



# UNIVERSIDAD DE MURCIA

Facultad de Letras

Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura  
Comparada

## **Canciones españolas para voz y piano sobre textos de Lope de Vega: catalogación, estudio y propuesta de interpretación**

Tesis doctoral presentada por:

**D. Carlos López Galarza**

Dirigida por los Doctores:

**D. Francisco Florit Durán**

Catedrático del Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura  
Comparada de la Universidad de Murcia

**D.ª Beatriz Martínez del Fresno**

Profesora titular del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo



**A mis padres**



## **Agradecimientos**

Es mi deber y mi voluntad agradecer a todas las personas que, con su dedicación e información, me han facilitado el largo camino recorrido en la investigación y estudio que aquí presento. Son muchas, pero en especial quiero destacar la entrega con la que mis dos directores, aun en la distancia, han hecho posible el presente trabajo. Su interés en el proyecto, el ánimo constante que me han transmitido y sus valiosas orientaciones han sido mi guía en esta larga tarea.

Debo un agradecimiento especial a las pianistas Marisa Blanes y Husan Park, quienes de forma desinteresada han dedicado muchas horas de trabajo en los ensayos y grabación de las canciones, aportando algunas ideas en la interpretación musical que han quedado reflejadas en la Tesis. También deseo destacar a Tomàs Gilabert por la sabiduría de sus comentarios en la revisión de los análisis musicales. Agradezco al personal de las bibliotecas y archivos consultados por su amabilidad y profesionalidad, en especial a los bibliotecarios de la Fundación Juan March y a M.<sup>a</sup> Luz González Peña, responsable del Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, que han facilitado enormemente las búsquedas en los fondos de los que son responsables. Mi agracecimiento también a Jorge Martorell por su inestimable servicio con los préstamos interbibliotecarios, y a Juanjo Ferri y Ricardo Cerverón por su ayuda en la informatización de la base de datos y la maquetación. Quiero recordar aquí a mi director del DEA, Héctor Julio Pérez, quien me mostró el camino de la investigación en la interpretación musical, parte fundamental en esta tesis.

Son muchas las personas que después de más de cuatro años de trabajo han participado de un modo u otro en el desarrollo de esta investigación. A todas ellas, las aquí mencionadas y las que por circunstancias o por mi débil memoria no aparecen, mi más sincero agradecimiento. Pero por delante de todos, mi querida esposa y mis hijos, para mí siempre un estímulo.



# Índice

Capítulo I: Introducción .....	9
1.1 Motivación. Justificación del tema .....	11
1.2 Ámbito de la investigación .....	15
1.3 Estado de la cuestión.....	17
1.4 Objetivos .....	22
1.5 Fuentes y archivos.....	24
1.6 Metodología.....	25
1.7 Estructura de las tesis. Descripción de los capítulos.....	32
Capítulo II: Contextualización .....	35
2.1 El género de la canción con piano .....	37
2.1.1 Término canción. Concepto .....	37
2.1.2 La canción para voz y piano .....	39
2.1.3 El modelo del <i>Lied</i> . Evolución histórica.....	44
2.2 La canción en España. Evolución histórica .....	52
2.3 La música en el Siglo de Oro y en la obra de Lope de Vega .....	63
2.3.1 La música en el teatro del siglo de Oro.....	63
2.3.2 Lope de Vega y la música .....	66
2.3.3 La música en el teatro de Lope .....	68
Capítulo III: La obra de Lope en la música española del siglo XX.....	73
3.1 Otros géneros musicales .....	75
3.2 1935: el tercer centenario de Lope de Vega y el Premio Nacional de Música .....	84
3.2.1 Centenarios de Cervantes y Góngora: precedentes musicales.....	85
3.2.2 La celebración del tricentenario .....	89
3.2.3 La música en el tricentenario de Lope .....	94
3.2.4 El Concurso Nacional de Música.....	97
3.2.5 El homenaje del Conservatorio de Madrid .....	100
3.3 1962: El cuarto centenario del nacimiento de Lope de Vega .....	102

## Capítulo IV: Las canciones españolas para voz y piano con letras de Lope de Vega. 109

4.1	Distribución temporal.....	111
4.2	Las letras .....	117
4.2.1	Origen de las letras .....	117
4.2.2	Tipos de letras .....	121
4.2.3	Tipos de estrofa. Métrica.....	127
4.2.4	Uso de las letras.....	130
4.3	Elementos musicales .....	133
4.4	Las obras musicales.....	137
4.4.1	Títulos. Colecciones .....	137
4.4.2	Motivaciones, encargos, dedicatorias.....	139
4.4.3	Grabaciones. Estrenos .....	142
4.4.4	Atribuidas, excluidas y perdidas .....	143

## Capítulo V: Las canciones del tricentenario. Análisis y estudio..... 149

5.1	Criterios de selección: justificación .....	151
5.2	Conrado del Campo.....	153
5.2.1	<i>Tan vivo está en mi alma</i> .....	154
5.3	Enrique Casal Chapí.....	163
5.3.1	<i>Soneto</i> .....	167
5.3.2	<i>Romancillo</i> .....	179
5.3.3	<i>Serrana</i> .....	188
5.3.4	<i>Siega</i> .....	194
5.3.5	<i>Villancico</i> .....	203
5.4	Julio Gómez.....	212
5.4.1	<i>¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?</i> .....	216
5.4.2	<i>La Verdad</i> .....	223
5.4.3	<i>Villancico</i> .....	229
5.4.4	<i>Celos, que no me matáis</i> .....	238
5.5	José María Guervós.....	246
5.5.1	<i>Lo fingido verdadero</i> .....	249
5.5.2	<i>Blancas coge Lucinda las azucenas</i> .....	258
5.5.3	<i>Cantar de siega</i> .....	263
5.5.4	<i>Riberitas hermosas</i> .....	269
5.5.5	<i>Trébole</i> .....	275
5.6	Ángel Mingote.....	282
5.6.1	<i>Al Niño Dios en Belén</i> .....	284
5.6.2	<i>Copla</i> .....	288



5.6.3	<i>Cantar moreno de siega</i> .....	294
5.6.4	<i>Canto de un mal nacer</i> .....	299
5.6.5	<i>Folía y Parabién a unos recién casados</i> .....	304
5.6.6	<i>La Morenica</i> .....	311
5.7	Fernando Moraleda Bellver .....	316
5.7.1	<i>Chanzoneta</i> .....	319
5.7.2	<i>Dicha</i> .....	326
5.7.3	<i>Pobre barquilla mía</i> .....	332
5.8	Joaquín Rodrigo .....	337
5.8.1	<i>Coplas del pastor enamorado</i> .....	338
5.9	Joaquín Turina .....	349
5.9.1	<i>Cuando tan hermosa os miro</i> .....	351
5.9.2	<i>Si con mis deseos</i> .....	359
5.9.3	<i>Al val de Fuente Ovejuna</i> .....	365
5.10	Estudio comparativo de las canciones de 1935 .....	374
5.10.1	Las letras .....	374
5.10.2	Estilo musical .....	381
5.10.3	La relación música-letra .....	390
Conclusiones .....		395
Fuentes y Bibliografía .....		409
7.1	Fuentes literarias y musicales .....	411
7.1.1	Obras de Lope de Vega .....	411
7.1.2	Fuentes musicales .....	412
7.2	Bibliografía .....	415
7.3	Recursos <i>on line</i> .....	427
Anexo I: Catálogo de las canciones para voz y piano con textos de Lope de Vega .....		429
Anexo II: Edición de las partituras y notas críticas .....		557
Anexo III: Grabación sonora de las canciones de 1935 .....		703



Sé muy bien que el estudio del Teatro Musical de Lope de Vega en el siglo XVIII daría lugar a un cuarto volumen y la investigación de los versos de Lope puestos en música en los siglos XIX y XX produciría sin duda un quinto volumen. Así, con todo el cariño me despido, al tiempo que brindo a las jóvenes generaciones de musicólogos la continuación de este Cancionero Musical de Lope de Vega.

(QUEROL, Miquel, *Cancionero musical de Lope de Vega*, vol. III. *Poesías cantadas en las comedias*, CSIC, Barcelona, 1991, p. 7.)



# **Capítulo I: Introducción**



## 1.1 Motivación. Justificación del tema

La idea de abordar la presente tesis doctoral tiene su origen, por una parte en el tipo de trabajo de investigación elaborado para la obtención del DEA y por otra en la labor profesional como cantante del autor de la misma. La investigación llevada a cabo en la primera fase de los estudios de doctorado, presentada en 2007 bajo el título *El conde Almaviva de Le nozze di Figaro de W. A. Mozart: una investigación performativa* indagó en las posibilidades interpretativas de un personaje operístico. Partiendo de la contextualización a distintos niveles se fundamentó la interpretación artística en los aspectos musical, vocal y dramático, tomando en consideración los estudios preexistentes, el análisis de la partitura y del libreto, las aportaciones de prestigiosos intérpretes y la experiencia artística del propio autor de la investigación.

El repertorio operístico, desde la óptica de la investigación interpretativa presenta el problema de la multiplicidad de elementos personales, cada uno en su propio ámbito de acción, que confluyen en el resultado final de la interpretación artística. Para salvar la dificultad de un control efectivo de dichos elementos por parte del investigador, en el momento de iniciar esta tesis tomamos la decisión de encaminar nuestra atención hacia un género de cámara que permite manejar con un mayor control del proceso los cometidos de las dos personas que intervienen en nuestro caso, el cantante y el pianista. Las canciones para voz y piano en general, y el repertorio liederístico en particular, han sido un centro de interés permanente desde el inicio de la formación musical y académica de quien esto escribe. Siguiendo la línea del trabajo precedente y cambiando de género vocal, nos planteamos ahora la tarea de investigar sobre un grupo amplio de obras desconocidas o poco frecuentadas de dicho repertorio.

Por otra parte, es un hecho reconocido la necesidad del dominio completo de un idioma para la comprensión y transmisión del sentido más profundo de un texto, más allá de las cuestiones fonético-sonoras, cuando hablamos de la interpretación artística de una canción de concierto o *Lied*. Es por ello que nuestra elección recae en la canción española, de la que hay un gran número de obras escritas por los mejores compositores de nuestro país, aunque por desgracia muchas se encuentran fuera del repertorio habitual de los cantantes.

El repertorio musical, y especialmente el vocal, ha sufrido durante años un estancamiento, centrándose en un grupo reducido de obras en comparación con la ingente cantidad de composiciones de todas las épocas susceptibles de ser interpretadas. En las últimas décadas la ampliación de dicho repertorio ha experimentado un avance notable, especialmente en lo referente a grabaciones discográficas, ampliación que no en todos los casos se ha trasladado sin embargo al campo del concierto o al de la edición de las partituras, elemento fundamental para que las obras se difundan y lleguen a ser interpretadas ampliamente. En lo que respecta al género de la canción con piano de compositores españoles la situación no es distinta. Si las grabaciones han sido numerosas, las interpretaciones en público y su uso en el ámbito académico han seguido restringidas, salvo escasos y loables empeños por parte de sus intérpretes, a un puñado de obras que se repiten hasta la saciedad y generan una lógica pérdida de interés en el público y en los cantantes.

La ampliación y renovación del repertorio musical supone, al mismo tiempo que crear nuevas obras, sacar a la luz composiciones que por diversos motivos no han llegado a las salas de concierto, al disco o a las aulas de los conservatorios y centros de estudio superiores. La presente tesis doctoral aspira discretamente a colaborar en la necesaria labor de rescate de tantas y tantas composiciones olvidadas por distintas razones, poniendo la atención en más de un centenar de canciones para voz y piano de autores españoles, la mayoría de ellas fuera del repertorio de conciertos y grabaciones, tomando como factor unificador al autor de todos los textos, Félix Lope de Vega Carpio.

A la elección de Lope de Vega como elemento aglutinador llegamos después de un proceso de búsqueda de nuevo repertorio en la canción española. Nuestro trabajo de investigación comenzó en los primeros meses de 2008. La confección de un programa de concierto para canto y piano con obras de compositores españoles, en el que pretendíamos ofrecer composiciones poco interpretadas en este tipo de recitales, nos puso en la pista de una gran cantidad de canciones escritas sobre poesías de autores del Siglo de Oro. En una primera aproximación, después de las consultas de diversos catálogos, en especial el de la Biblioteca Nacional de España y el de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March, observamos que Lope de Vega es uno de los escritores por el que los compositores se han decantado con mayor frecuencia para



componer canciones con piano, y que además, se aproxima en número a los poemas musicalizados de Gustavo Adolfo Bécquer o Federico García Lorca, superando con creces a los de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado o Miguel Hernández<sup>1</sup>. Nos interesó también la circunstancia de que Lope sea el escritor clásico más utilizado en el género musical que nos ocupa, muy por delante de Góngora, Cervantes o Quevedo<sup>2</sup>.

A partir del verano de 2008 iniciamos la búsqueda de todas las obras compuestas para voz y piano a partir de poesías de Lope, con el fin de valorar la importancia del corpus con el que íbamos a contar. Para ello examinamos todos los catálogos de archivos y bibliotecas españoles con fondos musicales, y buscamos referencias a este tipo de obras en diversos manuales de Historia de la Música Española, llegando a localizar 172 composiciones que posteriormente filtramos aplicando los criterios que más adelante referiremos, fijando finalmente el catálogo en 109 obras. El proceso fue paralelo a la localización de las partituras de todas las canciones, tarea costosa que se ha extendido hasta la fecha de cierre del catálogo, en marzo de 2012. Muy pocas obras de las que han sido editadas están disponibles comercialmente en la actualidad. La mayoría de las ediciones anteriores a la década de 1940 están descatalogadas y hay un número elevado sin editar, por lo que hemos tenido que trabajar con los ejemplares encontrados en los archivos y bibliotecas consultados. En algunos casos hemos tenido que localizar y pedir autorización a los herederos para conseguir una copia del manuscrito, en otros solicitar a los propios compositores que nos facilitasen una copia de su obra. La tarea de encontrar a estas personas no ha sido fácil en algunos casos, aunque hemos de reconocer y agradecer la buena disposición y ayuda de todos ellos.

---

<sup>1</sup> Para realizar estas afirmaciones nos basamos en la excelente y utilísima obra de Tinnell que recoge las composiciones musicales basadas en poetas españoles: TINNELL, Roger, *Catálogo anotado de la música española contemporánea basada en la literatura española*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 2001. En la misma hemos contabilizado 140 canciones con letra de Bécquer, 86 de Jiménez, 83 de Machado y 16 de Hernández. Tinnell no incluye a García Lorca en su *Catálogo...*, y le dedica un volumen aparte en el que se puede comprobar la gran cantidad de canciones para voz y piano, entre otros géneros, que la poesía de Lorca inspiró: TINNELL, Roger, *Federico García Lorca y la música: catálogo y discografía anotados*, Madrid, Fundación Juan March, 2ª edición, Madrid, 1998.

<sup>2</sup> En el catálogo de Tinnell se anotan 26 canciones con letra de Góngora, 16 de Cervantes y tan solo 5 de Quevedo. En la *Gran Enciclopedia Cervantina* se encuentran comentadas algunas de las obras que cataloga Tinnell con letras de Cervantes, junto a otras obras con distintas combinaciones vocales e instrumentales. ALVAR, Carlos (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*, 8 vols., Centro de Estudios Cervantinos, Castalia, Alcalá de Henares, 2005- [hasta la fecha se han publicado los primeros 8 volúmenes de los 10 de que consta].

El cotejo de las partituras con los datos que aparecen en los catálogos y manuales de referencia consultados ha sido fundamental para filtrar nuestro propio catálogo, detectando de este modo algunos errores de asignación al género de la canción con piano e incluso errores de atribución del texto. De este modo, del primer listado de obras se excluyeron aquellas compuestas con otros instrumentos acompañantes diferentes al piano, además de las canciones sin acompañamiento, las que no tenían un texto original de Lope de Vega, o las que estaban escritas por compositores no españoles.

La intención ya manifestada de dar en la presente tesis un peso importante a la investigación interpretativa, fundamentada en el estudio musical y literario, nos obligó a acotar un grupo de canciones sobre las que profundizar en este aspecto, dada la imposibilidad de profundizar en un conjunto tan amplio como el del centenario de obras que contiene el catálogo. El proyecto inicial fue el de seleccionar un grupo manejable de canciones sobre las que trabajar, pero la falta de un criterio claro y justificado de selección hizo que abandonáramos dicha opción. La decisión final se tomó después de detectar la existencia de un extenso grupo de canciones compuestas todas ellas en 1935. Posteriores indagaciones nos revelaron que en dicho año se celebró el aniversario del tercer centenario de la muerte del Fénix con actividades de todo tipo, incluida la convocatoria del Concurso Nacional de Bellas Artes, que en su sección de Música requirió la composición de canciones con piano con textos de Lope de Vega, lo que motivó la composición de, al menos, veintiocho canciones que se han conservado hasta hoy<sup>3</sup>.

Las distintas fases de la investigación se han ido solapando debido a la dificultad de localizar algunas obras de cuya existencia teníamos constancia. Hay partituras que se han encontrado después de tres años de búsqueda, motivo por el cual hemos trabajado en la catalogación y, en el caso de las canciones de 1935, en el estudio musical, literario e interpretativo, la confección de la edición crítica de la partitura, el estudio vocal, la interpretación musical y la grabación de las canciones seleccionadas, al ritmo de localización de las partituras de las obras.

---

<sup>3</sup> En el capítulo III tratamos extensamente estas cuestiones, así como justificamos las razones por las que suponemos que ese año se compusieron muchas más obras.

La elección de Lope obedece, pues, a tres razones. La primera, el corpus suficientemente amplio sobre el que investigar, más de un centenar de canciones. La segunda, que las canciones que se incluirán en nuestro catálogo abarcan un arco temporal coincidente, con escasas excepciones, con el siglo XX, época de esplendor del género en España, en especial su primera mitad, lo que permitirá estudiar el tratamiento musical de los textos del Siglo de Oro en dicho siglo. La tercera, que sólo ocho de las canciones que presentamos permanecen con cierta regularidad en el repertorio vocal de los cantantes de nuestro país<sup>4</sup>, lo que ofrece la inexcusable novedad inherente a una tesis doctoral.

## 1.2 **Ámbito de la investigación**

Las obras que incluimos en nuestro catálogo, así como las que serán objeto de un estudio detallado, de la edición de la partitura y su interpretación musical y grabación sonora, se circunscriben al género de la canción escrita originalmente para voz y piano por compositores españoles que hayan tomado textos originales de Lope de Vega, ya sea de su obra lírica, de fragmentos de obras teatrales o de obras escritas en prosa. Excluimos, por tanto, las canciones compuestas sobre adaptaciones o traducciones a otros idiomas<sup>5</sup>, así como las obras vocales de otros géneros distintos a la canción con piano, como las obras corales, sinfónico-corales, o las obras para voz sola con otro tipo de acompañamiento instrumental.

Los límites geográficos que nos imponemos son los derivados de la expresión “canciones españolas” presente en el título de la tesis. En la primera fase del trabajo contemplamos la posibilidad de incluir a compositores extranjeros y reunir todas las composiciones existentes para voz y piano basadas en Lope. Esta primera orientación fue

---

<sup>4</sup> Aunque el dato no refleje objetivamente la realidad de las interpretaciones en recitales en directo, podemos valorar la situación observando el número de grabaciones que de cada canción presentamos en el catálogo que incluimos en este trabajo. Se trata de *No lloréis ojuelos*, de Enrique Granados (13 registros), *Pastorcito Santo* (37) y *Coplas del pastor enamorado* (18) de Joaquín Rodrigo, *Madre unos ojuelos vi* (39) y *Cantarcillo* (19) de Eduard Toldrà, y en menor medida las tres del *Homenaje a Lope de Vega* de Joaquín Turina (13, 9 y 9 registros respectivamente). Solamente estas ocho canciones suponen el 79% de las grabaciones catalogadas.

<sup>5</sup> Sobre las traducciones comentamos a continuación. Por lo que respecta a adaptaciones, no incluimos la obra de Joaquín Rodrigo *Romance del Conde Ocaña*, cuyo texto, no totalmente original de Lope de Vega, fue adaptado por Joaquín de Entrambasaguas para dicha composición en 1947.

desechada por diversas razones, entre ellas la necesidad de acotar un corpus unitario, y en un orden práctico, la imposibilidad de buscar en archivos y bibliotecas de todo el mundo para ofrecer un catálogo real y completo. Aún así, una búsqueda inicial, que podría extenderse en trabajos posteriores a éste que presentamos, ha arrojado un saldo reducido, aunque no por ello menos interesante. Del compositor chileno Carlos Botto Vallarino hemos localizado su Op. 4, *Doce canciones*, una colección escrita en 1952, formada por cuatro subgrupos: *Canciones de siega*, *Canciones de boda*, *Canciones de amor* y *Canciones Sacras*<sup>6</sup>. Del mexicano Manuel León Mariscal se conserva *Morenica*<sup>7</sup>, de 1956. Un caso particular es el del compositor Eduardo Grau, afincado en la ciudad argentina de Mendoza, autor de una canción titulada *Zagalejo de perlas*, del conocido poema de *Pastores de Belén*. Grau salió de su Barcelona natal con sus padres, como emigrantes, a los ocho años de edad, y vivió y desarrolló toda su carrera musical en aquella ciudad, motivo por el cual no lo incluimos en el catálogo.

En el área germánica tuvo gran trascendencia el trabajo que Emanuel Geibel publicó en 1852, junto a Paul Heyse, su *Spanisches Liederbuch*, una antología en la que se incluían traducciones al alemán de poesías de autores españoles del Medievo y el Renacimiento entre las que figuran *No lloréis, ojuelos*, *Pues andáis en las palmas* y *Madre, unos ojuelos vi*, que se harían famosas en los países del área germánica en su traducción alemana: *Weint nicht, ihr Augelein*, *Die ihr schwebet* y *Mutter ich hab' zwei Augelein* respectivamente. La popularidad que alcanzaron estas traducciones motivó que fueran puestas en música, para voz y piano, por famosos compositores como Johannes Brahms que escribió su *Geistliches wiegenlied* (sobre *Pues andáis en las palmas*) para voz, piano y viola, o Hugo Wolf, quien compuso su *Spanisches Liederbuch* basándose en las mencionadas traducciones de Geibel y Heyse, ciclo que incluye *Die ihr schwebet*. Otros músicos menos conocidos como Melchior Diepenbrock (1798-1853), Eduard Lassen

---

<sup>6</sup> Los títulos, todos ellos tomados del primer verso, son los siguientes: 1. *Canciones de siega*: a. *Blanca me era yo*, b. *Oh, cuán bien segado*, c. *Esta sí que es siega*; 2. *Canciones de boda*: a. *Tálamo de amor*, b. *Por un sí dulce amoroso*, c. *Esta novia se lleva la flor*; 3. *Canciones de amor*: a. *Blancas coge Lucinda*, b. *Si os partierades al alba*, c. *Pobres negros ojuelos*; 4. *Canciones Sacras*: a. *Mañanitas floridas*, b. *A la esposa divina*, c. *Esta es la justicia*). La duración total es de 16', editadas por IEM y estrenadas en Chile por diversos cantantes y pianistas entre 1953 y 1965. Véase: GRANDELA DEL RÍO, Inés, "Catálogo de las obras musicales de Carlos Botto Vallarino", *Revista musical chilena*, vol. 51, nº 187, Santiago de Chile, 1997, pp. 92-106.

<sup>7</sup> Un ejemplar de esta canción se conserva en el Fons Conxita Badía de la Biblioteca de Catalunya, signatura 2007-4-C 18/47.

(1830-1904), Gustav Flügel (1812-1900) escribieron sendas canciones también sobre ese mismo texto. A *Mutter, ich hab' zwei Augelein* pusieron música Adolf Jensen (1837-1879) y Friedrich August Naubert (1839-1897). Sobre una traducción al sueco de *Pues andáis en las palmas*, Ingvar Lindholm (1921- ) compuso *I ånglar, som vandren bland palmer där ovam*.

El marco temporal que abarca esta investigación comprende un periodo coincidente, aproximadamente, con el siglo XX, con escasas obras de finales del XIX y nueve composiciones ya del siglo XXI. Los autores cuyas obras catalogamos, presentados por orden cronológico de nacimiento, son los siguientes: Manuel del Pópulo Vicente García, Julio Pérez Aguirre, José María Casares y Espinosa de los Monteros, Bernardino Valle Chinestra, Enrique Granados y Campiña, José María Guervós y Mira, Conrado del Campo y Zabaleta, Ángel Larroca Rech, Joan Llongueres Badia, Joaquín Turina Pérez, Francisco Cotarelo Romanos, Benito García de la Parra y Téllez, Eduard Toldrà i Sabater, Julio Gómez García, Ángel Mingote Lorente, Juan Altisent Ceardi, Federico Moreno Torroba, Manuel Palau Boix, José María Franco Bordons, Juan María Thomas Sabater, Salvador Bacarisse Chinoria, Arturo Menéndez Aleyxandre, Joaquín Rodrigo Vidre, Ángel Martín Pompey, Enrique Truán Álvarez, Gustavo Durán Martínez, José Luis Iturralde Pérez, Joaquín Nin-Culmell, Enrique Casal Chapí, Fernando Moraleda Bellver, Francisco Escudero García, Mercedes Carol<sup>8</sup>, Miguel Asíns Arbó, Matilde Salvador Segarra, José Peris Lacasa, Pascual Aldave Rodríguez, Eduardo Rincón García, Félix Lavilla Muñárriz, Antonio Barrera Álvarez, José María Benavente Martínez, Vicente Miguel Peris, José Bueno Aguado [Buenagu], Fernando Colodro Campos, Antoni Parera Fons, Miquel Ortega i Pujol y Gonzalo Díaz Yerro.

### 1.3 Estado de la cuestión

La canción española para voz y piano es un apartado de nuestra historiografía musical siempre presente en los trabajos de prestigiosos investigadores y del que disponemos de catálogos valiosos. Sin embargo la tarea de estudio sistemático de todo el repertorio todavía está por concluir, al menos en lo que respecta a las obras del siglo XX.

<sup>8</sup> Seudónimo de Mercedes García López.

La principal aportación en la historiografía musical española es la de Celsa Alonso, quien con sus trabajos sobre la canción lírica española en el siglo XIX ha puesto de relieve no sólo la importancia del género en España, sino que también nos da a conocer la cantidad ingente de compositores y obras que se gestaron en ese siglo<sup>9</sup>. Del XX no disponemos de ningún estudio equiparable. La cantante y profesora americana Suzanne R. Draayer publicó en 2009 un necesario volumen enciclopédico sobre la canción española<sup>10</sup>, que si bien recoge un amplio abanico de compositores no es exhaustivo si consideramos la extensión del tema. Un breve artículo, aunque preciso y bien estructurado, de Celsa Alonso, correspondiente a la entrada “canción” del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, publicado bajo la dirección y coordinación de Emilio Casares Rodicio<sup>11</sup>, nos presenta una visión completa aunque evidentemente centrada en las aportaciones de los compositores considerados más importantes. Las publicaciones de Antonio Fernández-Cid<sup>12</sup> sobre la canción en España y los estudios específicos de Federico Sopena<sup>13</sup> sobre el *Lied*, inciden en ese grupo de compositores destacados y suponen unas aproximaciones importantes, aunque de carácter divulgativo, al tema que nos ocupa.

Sabemos, además, por las referencias que dan Tomás Marco<sup>14</sup> y Fernández-Cid<sup>15</sup>, en sus respectivas historias de la música española del siglo XX, y por los catálogos de compositores publicados por la SGAE, del empuje que se da a la canción, en cantidad y en calidad, desde principios de siglo hasta los años sesenta, acercándose en muchos casos al modelo del *Lied* que mencionábamos anteriormente. Sin embargo, estas referencias a la canción solo atienden las obras más conocidas e interpretadas, un reducido número entre

---

<sup>9</sup> ALONSO, Celsa: *Canción lírica española en el siglo XIX*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1998. A partir de esta obra Alonso ha publicado numerosos artículos y colaboraciones de los que iremos dando noticia.

<sup>10</sup> DRAAYER, Suzanne R., *Art Song Composers of Spain. An Encyclopedia*, Scarecrow Press, Maryland, 2009.

<sup>11</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.); FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael; LÓPEZ-CALO, José (eds.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999-2002.

<sup>12</sup> FERNÁNDEZ-CID, Antonio, *Lieder y canciones de España. Pequeña historia contemporánea de la música nacional 1900-1963*, Editora Nacional, Madrid, 1963.

<sup>13</sup> SOPEÑA, Federico, *El Lied romántico*, Moneda y Crédito, Madrid, 1963. SOPEÑA, Federico, *El Nacionalismo musical y el “lied”*, Real Musical, Madrid, 1979.

<sup>14</sup> MARCO, Tomás, *Historia de la Música española. 6. Siglo X*, Alianza, Madrid, 1983.

<sup>15</sup> FERNÁNDEZ-CID, Antonio, *La Música española en el siglo XX*, Madrid, Fundación Juan March, Rioduero, Madrid, 1973.

miles de obras escritas para voz y piano. Pero la mayor fuente de información nos llega de los valiosos fondos y catálogos de la Biblioteca Nacional y de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March. Estos dos centros custodian la mayoría de las obras que de este género se han compuesto en España desde principios del siglo XX<sup>16</sup>.

Si bien existen estudios que abordan el papel de la música en las obras teatrales del Siglo de Oro y de Lope de Vega en particular, así como de las canciones y textos para ser cantados en sus comedias, la relación entre Lope y la música del siglo XX ha sido objeto de poca consideración. En el primer caso son de referencia los trabajos de Louise K. Stein, Ingrid Simson, José María Ruano y Antonio Martín Moreno<sup>17</sup>, en el caso de las obras que estudian las canciones en las comedias de Lope destacan los estudios de Alín y Barrio, Blecua, Campana y Umpierre<sup>18</sup>.

La influencia de Lope en la música del siglo XX es un tema que no ha tenido la fortuna de ser tan ampliamente estudiado como se ha hecho con otros escritores clásicos, como en el caso de Cervantes<sup>19</sup>. Solamente disponemos, en forma de catálogo, de la

<sup>16</sup> Sólo en la biblioteca de la FJM se pueden encontrar 2.455 registros de partituras para voz y piano escritas en el siglo XX, pudiendo contener cada uno de ellos varias canciones. En la BNE son 4.750 de todas las épocas.

<sup>17</sup> STEIN, Louise K., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theater in Seventeenth Century Spain*, Oxford, 1993, pp. 336-45. SIMSON, Ingrid, «Calderón como libretista: representaciones musicales del Siglo de Oro», en Theo Reichenberger (coord.), *Calderón: Protagonista eminente del barroco europeo*, Edition Reichenberger, Kassel, 2000, pp. 217-43. RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Editorial Castalia, Madrid, 2000. MARTÍN MORENO, Antonio, «Música, pasión, razón: la teoría de los afectos en el teatro y la música del Siglo de Oro», *Edad de oro*, vol. 22, 2003, pp. 321-360. Recientemente han sido leídas sendas tesis doctorales que abordan el tema desde ópticas temporales diferentes: MOLINA JIMÉNEZ, María Belén, *Literatura y Música en el Siglo de Oro Español. Interrelaciones en el Teatro Lírico*, Universidad de Murcia, Murcia, 2007, CARRILLO GUZMÁN, Mercedes del Carmen: *La música incidental en el Teatro Español de Madrid (1942-1952 y 1962-1964)*, Universidad de Murcia, Murcia, 2008.

<sup>18</sup> ALÍN, José María; BARRIO ALONSO, María Begoña, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, Tamesis, London, 1997. ALÍN, José María, «Sobre el "Cancionero" teatral de Lope de Vega: las canciones embebidas y otros problemas», *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, 1981, pp. 533-40. BLECUA TEIJEIRO, José Manuel, «Canciones en el teatro de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, IX, 2003, pp. 11-174. CAMPANA, Patrizia, «Las canciones de Lope de Vega. Catálogo y apuntes para su estudio», *Anuario de Lope de Vega*, 5, 1999, pp. 43-72. UMPIERRE, Gustavo, *Songs in the Plays of Lope de Vega: A Study of their Dramatic Function*, Tamesis, London, 1975. Como recopilación de partituras musicales es de referencia: QUEROL, Miquel, *Cancionero musical de Lope de Vega*, 3 vols., CSIC, Barcelona, 1991.

<sup>19</sup> Los estudios más relevantes sobre Cervantes y la música que han sido publicados recientemente están recogidos en: LOLO, Begoña (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, Centro Estudios Cervantinos, Madrid, 2007, y LOLO, Begoña (ed.), *Visiones del Quijote en la música*

valiosísima obra de Roger Tinnell<sup>20</sup>, que presenta un listado extenso de producciones musicales de todos los géneros, centrándose en la música española contemporánea. En la presente tesis nos proponemos subsanar en parte el vacío existente en el conocimiento de la recepción de Lope de Vega por los compositores españoles de dicho siglo.

Otra cuestión distinta son las ediciones de las obras. Qué duda cabe de que para su divulgación y uso en el ámbito académico o del concierto los intérpretes necesitan de materiales accesibles, preferiblemente adaptados a las tesituras de las distintas categorías vocales, como sucede con las canciones de los grandes autores del *Lied* alemán y austríaco<sup>21</sup>. En los fondos de las bibliotecas mencionadas se encuentran muchos manuscritos y numerosas partituras editadas por editoriales que han desaparecido o cuyos fondos han sido adquiridos por empresas extranjeras con poco interés en la reedición comercial de sus fondos, con abundantes referencias descatalogadas o falta de reediciones<sup>22</sup>. Esta situación dificulta el estudio, pero sobre todo la divulgación y la interpretación de las obras, de lo cual se puede colegir que su inclusión en recitales y grabaciones discográficas se limita a casos puntuales de intérpretes con afán de rescatar canciones olvidadas en los archivos y bibliotecas, y así renovar y ampliar el repertorio de la canción española para voz y piano.

En las últimas décadas algunas editoriales han lanzado modernas ediciones, completas y revisadas, de las canciones de Granados, Albéniz y García Abril, pero la

---

*del siglo XX*, Centro Estudios Cervantinos, Madrid, 2010. Ambos volúmenes recogen los trabajos presentados en el I y el II Congreso Internacional Cervantes y el Quijote en la Música celebrados en Madrid en 2005 y 2009 respectivamente.

<sup>20</sup> TINNELL, Roger, *Catálogo anotado...*, op. cit., pp. 488-508.

<sup>21</sup> De compositores españoles solo están disponibles en dos tonalidades las *Siete canciones populares españolas* de Falla (Ediciones Manuel de Falla / Chester Music / Max Eschig) en revisión de Miguel Zanetti, los *Cuatro madrigales amorosos* de Rodrigo (Chester Music). Las tres canciones del *Homenaje a Lope de Vega* de Joaquín Turina fueron transportadas por el propio compositor para voz media una tercera menor inferior, y de *Si con mis deseos* a una cuarta inferior, pero no se publicaron. Catálogo de obras de Joaquín Turina [en línea] <<http://www.joaquinturina.com/opus90.html>> [acceso: 18-5-2011]. Recientemente ha comenzado a publicarse la obra *liederística* de Antón García Abril por la editorial Bolamar, en arreglos para varias tesituras vocales.

<sup>22</sup> El caso más notable es el de Unión Musical Española, empresa que acabó absorbiendo a más de 70 editoriales de música. Su enorme fondo de música fue adquirido por la multinacional Music Sales Group. Actualmente está custodiado por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), ubicado en la sede de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) de Madrid. El catálogo completo se publicó en el año 2000: ACKER, Yolanda; ALFONSO, M.ª de los Ángeles; ORTEGA, Judith; PÉREZ CASTILLO, Belén, *Archivo histórico de la Unión Musical Española. Partituras, métodos, libreto y libros*, Ediciones y Publicaciones de la Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2000.



inmensa mayoría de obras de este género escritas en el siglo XX siguen, o bien todavía sin editar, o bien publicadas en ediciones que necesitan una revisión crítica de textos y de música. Del catálogo que presentamos con las 109 canciones con textos de Lope, tan solo catorce de ellas están disponibles actualmente en ediciones comerciales<sup>23</sup>.

En el catálogo de las canciones que presenta este trabajo se da cuenta de las grabaciones, tanto discográficas como radiofónicas, de cada una de las obras. Podemos constatar la ausencia de registros de muchas de ellas, concentrándose en solo 8 canciones<sup>24</sup>, 138 grabaciones de las 198 que se recogen en el catálogo.

En el repertorio de la canción española con piano son de destacar las modernas interpretaciones de las canciones de Isaac Albéniz, Padre Donostia, Manuel de Falla, Antón García Abril, Roberto Gerhard, Xavier Gols, Julio Gómez, Enrique Granados, Ernesto Halffter, Joaquim Homs, Joan Lamote de Grignon, Frederic Mompou, Xavier Montsalvatge, Joaquín Nin-Culmell, Felipe Pedrell, Eduardo Rincón y Eduard Toldrà, de los sellos discográficos Columna Música, Fundación BBVA, NB, Tritó-La mà de Guido y Verso. En cuanto a las ediciones y grabaciones que tomen al autor de los textos como elemento unificador, al estilo de los programas de concierto y grabaciones tan de moda en el ámbito del *Lied* alemán en las últimas décadas, programas monográficos con *Lieder* basados en poemas de Goethe, Rückert o Heine, por ejemplo, son escasas, con casos aislados como García Lorca o Bécquer, quienes han sido protagonistas de algún recital monográfico. Solamente existen un par de discos íntegramente dedicados a canciones con textos de Tomàs Garcés<sup>25</sup> o Joan Oliver<sup>26</sup>. Un registro dedicado a poetas del Siglo de Oro con canciones compuestas en el siglo XX, que incluye cuatro con texto de Lope, es el

---

<sup>23</sup> Los compositores y la editorial que las publica son los siguientes: Antonio Barrera, Real Musical; Francisco Escudero, Alpuerto; Manuel García, Instituto Complutense de Ciencias Musicales; Enrique Granados, UME/Tritó; Félix Lavilla, Real Musical; Joan Llongueres Badia, DINSIC; Manuel Palau, Piles; Joaquín Rodrigo, Ediciones Joaquín Rodrigo; Eduard Toldrà, Unión Musical Española; Joaquín Turina, Unión Musical Española. En nuestro catálogo anotamos los detalles de cada edición.

<sup>24</sup> Son: *No lloréis ojuelos* de Granados, *Coplas del pastor enamorado* y *Pastorcito Santo* de Rodrigo, *Madre, unos ojuelos vi* y *Cantarcillo* de Toldrà, y las tres del *Homenaje a Lope de Vega*, de Turina.

<sup>25</sup> *A l'ombra del lledoner. Poesía de Tomàs Garcés*, Ana Ibarra, soprano, Rubén Fernández, piano, CD, Ensayo, 2001.

<sup>26</sup> *Canciones sobre poemas de Joan Oliver*, varios intérpretes, CD, Ars Harmonica, 2001.

titulado *Cantar del alma. La poesía del Siglo de Oro en la música del siglo XX*, grabado por Fernando Latorre e Itziar Barredo<sup>27</sup>.

## 1.4 Objetivos

Tras las consideraciones anotadas en los apartados anteriores se nos presentan una serie de interrogantes a partir de las cuales formularemos los objetivos de nuestra investigación y definiremos el proceso metodológico a seguir para tratar de resolverlas:

1. ¿Es posible ampliar el repertorio de la canción española de concierto para voz y piano con obras que cumplan con unos cánones de calidad musical?
2. ¿Podemos suponer que se interpreta lo mejor del repertorio o bien que existen buenas composiciones por descubrir?
3. ¿Existe un repertorio desconocido de obras sobre textos de Lope de Vega?
4. ¿Solamente tienen suficiente calidad musical el pequeño grupo de canciones con letra de Lope que se interpretan habitualmente en los conciertos?
5. A lo largo del tiempo ¿ha resultado Lope de Vega un poeta interesante para los compositores españoles?
6. ¿Cuántos compositores han recurrido a Lope para escribir sus canciones?
7. ¿Qué motivación tuvieron para esta elección, el interés de su poesía, u otros factores externos?

El principal objetivo que nos planteamos en nuestro trabajo es el de poner en valor todas las canciones escritas originalmente para voz y piano con textos de Lope de Vega para la interpretación artística de las mismas, poniendo la investigación musicológica al servicio de la interpretación musical. Este objetivo principal lo concretamos en tres aspectos: catalogación, estudio e interpretación musical. Dado el enorme corpus que presentamos, con más de un centenar de obras, y la imposibilidad de abarcarlo por completo según los objetivos que perseguimos, acotamos la interpretación y el estudio previo a un grupo de canciones que por razones que expondremos en su momento

---

<sup>27</sup> *Cantar del alma. La poesía del Siglo de Oro en la música del siglo XX*, Fernando Latorre, barítono, Itziar Barredo, piano, CD, Arsis, 2007. Incluye tres de las canciones con texto de Lope de Vega escritas en 1935, de las que presentamos aquí un estudio, edición de la partitura y grabación sonora.

---

consideramos idóneas para nuestro trabajo. Por ello nos proponemos los siguientes objetivos:

1. Catalogar todas las canciones para voz y piano con textos de Lope de Vega compuestas por compositores españoles hasta la actualidad:
  - a. Definir los campos del catálogo que nos interesa conocer.
  - b. Elaborar el catálogo.
  - c. Confeccionar listados de búsqueda.
2. Trazar, a partir del catálogo confeccionado, la evolución de la composición de canciones para voz y piano a través de las obras generadas a partir de textos poéticos y teatrales de Lope de Vega, en cuanto que éstas abarcan prácticamente todo el siglo XX y hasta nuestros días.
3. Estudio de las canciones seleccionadas:
  - a. Definir los criterios de selección de las canciones que serán objeto de estudio detallado.
  - b. Realizar un análisis musical y literario de las obras seleccionadas, y estudiar la interrelación de ambos aspectos en dichas canciones.
  - c. Realizar un estudio comparativo de las obras seleccionadas y sus compositores, en función de los diferentes elementos analizados, tanto los literarios como los musicales.
  - d. Estudiar, a partir del catálogo confeccionado, la evolución de la composición de canciones para voz y piano a través de las obras generadas a partir de textos poéticos y teatrales de Lope de Vega, en cuanto que éstas abarcan prácticamente todo el siglo XX y hasta nuestros días.
4. Interpretar las canciones seleccionadas en función de los aspectos musicales, vocales y dramáticos estudiados previamente:
  - a. Realizar la edición crítica de las partituras de las obras seleccionadas con la corrección del texto según modernas ediciones críticas de las obras de Lope o en su caso ediciones de reconocido prestigio académico.
  - b. Estudiar las canciones para la interpretación artística en los aspectos musicales, vocales, dramáticos y de conjunción de los dos instrumentos.
  - c. Grabar en toma sonora las canciones seleccionadas.

## 1.5 Fuentes y archivos

Las fuentes a las que hemos recurrido son de dos tipos: las partituras de las canciones catalogadas y las ediciones de las obras de Lope de Vega de las que se extraen las letras de dichas canciones. Para confeccionar el catálogo hemos localizado las partituras de todas las obras que incluimos, de las que hemos extraído los datos que se ofrecen. Se han preferido las partituras de las obras que hayan sido editadas, recurriendo a los manuscritos en el caso de que no lo estén.

Muchas de las partituras editadas no están disponibles comercialmente en la actualidad. Algunas han sido encontradas en bibliotecas y archivos, pues corresponden a ediciones antiguas ya descatalogadas en las editoriales respectivas, o a editores ya desaparecidos. Los manuscritos se han encontrado en archivos tanto públicos como privados. Entre los primeros, de los catorce consultados, destacan los fondos musicales de la BNE y de la Fundación Juan March. Los privados corresponden a los de los compositores vivos que todavía gestionan ellos mismos, o aquellos cuyos herederos los conservan personalmente. De ambos casos se da una relación exacta en el siguiente apartado. Los derechos de autor que pueden devengar algunas obras ha sido la causa de que ciertos archivos solicitaran una declaración escrita en la que se especificara el fin al que se iban a destinar las copias de las obras solicitadas. En otros casos las copias nos han sido amablemente facilitadas sin ningún requisito.

Las fuentes del segundo tipo han sido seleccionadas entre las ediciones consideradas de referencia en el ámbito académico por su prestigio y rigor. La decisión sobre cuál de las numerosas ediciones de las obras de Lope de Vega debíamos tomar como referencia para las revisiones y las comparaciones con las letras de las canciones se indica en el siguiente apartado. En líneas generales, hemos preferido las ediciones críticas modernas, rigurosas y bien documentadas. En los casos en que no se dispongan este tipo de ediciones, hemos optado por otras más antiguas, pero debidas a investigadores de reconocido prestigio académico. En total hemos manejado ediciones de 37 obras de Lope, entre comedias, obras en prosa y obras líricas.

Las búsquedas documentales sobre el Concurso Nacional de Música de 1935, eje fundamental en nuestro trabajo, han sido dificultosas y lamentablemente no han

proporcionado todo el éxito que hubiéramos deseado. La documentación acerca del Concurso en el Archivo General de la Administración del Estado (AGA) y del Archivo Central del Ministerio de Cultura es nula. Las bases de datos de ambos organismos no contienen ningún documento relativo al mismo. La solicitud explícita al personal especializado del AGA no dio ningún fruto, comunicándonos por carta<sup>28</sup> el resultado negativo de sus indagaciones.

## 1.6 Metodología

El proceso de trabajo seguido para la realización de la presente tesis doctoral comenzó con la búsqueda y recopilación de todas las obras existentes, publicadas o no, que cumplen el triple requisito de estar escritas por un compositor español, compuestas originalmente o adaptadas por el propio autor para voz y piano y, naturalmente, basadas en un texto original de Lope de Vega. Para la localización de las canciones y las partituras de las mismas se indagó en diferentes direcciones:

1. Búsqueda de referencias a canciones con las características que nos interesan en libros y artículos dedicados a diferentes aspectos de la Historia de la Música española, en especial los manuales de Tomás Marco<sup>29</sup> y el volumen dedicado a la canción española de Antonio Fernández Cid<sup>30</sup>.
2. Búsqueda de referencias en catálogos publicados de instituciones con fondo de partituras musicales: Acker, Yolanda; Alfonso, M.<sup>a</sup> de los Ángeles; Ortega, Judith; Pérez Castillo, Belén (eds.) *Archivo histórico de la unión musical española, partituras, métodos, libretos y libros*, Instituto Complutense de

---

<sup>28</sup> Carta dirigida al autor de este trabajo por Daniel Gozalbo Gimeno, Jefe de la Sección de Información del AGA el 2-6-2009, en la que indica que “consultados exhaustivamente los inventarios e instrumentos de descripción correspondientes a los grupos de fondos de Cultura y Educación, en los que se custodian los documentos producidos por el antiguo Ministerio de Instrucción Pública y su Dirección General de Bellas Artes, le comunicamos que no se ha localizado ninguna referencia documental relativa al premio objeto de su estudio”. Solicitando posteriormente una nueva búsqueda para la que se aportan las fechas exactas y los textos de la *Gaceta de Madrid* en los que figuran las convocatorias y concesiones de dichos premios, recibimos otra comunicación negativa el 16-6-2009. La búsqueda en el Archivo Central del Ministerio de Cultura también fue negativa, comunicándonos el personal responsable que dicho ministerio se creó en 1977, y que por tanto no disponen de documentación anterior.

<sup>29</sup> MARCO, Tomás, *Historia de la Música...*, *op. cit.*

<sup>30</sup> FERNÁNDEZ-CID, Antonio, *Lieder y canciones...*, *op. cit.*

- Ciencias Musicales (ICCMU), Madrid, 2000. Gosálvez Lara, Carlos José: *La edición musical española hasta 1936*, Madrid, AEDOM, 1995. Gutiérrez Dorado, Pilar; Marcos Patiño, Cristina (Coord.): *20 años de estrenos de música: 1985-2004* (CD-ROM), Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2004. Iglesias, Nieves (dirección técnica): *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual 1847-1915*. Madrid: Biblioteca Nacional, 1997. Liaño Pedreira, María Dolores: *Catálogo de partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña*. La Coruña: Diputación Provincial de La Coruña, 1998.
3. Consulta, extracción de datos y comprobación de los mismos, de la obra de Roger Tinnell *Catálogo anotado de la música española contemporánea basada en la literatura española*<sup>31</sup> en la que su autor da cuenta de las obras compuestas por compositores españoles basadas en textos literarios de escritores asimismo españoles.
  4. Búsqueda de referencias en los catálogos de compositores españoles publicados por la SGAE<sup>32</sup>.
  5. Consulta del fondo de la Unión Musical Española, en el Centro de Documentación y Archivos (CEDOA) de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
  6. Búsqueda de referencias de partituras de canciones para voz y piano con textos de Lope de Vega en los catálogos de todas las bibliotecas, archivos y centros de documentación musical: Archivo de Música de Asturias, Archivo del Museo Canario, Archivo Vasco de la Música (Eresbil), Biblioteca de Catalunya, Biblioteca de la Escola Superior de Música de Catalunya, Biblioteca de la Fundación Juan March, Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid, Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Valenciana, Centro de Documentación de Música y Danza, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Institut Valencià de la Música, Residencia de Estudiantes.

---

<sup>31</sup> TINNELL, Roger, *Catálogo anotado...*, *op. cit.*

<sup>32</sup> Además de los catálogos publicados existe una versión on-line de los mismos en el Catálogo de Compositores Contemporáneos de la Fundación Autor en forma de base de datos que puede consultarse en <<http://www.catalogodecompositores.com>>.

7. Consulta de los archivos personales de Emilio Reina, que custodia las obras de Ángel Mingote, José Peris Lacasa, Vicente Miguel Peris, Antón García Abril, Antoni Parera Fons, Eduardo Rincón, Miquel Ortega i Pujol, Víctor Carbajo Cadenas, Voro García Fernández y Gonzalo Díaz Yerro, y de los archivos familiares de Joaquín Nin-Culmell, Manuel Palau y Miguel Asíns Arbó.

Una vez localizadas y recopiladas las partituras disponibles hemos seguido con la catalogación de las mismas. Utilizamos el programa informático *Microsoft Office Access* para la confección de una base de datos que nos permitiera organizar la información reunida. Después de definir los campos de los que nos interesaba tener datos, caso de que éstos existiesen, los agrupamos en los siguientes apartados:

1. Datos generales de la canción: autor, título, subtítulo, número de opus, ciclo o colección a la que pertenece.
2. Datos musicales: tesitura, tonalidad, indicaciones agógicas.
3. Datos de la composición: fecha, lugar.
4. Datos del estreno: fecha, lugar, cantante, pianista
5. Datos de la partitura: localización del manuscrito, signatura del manuscrito, fecha de publicación, editor, mención de edición, lugar de publicación.
6. Datos del texto: título de la obra de Lope a la que pertenece el fragmento, personaje, tipo de estrofa, acotaciones escénicas, género literario.
7. Otros datos: dedicatorias, motivación, premios, indicaciones del encabezamiento, otras observaciones.
8. Datos de grabaciones: fecha y lugar, cantante y pianista, soporte, duración, sello discográfico, referencia discográfica, otras observaciones.

Dado el gran número de canciones catalogadas, más de un centenar, hemos seleccionado un grupo de obras en las que centramos nuestra atención en tres ámbitos relacionados: la edición crítica de las partituras, el estudio musical y literario de las mismas, y su interpretación musical en una grabación. Este triple trabajo se ha realizado con las canciones compuestas en 1935, por varias razones:

1. Las canciones compuestas en el tercer centenario de la muerte de Lope están el origen de la presente investigación, su descubrimiento fue el germen de nuestro trabajo.
2. El número de canciones compuestas ese año, veintiocho, y el número de compositores, ocho, constituye un corpus lo suficientemente útil para la tarea que nos proponemos.
3. Estudiar un grupo de obras escritas en el mismo momento histórico permite establecer comparaciones entre los estilos personales y su adscripción o no a corrientes musicales de ese momento.
4. Excepto por el caso de las tres canciones de Turina y la compuesta por Rodrigo, que se han interpretado a menudo, trabajaremos sobre obras olvidadas en la actualidad y de indudable calidad musical, como es nuestra intención demostrar.

Para la edición de las partituras de las canciones seleccionadas hemos atendido tanto a los aspectos musicales como a los problemas que ha suscitado el texto de las mismas. Las partituras han sido editadas en formato digital con el programa informático de edición de partituras *Finale 2011*, realizando una versión transportada para tesitura de voz media<sup>33</sup>. Al tratar con textos musicales del siglo XX las cuestiones referentes a la notación y representación gráfica de los diferentes parámetros musicales no han presentado dificultades de transcripción, en cualquier caso nos hemos atenido a las convenciones modernas de edición para la música vocal<sup>34</sup>. Sin embargo, el aspecto que sí ha presentado algunas dificultades y sobre el que se han tenido que tomar algunas decisiones es el de los textos de las canciones. Para realizar las correcciones de los textos de las canciones nos servimos de ediciones de cada una de las obras de Lope, según los siguientes criterios:

1. Si existe, hemos utilizado una edición moderna que sea fiable y rigurosa, según los criterios de la filología actual<sup>35</sup>, en el siguiente orden:

---

<sup>33</sup> Véanse los Anexos II y III. El registro vocal del autor de este trabajo, quien ha grabado las canciones, es de barítono, razón por la que se transportan para voz media. Solamente dos de las canciones seleccionadas no lo necesitan al estar escritas originalmente para dicho registro vocal, el resto lo están para una voz de soprano o tenor, como era costumbre general en el repertorio de la canción de cámara hasta bien entrado el siglo XX. Basta observar las tesituras de las canciones que incluimos en nuestro catálogo. No incluimos la edición transportada en otro anexo porque no aporta ninguna novedad a este trabajo.

<sup>34</sup> Hemos seguido los criterios generales expuestos en: GRIER, James, *La edición crítica de la música*, Akal, Madrid, 2008.

<sup>35</sup> En algunos casos hemos manejado ediciones críticas.



- a. Como opción preferente manejamos las ediciones publicadas dentro del proyecto Prolope<sup>36</sup>
  - b. Ediciones modernas y rigurosas de reconocido prestigio científico y académico.
2. Si no existe una edición con los criterios anteriores se emplea la edición de Menéndez Pelayo, publicada por la RAE entre 1890 y 1913<sup>37</sup>, por su indudable prestigio académico demostrado durante más de un siglo como obra de referencia en multitud de estudios sobre Lope de Vega.
  3. Para las obras que no aparecen en la edición de Menéndez Pelayo hemos utilizado la edición de Cotarelo de 1916-1930<sup>38</sup>.

Así mismo, para la edición de la música nos hemos basado, si existen, en las partituras disponibles, con el siguiente orden de preferencia:

1. Edición crítica, si la hay.
2. Partitura editada.
3. Manuscritos:
  - a. Copia manuscrita en limpio
  - b. Borradores

Con el fin de llevar a cabo la edición crítica de las partituras manejadas se ha realizado, en primer lugar, el cotejo de la letra de la canción que aparece en la partitura con el texto de la edición de la obra de Lope utilizada. En segundo lugar, hemos revisado el texto de la partitura para la corrección de la misma a partir de las variantes encontradas, que se mostrarán en el correspondiente aparato crítico, según los siguientes criterios:

1. Los signos de puntuación: se han seguido los empleados en las ediciones manejadas, excepto en los casos en que las diferencias afectasen al sentido o fraseo musical. La puntuación de las ediciones de la RAE, tanto la de Menéndez

---

<sup>36</sup> Ediciones del grupo Prolope de la Universidad Autónoma de Barcelona, dirigido por Alberto Blecuá. Hasta el momento han publicado la edición crítica de diez partes que, en veintiséis volúmenes, contienen un centenar de comedias.

<sup>37</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, 15 vols., Rivadeneyra, Madrid, 1890-1913.

<sup>38</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Obras de Lope de Vega*, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, 13 vols., RAE, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", Madrid, 1916-1930.

Pelayo como la de Cotarelo, se han actualizado conforme a las normas modernas.

2. En el caso de formas poéticas con estribillo, éste se ha anotado en cursiva.
3. Las variantes léxicas se han estudiado individualmente en función de:
  - a. Modernización de las formas léxicas arcaicas del texto si éstas no presentan conflicto con la música: sílabas y número de notas, acentuación.
  - b. Adopción de la ortografía moderna conforme a las normas de la RAE.

Para el estudio de las canciones seleccionadas hemos delimitado ciertos aspectos básicos en el análisis de obras para voz y piano, en los que centramos nuestra atención. Para definir nuestro propio esquema de análisis tomamos como modelo el que exponen Stein y Spillman en *Poetry Into Song. Performance and Analysis of Lieder*<sup>39</sup>. Estos autores proponen una organización de los elementos del análisis, centrado en el repertorio del *Lied* alemán, que nosotros reajustamos y adaptamos a nuestra conveniencia, añadiendo además unas observaciones sobre la interpretación. Éstas, sin olvidar el conjunto, están especialmente centradas en la parte vocal debido a la especialidad musical del autor de esta tesis, expuesta al principio de la introducción, que es quien interpretará la parte vocal en la grabación posterior.

En nuestro caso, después de una breve introducción en la que se exponen algunas particularidades de la canción en cuestión, se estudian los siguientes aspectos:

1. La letra:
  - a. Localización en la obra de Lope
  - b. Contextualización argumental
  - c. Forma poética
  - d. Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada
2. La Forma y el estilo musical:
  - a. Esquema formal y construcción musical
  - b. Melodía vocal

---

<sup>39</sup> STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert, *Poetry into song. Performance and analysis of Lieder*, Oxford University Press, New York, 1996. La forma poética se estudia en capítulo 2, pp. 33-45; los elementos musicales en la parte III, capítulos 6-9, pp. 105-207; la textura y la relación voz-piano, capítulo 3, pp. 59-67.

- c. Organización tonal y armónica
  - d. Tratamiento del piano
  - e. Textura y relación voz-piano
3. La relación texto-música:
- a. Coincidencias estructurales
  - b. Fraseo musical: relación con los versos y encabalgamientos
  - c. Relación entre el carácter del texto y el estilo musical
  - d. Representación simbólica de ideas o conceptos incluidos en el texto
  - e. La relación entre los cambios semánticos y/o expresivos del texto con los elementos musicales.

Después del estudio analítico de cada una de las canciones de 1935 llevamos a cabo un estudio comparativo de dichas obras, con la intención de descubrir elementos comunes y diferenciadores, así como tendencias comunes en los compositores. Seguimos para ello un orden similar al seguido con cada canción, estudiando los mismos indicadores señalados anteriormente.

Concluidas las fases de preparación de las partituras y la de análisis y estudio de las canciones hemos pasado a la tercera fase de la tesis: la interpretación musical de las obras. Para ello hemos continuado el trabajo con el proceso de estudio y maduración vocal y musical de las canciones seleccionadas y su posterior ensayo con el piano, haciéndolo corresponder y ser coherente con el estudio textual y musical efectuado en la fase anterior. Partimos de las observaciones sobre la interpretación que anotamos en el estudio de cada obra, si bien este aspecto no podemos reflejarlo totalmente por escrito por razones evidentes, mostrando el resultado del mismo por medio de una grabación sonora de las canciones seleccionadas, registro que se presenta en el Anexo III. Siguiendo las sugerencias de Stein y Spillman en cuanto a los elementos de la interpretación<sup>40</sup> atendemos en esta fase de estudio y ensayo a factores como la dinámica, el timbre y el color, tanto vocal como del acompañamiento, puntos de tensión vocal y acentos, énfasis de palabras, y creación del personaje.

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, capítulo 5, pp. 81-100.

La evolución del trabajo, aquí expuesto de forma correlativa, se ha beneficiado del proceso inherente a la maduración musical y vocal de las canciones. El análisis de las obras y el ensayo musical generalmente establecen una línea de comunicación entre ambos procesos que en nuestro caso ha ayudado a descubrir detalles en uno que han hecho matizar y profundizar en el otro.

## **1.7 Estructura de las tesis. Descripción de los capítulos**

El trabajo realizado, según lo expuesto hasta aquí, lo presentamos estructurado en cinco capítulos y tres anexos. El primer capítulo lo dedicaremos a la introducción, a contemplar el estado de la cuestión, definir los objetivos y exponer la metodología a seguir. A partir de aquí organizaremos los capítulos y apartados partiendo de lo general, el género de la canción con piano por una parte y la relación de Lope de Vega y la música por otra, en el capítulo segundo, para ir acotando y contextualizando la investigación en círculos concéntricos hasta llegar al grupo de canciones de 1935. Así, en el capítulo tercero atenderemos a las composiciones musicales del siglo XX basadas en obras de Lope de Vega, época en la se producen el 93% de las canciones catalogadas, exponiendo de forma general el uso de la obra lopiana en otros géneros musicales, para estudiar a continuación las celebraciones y principales eventos relacionados con Lope de Vega que dieron frutos musicales y que son de nuestro interés, poniéndolos en relación con los aniversarios de Cervantes y Góngora. Esto nos permitirá situar las canciones que forman nuestro catálogo dentro el contexto en que se generaron, al mismo tiempo que nos dará una visión más amplia de la recepción de Lope en la música del siglo XX.

En el capítulo cuarto estudiaremos la composición de canciones para voz y piano con letra de Lope de Vega. Aquí nos surgió la duda de incluir en este capítulo el catálogo completo de dichas canciones, como elemento fundamental del mismo. Para separar los datos del estudio comparativo, por el contrario, preferimos colocarlo en un anexo y dedicar el capítulo a estudiar todo este corpus contemplándolo desde sus diferentes aspectos: los compositores, las épocas de composición, las letras empleadas, los géneros, las ediciones de las mismas, las grabaciones, y todos aquellos atributos que se detallan en los campos del catálogo, dejando en el anexo los datos para que puedan consultarse si se considera de

interés. En el quinto capítulo, el más extenso y el que consideramos nuclear en el trabajo que presentamos, llegamos al grupo de canciones de 1935, de las que estudiamos la música y el texto, así como la interrelación de ambos elementos, atendiendo cada una de las veintiocho obras de forma separada, realizando posteriormente un estudio comparativo de todas ellas.

Siendo los tres niveles de trabajo que nos hemos propuesto con las canciones de 1935 igualmente importantes, hemos decidido, por el mismo razonamiento que en el capítulo anterior, presentar la edición crítica y la grabación sonora en anexos independientes, de manera que puedan seguirse simultáneamente el estudio, la partitura y la grabación de la misma. De este modo, los tres anexos recogen, por este orden, el catálogo, la edición crítica, donde incluimos tanto el aparato crítico como las partituras, y la grabación sonora de las canciones compuestas en 1935.



## **Capítulo II: Contextualización**





## 2.1 El género de la canción con piano

### 2.1.1 Término canción. Concepto

La música vocal, en general, necesita ineludiblemente de un texto al que se le pone música, aunque puntualmente se hayan escrito algunas obras musicales en las que la voz utiliza sonidos vocálicos y/o consonánticos que no tengan un sentido textual. La música experimental y las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX fueron terreno abonado para la utilización de la voz como un elemento instrumental más en distintas agrupaciones, sin embargo, estas obras son una excepción, pues lo común en la composición musical es partir de un texto que influirá en mayor o menor medida en el resultado sonoro y expresivo. El lenguaje utilizado en las canciones, con independencia de su calidad literaria, es, en esencia, diferente al lenguaje común, y por tanto podemos asimilarlo, cuando no identificarlo, con el lenguaje poético. La música y el texto poético son, pues, los dos elementos sustanciales en una canción<sup>41</sup>, sea cual sea su estilo y forma musical y poética, los elementos instrumentales que acompañen a la voz, o el contexto en el que se interprete.

En la canción, tomada en su sentido más amplio, la palabra adquiere una dimensión musical al estar organizada por elementos específicamente musicales. Hugo Riemann, ampliando el concepto básico de canción anteriormente expuesto, la define como la unión de un poema lírico con música, en el que las palabras cantadas reemplazan al habla, mientras que los elementos musicales del ritmo y cadencias inherentes al habla son elevados al ritmo ordenado por la melodía<sup>42</sup>. Esta definición considera al texto poético subsidiario de la organización musical, sin embargo, cuando la música a su vez se ordena en función del sentido y la forma del texto, la composición resultante es fruto de una retroalimentación mutua de ambos elementos. En este sentido, Steiner, desde la óptica de la lingüística y la traducción literaria, afirma que el compositor que pone música a un texto

---

<sup>41</sup> El diccionario de la RAE, uniendo los dos componentes, el musical y el poético, define el término desde las dos perspectivas: “Composición en verso que se canta, y música con que se canta esta composición”. *Diccionario de la Real Academia*, 22ª edición [en línea], <<http://buscon.rae.es/draeI>> [acceso: 17-7-2011].

<sup>42</sup> RIEMANN, Hugo, “Lied”, *Musik-Lexikon*, Leipzig, 1882. Citado en: PEAKE, Luise Eitel, “Song”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 17, Stanley Sadie (ed.), Macmillan Publishers, London, 1980, p. 511.

debe seguir la misma secuencia de intuición técnica que se sigue en la traducción de un texto, y la composición musical debe ofrecer una nueva dimensión que ni devalúe ni eclipse su origen lingüístico<sup>43</sup>. El mayor peso del componente musical en unos casos, del literario en otros, o la búsqueda del equilibrio e influencia mutua es un problema que cada compositor resuelve en función de sus preferencias o intereses. Entre las obras que presentamos hay ejemplos de todo tipo. Especialmente en las obras escritas en 1935, que serán estudiadas musical y literariamente, así como en la relación de ambos aspectos, podremos comprobar cómo tratan los compositores los textos de Lope de Vega.

La presencia de manifestaciones musicales en todas las sociedades humanas, y el uso de la voz como instrumento musical básico y fundamental en la historia de la música, son hechos que no necesitan constatación. El éxito social y cultural de la canción se basa en que la poesía funciona, como lenguaje, de forma más fácil y asequible que la música<sup>44</sup>, que por el contrario tiene unas estructuras que necesitan de un aprendizaje específico, de ahí su rápida extensión en diversas formas desde los orígenes de la humanidad. No es necesario detenerse demasiado en la consideración de la canción como un género casi único en el ámbito de la música pop desde mediados del siglo XX. La música popular urbana, como viene denominándose actualmente al variadísimo conjunto de estilos, desde el vals, el tango, la salsa o la copla, hasta el pop y rock, evoluciona cada vez más hacia lo vocal, y formalmente puede asimilarse a lo que entendemos por canción. Aparte de otros recursos, su enorme éxito social radica en la brevedad del texto, las repeticiones en forma de estribillos, estructuras sencillas y el empleo de un lenguaje cercano al coloquial<sup>45</sup>.

Pero esta tendencia hacia la canción como género no es un fenómeno exclusivo de la música actual. La literatura medieval aparece ya unida en numerosos casos a la música, acentuando de este modo su diferencia con el lenguaje corriente. El texto se apoya en la

---

<sup>43</sup> STEINER, G., *After Babel*, London, 1975. Citado en *The New Grove...*, *op. cit.*, "Song", vol. 17, p. 510.

<sup>44</sup> BROWN, Jane K., "In the beginning was poetry", *The Cambridge Companion to the Lied*, James Parson (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 2004, p. 12.

<sup>45</sup> Véase TORREGO EGIDO, Luis Mariano, *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*, Ediciones de la Torre, 1999, p. 85-87. Torrego toma algunas de las ideas expuestas en VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Antología de la "nova cançó" catalana*, Ediciones de Cultura Popular, Barcelona, 1968, p. 18.

melodía y se convierte en canción<sup>46</sup>. Francisco López Estrada, al hablar sobre la lírica popular medieval y su relación con la música, apunta que:

“La canción ha servido para que el verso se manifieste desde su origen en módulos de un marcado sentido rítmico, y la estructura de las melodías ha favorecido la disposición estrófica de una manera rigurosa. La lírica primitiva, sea popular o sea culta, aparece con este condicionamiento, que se mantuvo durante mucho tiempo y sobrepasó el periodo medieval; la condición musical de la lírica cancioneril hizo posible el gran desarrollo de la métrica en cuanto a rigor de la medición y a la riqueza de la combinación de estrofas y la complejidad de rimas”<sup>47</sup>.

El propio López Estrada advierte de la dificultad de estudiar esta relación en sus orígenes debido al desconocimiento de “las melodías musicales que mantendrían la integridad del texto”. Sin embargo estas palabras reflejan la interdependencia de ambos elementos en la génesis de la canción, aunque el equilibrio entre ellos dependa, como hemos visto, del estilo o las preferencias del autor en el proceso creador de las mismas. La historia del género que aquí nos ocupa, el de la canción con piano, como se verá en adelante, es la historia de la búsqueda de la proporción entre música y poesía, con unos medios instrumentales mínimos, y en un contexto, el concierto, que ayude a focalizar de su esencia.

### 2.1.2 La canción para voz y piano

La música escrita para voz y piano u otro instrumento polifónico, debido a que factores como la instrumentación, la polifonía vocal, el timbre, o las cuestiones escénicas desaparecen o quedan en segundo plano, tiene en el texto un elemento fundamental y generador. El recitado musical del texto, la transmisión de su contenido semántico, la sonoridad propia de los versos, de su lirismo o dramatismo, la colaboración necesaria del piano, con mayor o menor conjunción con el texto, son la esencia de un género poético-musical, que busca dotar a la poesía de una nueva dimensión por medio de la música.

---

<sup>46</sup> LÓPEZ ESTRADA, Francisco, “Características generales de la Edad Media literaria”, *Historia de la literatura española*, tomo I: *La Edad Media*, José María Díez Borque (coord.), Taurus, Madrid, 1980, pp. 70.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

Las composiciones musicales escritas originalmente para ser cantadas por una voz solista y acompañadas por un piano constituyen un género muy particular que ha conocido a lo largo de la historia diferentes denominaciones, aplicaciones y concepciones. La necesidad de dotar al recitado de un texto poético de una nueva dimensión sonora al incorporarle una línea melódica y proporcionarle un acompañamiento instrumental que sostenga tonal y armónicamente, o que incluso aporte comentarios musicales que representen el carácter de dicho texto, está en el origen del género. Este tipo de obras son la evolución lógica de las composiciones para una voz con el acompañamiento de un instrumento polifónico presentes a lo largo de toda la historia de la música. El origen de dichas composiciones podemos remontarlo a las canciones de todo tipo que los cantores, ya desde épocas remotas, cantaban acompañándose o haciéndose acompañar por cítaras, gaitas, fidulas, liras, arpas u otros instrumentos<sup>48</sup>.

En la Edad Media y el Renacimiento era habitual cantar una de las voces de las obras polifónicas para la que los músicos improvisaban el acompañamiento instrumental a partir del resto de las voces. Éste podía realizarse con varios instrumentos, con un instrumento de tecla con o sin refuerzo de los graves por otro instrumento, o ser un único instrumento, como el laúd, pero aún con este procedimiento el compositor concebía la obra como una construcción polifónica. Dietrich Fischer-Dieskau opina que, en el caso de la canción culta, los orígenes se encuentran cuando se empieza a escribir obras para una voz sola y un instrumento armónico o polifónico:

No parece apropiado utilizar como único criterio la interpretación, ya que las noticias que tenemos de ella ofrecen rara vez absoluta certeza histórica. Por el contrario, creo que lo decisivo es la notación, en nuestro caso el acompañamiento escrito para un instrumento armónico. Visto así, la historia de la canción para una sola voz con acompañamiento tiene sus comienzos en las primeras décadas del siglo XVI<sup>49</sup>.

Con el Renacimiento no solo aparece este formato de composición, si no que, tomando de los recursos del madrigal renacentista, se introducen diversas fórmulas de

---

<sup>48</sup> Para un estudio más detallado de la historia y evolución del arte monódico véase el primer capítulo de FISCHER-DIESKAU, *Dietrich, Hablan los sonidos, suenan las palabras. Historia e interpretación del canto*, Turner, Madrid, 1990, pp. 15-28.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 29-30.

interpretación musical, los llamados madrigalismos, como formas de descripción de los sentimientos que expresa el texto. Los *tempi*, la acentuación binaria o ternaria, el modo mayor o menor, los intervalos cortos o amplios, se usan para expresar el sentido de las palabras que transporta la melodía. La lucha contra el contrapunto, los llamados *stile rappresentativo* y *stile narrativo*, el triunfo de la monodia y el bajo continuo, concedieron a la voz cantada una independencia que le permitía una interpretación más sutil del texto, sin estar supeditada a las otras voces<sup>50</sup>. Sin embargo, en opinión de Philip Radcliffe la omnipresencia del bajo continuo fue un impedimento para el verdadero desarrollo del acompañamiento independiente y, “hasta que éste surgió, la canción autónoma para solista fue un pálido reflejo de las cosas que se decían con mayor vitalidad en las piezas de más envergadura”<sup>51</sup>.

Desde el siglo XVI, el interés de los compositores por “imitar” el texto en sus composiciones, lleva a algunos a emplear estereotipos de figuras musicales asociadas a algunas palabras y expresiones<sup>52</sup>, influidos por los principios de la retórica, disciplina en la que algunos compositores tenían una sólida formación<sup>53</sup>, con lo que nacen los primeros recursos o mecanismos musicales que ligan el discurso sonoro a la palabra. Estos procedimientos, surgidos en la música vocal polifónica se utilizaban como rutinas técnicas del proceso compositivo, tanto en la organización formal de la obra como en el empleo de ciertas figuras musicales que constituían el equivalente a la *decoratio* retórica<sup>54</sup>. La importancia de la relación música-palabra es tal que a partir del renacimiento la canción puede juzgarse en relación a su fidelidad en la declamación del texto y de acuerdo a su expresividad. Por ello eran frecuentemente criticadas las que presentaban una deficiente interpretación del texto<sup>55</sup>.

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>51</sup> RADCLIFFE, Philip, “Alemania y Austria”, *Historia de la canción, op. cit.*, pp. 135.

<sup>52</sup> GHEW, Geoffrey, “Song”, *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 17, p. 511.

<sup>53</sup> La música, perteneciente al *quadrivium*, y la retórica, integrante del *trivium*, estaban relacionadas al ser dos de las Siete Artes Liberales sobre las que se fundamentaba la formación superior desde la Edad Media. Véase: BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé, *Historia de la educación en España y América*, vol. 1, SM, Madrid, 1992, p. 192.

<sup>54</sup> Véase BUELOW, George J., “Rethoric and music”, *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 15, pp. 793-803. En este artículo se incluye bibliografía de referencia sobre este tema.

<sup>55</sup> GHEW, Geoffrey, “Song”, *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 17, p. 510.

La expansión del piano desde mediados del siglo XVIII, hizo de éste el principal instrumento doméstico y profesional ya en el siglo XIX<sup>56</sup>, presente en las casas de cierto nivel económico y cultural, así como en instituciones de todo tipo. Esto vino a situarle en las tareas de acompañante de la voz en el repertorio de las canciones con acompañamiento. Su sonoridad, las posibilidades dinámicas y expresivas, su capacidad de sonido *legato* y *cantabile*, unido a su generalización en todos los ambientes musicales, ganaron el favor de los compositores hacia este instrumento como colaborador de la voz en el género de las canciones con acompañamiento. Desde principios de siglo la voz y el piano se convirtieron en la mejor combinación para la canción, por economía de medios y potencial expresivo<sup>57</sup>.

Desde principios del siglo XIX tiene lugar una división en el género de la canción de gran alcance, entre la popular y la culta. El repertorio, que comprende canciones a solo con piano, se enriquece con añadidos ocasionales de otras voces o instrumentos *obbligato*, así como con arreglos de partes de teatro, himnos, etc. En muchos casos, el tipo de acompañamiento pianístico es la clave para distinguir el repertorio serio del popular<sup>58</sup>. En el serio, el piano se toma como igual a la voz, con la que colabora en la expresión de los sentimientos. El interés de los grandes compositores por la canción con piano elevó las exigencias técnicas y expresivas. Así como la canción popular se basaba generalmente en melodías estereotipadas que se repetían para las estrofas del texto, la canción seria abrió la vía a las canciones estróficas modificadas y las composiciones con una estructura formal más libre y adaptada a cada estrofa del texto, el estilo llamado *durchkomponiert*<sup>59</sup>, con el fin de reflejar una declamación correcta del texto en todos sus detalles. Ideas como las de Richard Wagner en *Oper und Drama*, donde el acompañamiento, en su sentido más

---

<sup>56</sup> Para una historia de la evolución técnica, expansión y práctica instrumental del piano puede consultarse: RIPIN, Edwin M.; BELT, Philip R.; MEISEL, Maribel *et al.*, “Pianoforte”, *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 14, p.682-714; RATTALINO, Piero, *Historia del piano*, Idea Books, Barcelona, 2005.

<sup>57</sup> GHEW, Geoffrey, “Song”, *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 17, p. 518.

<sup>58</sup> *Ídem.*

<sup>59</sup> Expresión alemana que se refiere, en contraposición a la forma estrófica, a las composiciones musicales escritas en un fluir continuo de ideas musicales distintas para cada estrofa o sección poética. También se emplea el término en inglés: *through-composed*. El término se aplica a la composición de canciones en las que la música de cada estrofa es diferente, no repitiéndose de una a otra. La forma musical resultante no viene necesariamente determinada por la forma poética, consiguiéndose la continuidad debido a que la música responde momentáneamente al flujo de las ideas, imágenes y situaciones del verso, no excluyéndose la recurrencia de motivos temáticos. TILMOUTH, Michael, “Through-composed”, *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 18, p. 794. Este planteamiento compositivo en la música vocal a partir de un texto poético no es nuevo, este tipo de composición tiene origen en el motete de la segunda mitad del siglo XV. En él cada frase del texto tiene una música distinta atendiendo a la significación del mismo.

amplio, se veía como un medio para reforzar la fuerza emocional del verso, tuvieron gran influencia, no solo en el *Lied* alemán si no en todo el repertorio<sup>60</sup>.

Paradójicamente, en la canción popular, confeccionada con estructuras musicales más sencillas y previsibles, y de exigencias vocales por lo general menores, se facilita la comprensión del texto a los oyentes. En la canción culta, la dificultad técnica de la parte de la voz y, por lo general, la mayor complejidad musical que multiplica los estímulos sonoros e intelectuales, puede dificultar a la audiencia dicha comprensión. Para Edward F. Kravitt, Wagner fue el que luchó con mayor contundencia contra los problemas de dicción y comprensión del texto derivado del predominio de la vocalidad italiana en la música occidental hasta bien entrado el siglo XIX, reclamando la necesidad de una escuela de canto genuinamente germánica<sup>61</sup>. Dichos problemas no son imputables únicamente a los cantantes, quienes con una adecuada articulación del sonido pueden transmitir con mayor eficacia el aspecto sonoro del texto. Los compositores son los responsables de que la organización de los sonidos facilite su correcta transmisión y realce su sentido más profundo, tal como propugnaba Wagner en su credo estético.

En el siglo XX, a partir de la I Guerra Mundial, el género fue objeto de la experimentación, como sucedió en otros géneros. El abandono de la tonalidad, la búsqueda de nuevas sonoridades tímbricas, el virtuosismo vocal extremo, las nuevas ideas en la declamación del texto y la incorporación de la palabra hablada, convirtieron en no pocas ocasiones a la canción en música “absoluta”, un hecho sin precedentes, quizá contrario a sus orígenes<sup>62</sup>.

Sin embargo, la unión de ambos instrumentos no es suficiente para acotar un tipo de composición que requiere de un tercer elemento fundamental: el texto. Los compositores han elegido para sus canciones generalmente textos poéticos porque llevan implícitos un ritmo y una prosodia equiparables a la prosodia musical, y qué duda cabe,

---

<sup>60</sup> GHEW, Geoffrey, “Song”, *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 17, p. 519.

<sup>61</sup> Citado en KRAVITT, Edward F., *The lied: mirror of late romanticism*, Yale University Press, Michigan, 1998, p. 52.

<sup>62</sup> Tres vías diferentes son las de Schoenberg en *Pierrot lunaire*, Stravinski en sus *Three Japanese Lyrics*, o Ravel en *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*. Béla Bartók, por su parte, aporta nuevas convenciones de declamación sugeridas por la música popular, y Charles Ives experimenta con el texto hablado. GHEW, Geoffrey, “Song”, *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 17, p. 520.

por que se elevan por encima de la prosa en el intento de expresar sentimientos, ideas, conceptos y situaciones dramáticas con un componente estético. La música en estos casos viene a potenciar esta intencionalidad estética del poeta.

Quizá falte en esta exposición de componentes la finalidad de la composición. Aunque este factor sea más impreciso y en no pocas ocasiones se desconozca, el género que intentamos definir nace con el propósito de darse a escuchar en el salón decimonónico, las salas de concierto o medios audiovisuales de cualquier tipo, sin intervención de elementos escénicos visuales externos, aunque sí de los componentes dramáticos que pueda incorporar el texto y que los intérpretes intenten transmitir. La evolución de las posibilidades técnicas, los gustos y costumbres sociales actuales, ha permitido que contemos con algunas experiencias puntuales en las que se añade una componente escénica y/o cinematográfica, no prevista por los compositores, a obras de referencia del repertorio liederístico.

### 2.1.3 El modelo del *Lied*. Evolución histórica

Las composiciones para voz y piano reciben diferentes denominaciones según la zona geográfica de donde provengan y el idioma en el que estén escritas. Incluso los compositores de un mismo país utilizan diferentes designaciones en los encabezamientos de las partituras o al referirse a ellas. Estas obras, o las adaptaciones del propio compositor para estos dos instrumentos a partir de obras para voz y orquesta o cualquier otra combinación instrumental, obedecen a distintas finalidades y motivaciones por parte de sus creadores e intérpretes. Los países del área germánica crearon en los siglos XVIII y XIX una gran escuela compositiva e interpretativa de este género que se impuso como modelo, y que con mayor o menor rapidez e intensidad se extendió por toda Europa y América, adoptando el término *Lied* para denominar este tipo de composiciones, de las que destacan, por cantidad, calidad y difusión las de Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms, Hugo Wolf y Gustav Mahler<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> Para hacernos una idea de la popularidad que alcanzó este género basta el dato que anota James Parsons: en Berlín, entre 1900 y 1914, se ofrecían más de veinte *Liederabende* (recitales de *Lieder*) a la semana, aparte de las sesiones privadas. PARSONS, James, "Introduction: Why the Lied?", *The Cambridge Companion...*, *op. cit.*, p. 4.



Por extensión, se aplica este término para denominar obras análogas escritas en idiomas distintos al alemán, si bien se emplean otros términos como *song*, *art song*, *chanson*, *mélodie*, canción, canción de concierto o canción de arte, según el país y el idioma del texto. Es necesario advertir de la dificultad de establecer la frontera entre lo que se entiende por *Lied* y la mera canción con acompañamiento pianístico, así como las diferencias entre los distintos términos aquí anotados, independientemente del título que el compositor eligiera para la obra. Siendo conscientes de dicha dificultad, y estando lejos de nuestro ánimo juzgar y calificar las canciones que presentamos dándoles un apelativo u otro, en el presente trabajo optamos por la denominación “canción para voz y piano”, que si bien es un término descriptivo y aséptico, resulta claro e inequívoco. La evidente influencia que ejercieron, y posiblemente aún ejerzan, las obras maestras del *Lied* alemán en el desarrollo de la canción con piano y la percepción que de dichas obras tengamos actualmente, en todo el mundo y particularmente en nuestro país, nos obliga a detenernos en su evolución histórica.

Según el *The New Grove*, en la entrada “*Lied*”<sup>64</sup>, en 1752 Christian Gottfried Krause define el término como una composición cantable por aficionados que expresa el carácter y el sentido del texto, y tiene un acompañamiento simple e independiente para que la canción pueda cantarse sin él. Esta simplicidad a la que alude Krause es la que defiende por su parte E. T. A. Hoffmann cuando advierte de la verdadera esencia del *Lied*:

[...] to stir the innermost soul by means of the simplest melody and the simplest modulation, without affectation or straining for effect and originality: therein lies the mysterious power of true genius<sup>65</sup>.

Evidentemente, según explica *The New Grove*, este concepto se enriquece al escribirse obras más complejas melódica, rítmica y armónicamente, dando mayor

<sup>64</sup> BÖKER-HEIL, Norbert, “Lied”, *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 10, p. 830.

<sup>65</sup> “[...] para conmover lo más recóndito del alma por medio de la melodía más simple y la más sencilla modulación, sin afectación y sin forzar búsqueda del efecto o la originalidad: en ello radica el misterioso poder del verdadero genio.” [traducción del autor]. Citado en PARSON, James, “The eighteenth-century Lied”, *The Cambridge Companion to the Lied*, James Parson (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 2004, pp. 36. En el mismo sentido se expresa Johann Christoph Gottsched, profesor de retórica en Leipzig, quien en su ensayo *Versuch einer kritischen Dichtkunst* (Ensayo crítico sobre el arte de la poesía), de 1730, relaciona la poesía con las canciones, defendiendo que éstas fuesen cortas y relativamente simples, pícaras canciones báquicas o amorosas. *Ídem*, p. 16.

importancia a la parte pianística, hasta llegar al modelo que se establece ya en el siglo XIX como una forma en la que las ideas sugeridas por el texto tomaban forma en la organización de esas palabras en la voz y en el piano, tanto para proporcionar unidad formal como para realzar ciertos detalles inherentes a la poesía que suscita la composición musical<sup>66</sup>. Este concepto que Böker-Heil aplica al término *Lied* es extensible a las distintas denominaciones que tiene el género en diferentes países.

Una de las definiciones del término *Lied* que nos han parecido más interesantes por su concisión y acierto es la debida a Carlos Gómez Amat, para quien la universalización de la palabra alemana da nombre “a un género de características particulares, cuyas mejores virtudes son la condensación dramática y la íntima unión de texto y música en un todo indisoluble”<sup>67</sup>. Por su parte, Eduard Toldrà, considerado por muchos historiadores e intérpretes como uno de los máximos exponentes de la canción en España, nos dejó estas palabras que recoge Antonio Fernández-Cid en su libro sobre la canción española:

Diría que la canción es la música misma, sustantivamente, sin adjetivos; la música en su estado más íntimo y desnudo. Diría que la canción hay que escribirla en estado de gracia. Y que es verdadera piedra de toque para compositor y para intérprete<sup>68</sup>.

La idea primaria de la palabra *Lied*<sup>69</sup> se refiere a una canción en lengua alemana, de donde pasa a denominar distintos tipos de composiciones a lo largo de la historia. El *Lied* polifónico, que vivió su época de esplendor hacia 1500, se basa en una construcción no necesariamente vocal que utiliza para su elaboración una melodía de canción preexistente. Las influencias del madrigal italiano, con la *seconda prattica*, la monodia acompañada y la

---

<sup>66</sup> BÖKER-HEIL, Norbert, “Lied”, *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 10, p. 838. Jane K. Brown aventura a dar una fecha de comienzo del *Lied* alemán como género adulto, el 19 de octubre de 1814, cuando Schubert compone su *Gretchen am Spinnrade*. BROWN, Jane K., “In the beginning was...”, *op. cit.*, p. 12. Del mismo modo, Marie-Agnes Dittrich, discute sobre la idea de *Gretchen* como comienzo del lied moderno. DITTRICH, Marie-Agnes, “The Lieder of Schubert”, *The Cambridge Companion...*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>67</sup> GÓMEZ AMAT, Carlos, *Historia de la música española, s. XIX*, Alianza, Madrid, 1988, p. 93.

<sup>68</sup> FERNÁNDEZ-CID, Antonio, *Lieder y canciones...*, *op. cit.*, p. 2.

<sup>69</sup> Para una historia más detallada del *Lied*, especialmente el alemán, véase los estudios recopilatorios: BÖKER-HEIL, Norbert; BARON, John H.; BARR, Raymond A. y otros, “Lied”, *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 10, p. 830-847; FISCHER-DIESKAU, Dietrich, *Hablan los sonidos...*, *op. cit.*; PARSON, James (ed.), *The Cambridge companion...*, *op. cit.*; KRAVITT, Edward F., *The lied: mirror...*, *op. cit.* Con una visión más amplia del género de la canción: STEVENS, Denis (ed.), *Historia de la canción*, Taurus, Madrid, 1990 [*A History of Song*, Hutchinson, London, 1960].

expresión de los *affetti*, introducen elementos concertantes con instrumentos *obbligati*, interludios y *ritornelli* que amplían las posibilidades de construcción musical, basándose en el principio de la canción estrófica y en la melodía cantáble<sup>70</sup>, así como determinados efectos rítmico-melódicos, adornos, ecos, los llamados madrigalismos, como también los metros poéticos. En el periodo tardo barroco dio paso al *Lied* de solista y bajo continuo, el *Generalbass Lied* o *Lied* con continuo, una composición generalmente profana que sigue los principios del modelo estrófico con participación instrumental en los *ritornellos*, con partes vocales con mayor o menor ornamentación<sup>71</sup>.

Quizá lo más destacado de la práctica del *Lied* en el área germánica es su dependencia de la poesía desde épocas muy tempranas, lo que pudo influir en la evolución posterior del género. Jane K. Brown apunta que el desarrollo del *Lied* alemán es consecuencia directa del florecimiento de la poesía romántica y de Goethe en particular, y se extendió en forma de numerosas publicaciones de colecciones de canciones con acompañamiento de piano destinadas al uso doméstico, escritas por buenos compositores conocedores de la literatura poética del momento<sup>72</sup>. Muchas colecciones de canciones fueron recopiladas por los propios poetas, quienes podían encargar a compositores menores la música para sus poemas. Cuando eran los compositores los encargados de publicar las colecciones de canciones, éstas eran generalmente más ornamentadas y elaboradas, hasta que se fueron imponiendo, hacia mediados de XVII criterios de simplicidad en las composiciones, en beneficio de la claridad y comprensión del texto<sup>73</sup>.

Otra de las particularidades importantes es el uso que se les daba a las canciones. Mientras que en Francia, Italia o España las colecciones que se publicaban se destinaban principalmente a los sectores aristocráticos, en el norte de Europa los destinatarios eran por lo general, literatos, estudiantes y clases medias cultivadas, un entretenimiento para burguesía próspera que quiere imitar a las clases altas<sup>74</sup>, lo que facilitó enormemente su

---

<sup>70</sup> BÖKER-HEIL, Norbert, "Lied", *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 10, p. 830.

<sup>71</sup> BARON, John H., "Lied", *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 10, p. 834.

<sup>72</sup> BROWN, Jane K., "In the beginning was poetry", *The Cambridge Companion to the Lied*, James Parson (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 2004, p. 12.

<sup>73</sup> *Ídem.*

<sup>74</sup> BROWN, Jane K., "In the beginning,....", *op. cit.*, p. 17.

divulgación al tiempo que hizo del género un elemento cada vez más integrado en la cultura común.

Hacia mediados del XVIII Berlín se convirtió en el principal centro de composición del *Lied*, reflejo del ambiente cultural y artístico promovido por Federico el Grande. Christian Gottfried Krause estableció los términos en los que se desarrolló la primera escuela berlinesa de en el sentido expuesto anteriormente, con el resultado de numerosas canciones compuestas en un estilo diatónico, con un ritmo y armonía sencillos. La simplicidad de estos primeros casos se vio matizada por las aportaciones de algunos compositores como August Bernhard Valentin Herbing, precursor de las baladas, que introducían historias y fábulas con un tratamiento armónico más elaborado, o el caso de Christian Gottlob Neefe, primer maestro de Beethoven, quien introducía modificaciones en la forma del *Lied* estrófico, liberando la forma *Lied* de las restricciones impuestas por la Escuela de Berlín. Su técnica permitió que se alterara la estructura repetitiva cuando no se acomodaba al texto de las estrofas que lo demandaban<sup>75</sup>, abriendo así el camino hacia la idea del *durchkomponiert Lied*. Sin embargo, el mencionado principio de simplicidad no desaparecerá en la historia de la canción pese a la evolución posterior hacia formas más elaboradas. Algunos de los futuros grandes maestros del *Lied* no se resistirán a la composición de piezas que, aunque imbuidas de genialidad, se pliegan a la idea de sencillez en su construcción. En algunas de las obras que presentamos en este trabajo, ya de pleno siglo XX, es una característica sustancial, especialmente en aquellas en que el texto poético escrito por Lope se nutre de la sencillez del estilo popular, tan característico en su obra.

En el último tercio del siglo XVIII los compositores de la llamada segunda escuela berlinesa de *Lied*, siguiendo la evolución de los mencionados anteriormente, escribieron canciones con una mayor complejidad melódica, rítmica y armónica, con acompañamientos de teclado más elaborados y con un tratamiento musical diferente para las distintas estrofas. “Estos avances, junto a la exigencia personal de trabajar con buenos textos poéticos llevaron a los más destacados compositores del género, Carl Friedrich Zelter, Johann Abraham Peter Schultz y Johann Friedrich Reichardt, a la técnica compositiva del *durchkomponiert Lied*. Schultz, por ejemplo, insistía en evitar textos sin

---

<sup>75</sup> BARR, Raymond A., “Lied”, *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 10, p. 836.

gusto y recurrió a las obras de los mejores poetas”<sup>76</sup>. La influencia de estos compositores se extendió por toda el área germánica, influyendo en otros que se dedicaron especialmente al *Lied*, como Christian Friedrich Schubart o Johann Rudolf Zumsteeg, hasta establecerse como un género más que era cultivado por todos los compositores del momento. Las discretas aportaciones de Christoph Willibald Gluck, Carl Philipp Emanuel Bach o Haydn se amplían con Mozart, quien escribe unas 40 canciones. Su talento lírico, ampliamente reconocido, se une a un acompañamiento sutil, con un sentido especial en destacar la relación entre el verso y la música, siendo en ocasiones aquel quien guía a ésta, como en *Das Veilchen* y *Abendempfindung*, expresando el carácter y el sentido de los textos que utilizaba en la línea del estilo *durchkomponiert Lied*, todo ello aun considerando a la canción como un género menor<sup>77</sup>.

En el siglo XIX el *Lied* se convierte en un tipo de composición bien definida, a la que nos referimos como *Lied* romántico, donde las ideas sugeridas por el texto poético toman forma en la construcción musical y en la relación entre la voz y el piano. La expansión del *Lied* presupone un renacimiento de la poesía lírica alemana, cuya popularidad entre compositores y público viene de la consideración de que la música puede derivarse del texto poético, así como una gran cantidad de mecanismos y técnicas musicales para expresar dicha interrelación. Johann W. Goethe, Ludwig H. C. Höltz, Johann Mayrhofer, Wilhelm Müller, Friedrich G. Klopstock, Matthias Claudius, Johann G. Herder y Friedrich Schiller fueron los principales poetas en lengua alemana que sirvieron al *Lied* romántico. Franz Schubert, más que el creador fue el compositor que le da toda su dimensión poético-musical al ser capaz como nadie de fundir los significados de la música y la palabra. En Schubert, la infinita variedad de estilos y formas, líneas melódicas, modulaciones, figuras de acompañamiento, son esencialmente el resultado de su capacidad de respuesta musical al estímulo de la poesía<sup>78</sup>. Su objetivo era encontrar mecanismos expresivos que pudieran ser utilizados como elementos estructurales en de la música. Estos mecanismos ya aparecen en sus predecesores, pero Schubert los desarrolla aplicando

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 837. Reichart, y especialmente Zelter, fueron compositores que colaboraron directamente con Goethe. Véase en BROWN, Jane K., “In the beginning,...”, *op. cit.*, p. 14.

<sup>77</sup> RADCLIFFE, Philip, “Alemania y Austria”..., *op. cit.*, pp. 138-139.

<sup>78</sup> SAMS, Eric, “Lied”, *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 10, p. 839.

[...] metáforas musicales del movimiento y las emociones humanas: ritmos de caminar o de correr; inflexiones de tónica o de dominante para preguntas y respuestas; carácter tempestuoso o calmado; contrastes mayor-menor para sonrisas o llanto, alegría o pena; melodías agradables o melancólicas moduladas por la forma y tensión del verso. Estos elementos ya se encontraban en los precursores de Schubert, especialmente en Zumsteeg, en cuyas obras aparecen estrecha y deliberadamente modeladas<sup>79</sup>.

A partir de Schubert el *Lied* sigue expandiéndose en una época dorada en la que los más grandes compositores del momento dedican su atención al género. Robert Schumann, llamado el poeta del piano, une como nadie la música a la poesía. Considera ésta como unidad de forma y contenido, y componía partiendo de la idea central del poema, interpretándolo por medio de la música<sup>80</sup>. Carl Loewe y Robert Franz tienen una abundante producción de baladas de estilo narrativo muy ligadas a la escena dramática, compositores que junto a Peter Cornelius, Adolph Jensen, Fanny Hensel y Clara Schumann, figuran entre los menos conocidos pero no de menor importancia. Felix Mendelssohn pone de manifiesto en los *Lieder* su tendencia al estilo sencillo y el carácter de canción popular. Brahms busca la expresión sonora de experiencias y sentimientos evitando el excesivo apasionamiento como reflejo de una actitud burguesa con la que se movió como hombre y compositor<sup>81</sup>. Hugo Wolf, dedicado casi en exclusiva al *Lied*, hace fluir la melodía en función del ritmo del lenguaje, consiguiendo la unidad con los motivos que el piano varía o repite, confronta o conecta, haciendo que la cohesión musical emane del texto<sup>82</sup>. Gustav Mahler, Hans Pfitzner, Richard Strauss, y Max Reger son los más destacados en su dedicación al *Lied* en el cambio de siglo, a los que se unen otros muchos compositores, ya

---

<sup>79</sup> *Ídem*. “[...] the musical metaphors of human motion and gesture: walking or running rhythms; tonic or dominant inflections for question and answer; the moods of storm or calm; the major-minor contrasts for laughter and tears, sunshine and shade; the convivial or melancholy melodies modulated to the shape and stress of the verse. All these abound in Schubert’s precursors, notably Zumsteeg, on whose work his own is often closely and deliberately modelled.” [Traducción del autor].

<sup>80</sup> FISCHER-DIESKAU, Dietrich, *Hablan los sonidos...*, *op. cit.*, p. 82. Del mismo modo describe Jürgen Thym los *Lieder* de Schumann, una unión de poesía y música, haciendo suyo el poema con adición de los comentarios del piano. THYM, Jürgen, “Schumann: reconfiguring the Lied”, *The Cambridge Companion...*, *op. cit.*, p. 135.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>82</sup> Federico Sopeña apunta que “para Wolf el verso es la fuente de inspiración, para los anteriores es la melodía la que convierte el texto casi en pretexto”. La búsqueda de la esencia, del instante creado por el poema concreto, crea una tensión máxima de talante expresionista que le acerca ya al *Sprechgesang* de la segunda escuela vienesa. SOPEÑA, Federico, *El nacionalismo y el “Lied”*, Real Musical, Madrid, 1979, p. 69.

que son pocos en esta época los que se resisten ante este género. Lo mismo sucede con otros autores de países vecinos, entre los que hay que destacar, por la importancia de su producción, a Franz Liszt, plenamente integrado en la tradición y cultura germánica, Frédéric Chopin, Edvard Grieg, Antonín Dvorak y Modest Moussorgsky. Las corrientes nacionalistas del siglo XIX, con el impulso artístico de las lenguas autóctonas, vieron en el *Lied*, al igual que en la ópera, un medio ideal para el tratamiento musical de la poesía nacional con el concurso de las influencias provenientes de la música folclórica. Desde Grieg hasta Leos Janáček o Béla Bartók la composición de *Lieder* fue una parcela destacada en la producción musical y jugó un papel importante en la evolución musical del nacionalismo<sup>83</sup>.

Mención aparte merece la escuela que se crea en Francia. En opinión de Fischer-Dieskau, la particularidad, la popularidad y continuidad de la *mélodie* se debió a la profusión de traducciones francesas de los *Lieder* de Schubert, interpretadas por cantantes de prestigio<sup>84</sup>. Lo cierto es que el interés por la música vocal en Francia viene de antiguo. En el siglo XVII la canción era un género muy popular, hasta el propio rey Luis XIII las componía y cantaba, haciéndose famosos algunos compositores como Pierre Guéron, Antoine Boesset y Gabriel Bataille, por las antologías de canciones que publicaron<sup>85</sup>. El romance trovadoresco fue dando paso a la canción elaborada, hasta llegar a la época de Berlioz, momento en el que la palabra *mélodie* viene a denominar al género *Lied* en Francia. David Cox caracteriza a este tipo de música como una “combinación de flexibilidad rítmica, sutileza melódica y riqueza armónica”, características que alcanzarán un alto grado de perfección con Gabriel Fauré, Henri Duparc y Claude Debussy<sup>86</sup>. Las canciones de Charles Gounod y Jules Massenet tienen un interés especial por la prosodia del verso, aunque con acompañamientos pianísticos de segundo plano. Estos compositores dos dieron paso a la edad de oro de la *mélodie*, en el último tercio del siglo XIX, con Duparc, Fauré, César Frank, Ernest Chausson, Joseph Guy Ropartz, Emmanuel Chabrier y toda un pléyade de compositores menores, alguno de los cuales tuvo en la *mélodie* su

---

<sup>83</sup> “[...] que el nacionalismo sea inseparable del culto apasionado por la propia lengua es decisivo para la estructura del lied”. *Ibid.*, p. 6.

<sup>84</sup> FISCHER-DIESKAU, Dietrich, *Hablan los sonidos...*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>85</sup> COX, David, “Francia”, *Historia de la canción*, Denis Stevens (ed.), *op. cit.*, p. 270.

<sup>86</sup> *Ídem*, p. 276.

campo de acción principal, caso de Pierre de Bréville, Alexis de Castillon, Louis Vierne o Guillaume Lekeu, hasta llegar a las ya modernas creaciones de Maurice Ravel, Francis Poulenc y, especialmente, de Debussy.

El modelo del *Lied* se extendió por toda Europa conformando diversos estilos nacionales desde finales del siglo XIX. Su adaptación a las distintas realidades culturales fue variada, generalmente definida por las peculiaridades idiomáticas, e influida por la música autóctona. En algunos casos no llegará a concretarse un estilo liederístico propio, pues a la indefinición musical del mismo vendrá a unirse el enorme peso que tendrán el *Lied* y la *mélodie* por una parte, y por otra la omnipresente influencia de la música italiana muy ligada al repertorio escénico. Es el caso de nuestro país, como veremos a continuación.

## 2.2 La canción en España. Evolución histórica

El desarrollo de la canción en España, quizá también en otros países, ha tenido inevitablemente al *Lied* alemán como punto de referencia. En unos casos, para tener un modelo al que seguir, en otros como revulsivo para encontrar una manifestación más personal e idiomáticamente nacional. En cualquier caso, en palabras de Celsa Alonso, la canción española ha sufrido, por parte de la crítica y la historiografía, el “agravio comparativo con el *Lied* alemán [...] desde los escritos de Felipe Pedrell”<sup>87</sup>. La calidad musical, la concreción de los fundamentos del género, y la enorme divulgación de las obras de los grandes compositores de *Lieder* del siglo XIX y principios del XX del área germánica, marcaron la evolución de la canción con piano en toda Europa. Federico Sopeña se lamenta de que en España no penetrase el gran repertorio del *Lied* europeo, apenas algún ejemplo de Schubert traducido al español, ninguna referencia de los literatos y eruditos musicales, y ausencia total en el ámbito del Conservatorio<sup>88</sup>. Quizá no sea del todo exacto este juicio de Federico Sopeña, pues los primeros intentos de establecer un *Lied* español de calidad con características propias vienen desde Pedrell, para quien el *Lied*

---

<sup>87</sup> ALONSO, Celsa, “La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración alfonsina”, *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1995, p. 245.

<sup>88</sup> SOPEÑA, Federico, *El “Lied” romántico*, Moneda y Crédito, Madrid, 1973, p. 133.



hispano debía ser el canto popular transformado, basado en la interiorización de la música natural de una nación, siguiendo el modelo de los alemanes<sup>89</sup>. El reconocimiento de un estilo español particular, basado en el pintoresquismo, el casticismo y la importancia del elemento popular, unido a la consideración de superficialidad y a la falta de calidad musical en muchos casos, lo encontramos en la historiografía musical española cuando se refiere a la canción<sup>90</sup>. Hasta finales del XIX y principios del XX no se invierte esta tendencia, aunque este cambio solo se aprecia en los casos de Enrique Granados, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Eduard Toldrà, o Joaquín Rodrigo, cuando algunas de sus canciones se instalan en el repertorio internacional.

Por otra parte, el retraso en el conocimiento del *Lied* alemán en nuestro país fue el responsable, en opinión de Pedrell, seguida por Federico Sopeña, del retraso en el desarrollo de la canción romántica. La pretensión de tomar como modelo al *Lied* germánico llevó al desprestigio de la abundante producción nacional, por la acusación de populista y casticista, hasta la llegada de algunos compositores que, a finales del siglo XIX, siguiendo los planteamientos del género en Alemania y Francia, compusieron canciones de una elaboración musical y profundidad expresiva hasta el momento no conseguida en España.

No pueden olvidarse el marco social y político en el que se desarrolla la canción a la hora de entender su evolución. Alonso señala al “plebeyismo” de la aristocracia española y al “majismo” de la burguesía ciudadana<sup>91</sup>, como condicionantes culturales que impiden la profundización en una canción de verdadera calidad musical y poética. Por otra parte Gómez Amat advierte de las diferencias en el repertorio de salón entre el mundo anglosajón y la cultura española, donde las relaciones entre dicho repertorio y la música

---

<sup>89</sup> PEDRELL, Felipe, *Por nuestra música*, Henrich y C<sup>a</sup>. Barcelona, 1891, pp. 40-41. Pedrell reconoce que dicha consideración pertenece al crítico P. Uriarte, coetáneo y amigo suyo, para afirmar a continuación que el drama lírico nacional vendría a ser el mismo *Lied* engrandecido. De este libro de Pedrell existe una reedición debida a Francesc Bonastre, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 1991.

<sup>90</sup> Las opiniones de Subirá, Salazar, Mitjana o Sopeña, inciden en el mismo sentido, el reconocimiento de un repertorio numerosísimo, de su particularidad nacional, pero de cierta superficialidad musical y poética que le ha impedido trascender al repertorio internacional. Véase ALONSO, Celsa, “La canción española desde la monarquía fernandina...”, *op. cit.*, p. 246.

<sup>91</sup> ALONSO, Celsa, “Canción”, *Diccionario de la Música Española...*, *op. cit.*, vol. 3, p. 1.

teatral son más estrechas<sup>92</sup>, de ahí que los modelos de la música escénica pasasen al repertorio de salón.

La composición de obras para voz y piano se desarrolla como género desde el siglo XVIII en forma de piezas de salón. Celsa Alonso, al igual que José Subirá y Rafael Mitjana, a quienes cita, afirma que los orígenes se encuentra en la tonadilla escénica, de donde se extrajeron algunos de los números más populares, basados en ritmos y formatos de seguidillas, polos y tiranas, y pasaron al salón aristocrático donde la voz se hacía acompañar por piano o la guitarra<sup>93</sup>. El sustrato popular, y por tanto su popularidad, era fundamental para su desarrollo, y las estructura poéticas y musicales venían establecidas por la tradición. El ritmo ternario, la línea vocal silábica con ligeros melismas al final del verso, floreos superiores, síncopas rotas, tresillos encadenados, presencia de la segunda aumentada, tetracordos frigios descendentes, giros modales, o los acompañamientos rítmicos subordinados a la voz, conformaban un estilo musical anclado en el folklore<sup>94</sup>. Con el tiempo este estilo fue enriqueciéndose con las aportaciones de la música vocal italiana, con una gran influencia del belcanto operístico. Fernando Sor y Manuel García son los compositores españoles de finales del XVIII que más contribuyeron a la expansión del género, dando a conocer sus canciones y el estilo de la canción española, debido a su trayectoria artística internacional, en Inglaterra, Francia e Italia. “La versatilidad y la capacidad para asimilar los lenguajes de su entorno” son, en opinión de Andrés Moreno Menjíbar, los rasgos definitorios de la música de García, dotada siempre de originalidad<sup>95</sup>, pero siempre marcada por el aliento de la música escénica, primero de la tonadilla, más adelante de la ópera italiana<sup>96</sup>. La frase con la que Celsa Alonso sintetiza los elementos estilísticos de las canciones de Manuel García, al que califica de precursor del género, bien

---

<sup>92</sup> GÓMEZ AMAT, Carlos, *Historia de la música...*, op. cit., p. 18.

<sup>93</sup> ALONSO, Celsa, “Canción”, *Diccionario de la Música Española...*, op. cit., vol. 3, pp. 1-19. Para un estudio más detallado, de la misma autora hemos anotado anteriormente *Canción lírica española en el siglo XIX*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1998, así como “La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración alfonsina”, *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, 1995.

<sup>94</sup> ALONSO, Celsa, *Diccionario de la Música Española...*, op. cit., vol. 3, p. 1.

<sup>95</sup> MORENO MENJÍBAR, Andrés, “Manuel García en la perspectiva”, *Manuel García, de la tonadilla escénica a la ópera (1775-1832)*, Alberto Romero Ferrer, Andrés Moreno Menjíbar (eds.), Universidad de Cádiz, Cádiz, 2006, p. 107.

<sup>96</sup> De un estilo cercano al de la tonadilla es la canción *La barca de Amor*, con letra de Lope de Vega, que incluimos e nuestro catálogo.

puede servir como resumen de lo que se vivirá en España en buena parte del siglo, y que pervivirá hasta bien entrado el XX:

[...] *bel canto* italiano, opereta francesa, virtuosismo y pintoresquismo románticos, sin olvidar la importancia del mito populista, la mistificación del canto popular y el exotismo colonial<sup>97</sup>.

El siglo XIX se inicia consolidando la trayectoria iniciada en el anterior. Después de un primer periodo en el que se ponen de moda las canciones e himnos patrióticos, motivado por los acontecimientos políticos entre 1808 y 1814, durante el reinado de Fernando VII se consolida la estética populista con profusión de seguidillas-boleras y tiranas en su mayoría con acompañamiento de guitarra<sup>98</sup>. El estilo y los efectos de la guitarra como instrumento acompañante se transmitirán a la escritura del piano como un elemento importante del espíritu nacionalista español<sup>99</sup> vigente hasta bien entrado el siglo XX. Las composiciones de Federico Moretti, José Melchor Gomis, Manuel Rückert, Ramón Carnicer aparecieron en distintas colecciones de canciones, entre 1812 y los años 30, con una tendencia a abandonar la bolera por la canción española o la tirana andaluza. Mariano Rodríguez de Ledesma, por entonces en Londres, era muy valorado como compositor de *canzonettas* y romanzas, dentro de un estilo muy influido por la ópera italiana, tendencia que va tomando más fuerza a partir de los años veinte. Conviven la predilección por la poesía neoclásica, unida a un estilo musical rossiniano, con la incipiente poesía prerromántica, con líneas melódicas más belcantistas, ricas en apoyaturas y adornos.

Las dos tendencias que manifiesta la canción de salón española, el italianismo y el populismo, marcan en esta época una doble dirección. Por una parte se importa el gusto italianizante de la ópera que influye en el repertorio cancioneril, y por otra, en Europa se va fraguando el gusto por las canciones genuinamente españolas que compositores como Narciso Paz, Fernando Sor, Mariano Rodríguez de Ledesma, Manuel García, Manuel Rückert, Ramón Carnicer, José Melchor Gomis, Federico Moretti o Salvador Castro de Gistau publican y difunden en el extranjero. Así, “Europa trabó contacto con la música

<sup>97</sup> ALONSO, Celsa, “Manuel García, compositor de canciones”, *ibid.*, p. 177.

<sup>98</sup> ALONSO, Celsa, *La canción lírica española en el siglo XIX*, ICCMU, Madrid, 1998, p. 39.

<sup>99</sup> CHASE, Gilbert, *The music of Spain*, Dover, New York, 1959, p. 62.

española a través de aquellos aires nacionales, en los que había una fuerte presencia del elemento andaluz, reinterpretada como vestigio de la cultura árabe. Este hecho es fundamental para entender lo que, en años posteriores, acabó convirtiéndose en el denominado hispanismo musical francés [...]”<sup>100</sup>. Gilbert Chase resume de este modo el estilo populista de la canción española decimonónica:

Many canciones líricas of nineteenth-century Spain can be characterized as popular and artistic in style, employing picturesque texts and exposing the fabric of Spanish culture—majas (attractive Castilian women), mozos (young men), Andalusian cities, forbidden love, lost love, bullfighters, the strength of the Catholic faith, and an intense devotion of all that is Spanish. The mood is charming, with accompaniments providing an unobtrusive background built on simple rhythmical dances. Spoken interjections, syncopations, ornaments, triplets, appoggiaturas, and turns-- all of which can be traced to the *cante flamenco*-- abound. Rhythms, harmonic movement, and melodic design were based on the popular dances of Spain. The life of the typical working-class Spaniard was idealized and immortalized<sup>101</sup>.

Estas consideraciones quizá respondan al modelo de canción, y en general de música española, que se extendió al resto del mundo. Aunque dicho estilo fue ampliamente fomentado en esta época, no es menos cierto que el italianismo fue otro factor importante, como en tantos otros países, y que los trabajos de algunos compositores dignificaron con su calidad tanto el estilo netamente español como otros intentos de trascender estas dos tendencias tan arraigadas.

La época de Isabel II permite el desarrollo liberal y la penetración del romanticismo de corte francés, con lo que en los ambientes musicales se introducen costumbres francesas

---

<sup>100</sup> ALONSO, Celsa, *Diccionario de la Música Española...*, op. cit., vol. 3, p. 4.

<sup>101</sup> Muchas canciones líricas de la España del siglo XIX se caracterizan por su estilo popular, empleando textos pintorescos y exponiendo la estructura social de la cultura española: majas (atractivas mujeres castellanas), mozos (hombres jóvenes), ciudades andaluzas, amores prohibidos, amores perdidos, toreros, la fuerza de la fe católica, y una intensa devoción por todo lo que es español. La atmósfera es encantadora, con acompañamientos que proporcionan un fondo discreto construido por simples danzas rítmicas. Abundan las interjecciones habladas, las síncopas, los ornamentos, los tresillos, las apoyaturas y las vueltas, elementos que pueden atribuirse al *cante flamenco*. Los ritmos, el movimiento armónico y el diseño melódico se basaron en los bailes populares de España. La vida del típico español de clase trabajadora fue idealizada e immortalizada [traducción del autor]. CHASE, Gilbert, *The music of Spain*, op. cit., p. 130. Citado por DRAAYER, Suzanne R., *Art Song Composers of Spain. An Encyclopedia*, Scarecrow Press, Maryland, 2009, p. 1. Draayer ofrece en las páginas siguientes una interesante tipología de las canciones españolas del siglo XIX.

como la *soirées*<sup>102</sup>. La música italiana sigue siendo el referente internacional, con un estilo derivado de los éxitos de Gaetano Donizetti y Vincenzo Bellini, que tiene una influencia muy notable en la canción. La melodía vocal utiliza saltos interválicos disminuidos con fines expresivos, cromatismos, y la típicas apoyaturas y grupetos de adorno, mientras que el piano, en ocasiones indicado también para guitarra e incluso arpa, queda subordinado a la voz, aunque se incluyen preludios e interludios más o menos extensos, con duplicaciones de terceras o sextas, típicos de la ópera. El populismo se hace cada vez más andalucista, en muchas ocasiones, debido a la gran demanda, canciones de construcción y exigencias muy elementales, destinadas a aficionados, basadas en gran medida en ritmos de baile<sup>103</sup>. Las canciones con mayor elaboración y un tratamiento del piano con mayor presencia son las de Sebastián Iradier, el más destacado compositor de canciones que se nutre del andalucismo, criollismo e italianismo<sup>104</sup>, las de José Espí y Guillén, Cristóbal Oudrid, Mariano García y Mariano Soriano Fuertes. Hipólito Goldois, separándose del pintoresquismo, intenta un estilo más serio de corte romántico.

José Inzenga marca una línea de gran calidad y refinamiento, siguiendo el precedente de algunas canciones de Santiago Masarnau y José Espí y Guillén. Sus canciones se nutren de cierto eclecticismo que va desde la música operística italiana, el refinamiento francés y algunos giros folkloristas<sup>105</sup>, pero huyendo del andalucismo y el criollismo que tan de moda estaba, como los ritmos de habanera, guajira o guaracha, y de temática banal. Inzenga dota a la melodía de una declamación originada por el verso y al piano de un fuerte componente expresivo generado por el texto de la canción.

El último tercio del siglo XIX, aun manteniéndose los gustos del salón burgués, con crecimiento de las canciones moriscas, fruto de una estética arabista que impregna las artes plásticas y decorativas, vive un progresivo interés por la poesía lírica francesa y alemana,

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>103</sup> Los rasgos más destacables del estilo andalucista de este momento los encontramos definidos por Celsa Alonso en *La canción lírica española...*, *op. cit.*, pp. 244-245: las estructuras modales o pre-tonales, los ritmos ternarios, las estructura bipartitas de copla y refrán, desplazamiento de la guitarra por el piano, y temática costumbrista e incluso empleo del argot andaluz en ocasiones.

<sup>104</sup> ALONSO, Celsa, *Diccionario de la Música Española...*, *op. cit.*, vol. 3, p. 6.

<sup>105</sup> El eclecticismo de que habla Alonso al referirse a la obra de Inzenga se concreta en: “elegancia y refinamiento franceses, vocalidad italiana, estrofas de raigambre hispana, buena poesía y ritmos populares si era conveniente”. ALONSO, Celsa, *La canción lírica española...*, *op. cit.*, p. 294.

así como de los poetas españoles prebequerianos y bequerianos. Estas obras muestran una tendencia más europeísta, con melodías neorrománticas en un estilo más refinado. En la línea de lo que apunta Jane K. Brown<sup>106</sup>, al igual que el desarrollo del *Lied* alemán es consecuencia directa del florecimiento de la poesía romántica y de Goethe en particular, en España el desarrollo de la canción solo alcanza cotas de cierta calidad a partir del desarrollo de la poesía romántica, en nuestro país con bastantes años de retraso con respecto a Centroeuropa. Una élite intelectual, “impulsada por un nuevo germanismo y un creciente nacionalismo, desarrolla la producción de un grupo de compositores artífices de un primer *Lied* hispano”<sup>107</sup>. Los compositores más reconocidos de este periodo son Fermín María Álvarez, José Espí Ulrich, Felipe Pedrell y Gabriel Rodríguez. Además del empleo de poesías de corte romántico que incluían a poetas extranjeros, estos compositores dan al piano una creciente labor expresiva, con el empleo de modulaciones ligadas al contenido expresivo del texto y figuraciones particulares, mayor riqueza armónica, mientras que la línea vocal es muy elaborada y unida al texto poético, con periodos en forma de *ariosos* y recitados, dentro de estructuras influidas por el *Lied durchkomponiert* que huyen de las formas estróficas.

Pedrell fue el primero que utilizó en España la palabra *Lied* para nombrar algunas de sus canciones publicadas en diversos álbumes, así como fue el primero que teorizó sobre término, impulsando la creación de una escuela de *Lied* hispánico<sup>108</sup>. Las propuestas de Pedrell no excluyen lo popular en sus escritos ni en sus composiciones, antes bien, tanto él como el grupo de compositores responsables de este nuevo impulso romántico, utilizan la depuración del folclore como punto de partida para así desarrollar un *Lied* esencialmente español, en una “simbiosis entre lo popular y lo culto”<sup>109</sup>. Las influencias de unos y otros

---

<sup>106</sup> BROWN, Jane K., “In the begining was...”, *op. cit.*, p. 12.

<sup>107</sup> ALONSO, Celsa, *Diccionario de la Música Española...*, *op. cit.*, vol. 3, p. 8.

<sup>108</sup> Para un estudio de las relaciones entre Pedrell y el *Lied* véase ALONSO, Celsa, “Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto”, *Recerca Musicològica*, XI-XII, 1991-1992, pp. 305-328; SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia, “Gabriel Rodríguez y su relación con Felipe Pedrell: hacia la creación de un lied hispano”, *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 10, 2005, pp. 97-136; ZABALA, Alejandro, “La producción liederística de Felip Pedrell”, *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, pp. 325-334.

<sup>109</sup> ALONSO, Celsa, *Diccionario de la Música Española...*, *op. cit.*, vol. 3, p. 9. Del mismo modo se expresa Gilbert Chase al reconocer a Pedrell y Barbieri como responsables de la revitalización de la música española, y de la canción en particular, en los primeros años del siglo XX, “quienes descubrieron los tesoros musicales del pasado del país, mientras que al mismo tiempo se inspiraron en la riqueza del folklore vivo conservado en la tradición popular y oral”. CHASE, Gilbert, “España”, *Historia de la canción*, *op. cit.*, p. 201.

son variadas, proponiendo soluciones que van desde imitación de los modelos del *Lied* alemán y la canción francesa, hasta la canción de origen popular con un tratamiento refinado y elaborado. Entre los poetas a los que se pone música destaca Bécquer, a cuyos textos se acercan casi todos los compositores del momento, los poetas becquerianos como José Selgas, Antonio de Trueba, Antonio Arnao, o Ventura Ruiz Aguilera<sup>110</sup>, y en algunos casos poetas extranjeros del área germánica (Ludwig Uhland) y francesa (Victor Hugo, Alphonse de Lamartine, Armand Silvestre).

Gabriel Rodríguez y José Espí Ulrich acusan más la influencia germánica, teniendo en los *Lieder* de Schumann el modelo de sus canciones, en especial el papel del piano en la construcción y la expresividad de la canción. Marcial del Adalid componía en un estilo netamente francés, casi siempre con poesías de escritores franceses. Fermín María Álvarez, el más prolífico en la composición de canciones, trabajó tanto la canción populista refinada como el lirismo de las canciones españolas, francesas y catalanas, siempre con un marcado estilo francés. Todos estos esfuerzos en la búsqueda de un género liederístico español se vio acompañado, evidentemente, de una gran producción de obras comerciales destinadas al salón burgués, en la línea de la melodía romántica francesa de consumo, así como del omnipresente italianismo. En este final de siglo también florecen las composiciones ligadas a las corrientes nacionalistas basadas en un folclorismo regionalista que en algunos casos alcanza cierta estilización, con ejemplos cercanos al *Lied*. Este tipo de composiciones se dan en las zonas donde una burguesía más o menos ilustrada y regionalista demanda obras para los salones pequeñoburgueses, así como manifestaciones folcloristas de los orfeones, como es el caso del círculo de compositores ligados a los poetas de la *Renaixença* catalana y al Orfeó Català, o las composiciones en euskera de José María Iparraguirre, y las manifestaciones cancioneriles del *Rexurdimento* gallego o la *Renaixença* valenciana.

La producción de canciones de las primeras décadas del siglo XX está íntimamente relacionada con las ideas del nacionalismo musical,

[...] a la vez que se diversifica en varios mundos aparentemente distantes: el cuplé, el lied de sabor neorromántico, la continuidad del andalucismo decimonónico, los intentos de afirmación de un lied

---

<sup>110</sup> Véase ALONSO, Celsa, “La poesía prebecqueriana y becqueriana: un fermento del lied español”, *Homenaje a José María Martínez Cachero*, Universidad de Oviedo, 2000, pp. 41-61.

ibérico y el refinado casticismo de Granados y Fernando Obradors, preparando el terreno a la denominada transubstanciación del folclore<sup>111</sup>.

El interés por la canción con piano decae en beneficio de la música sinfónica o de cámara, aunque encontramos obras fundamentales de la mano de Albéniz, Granados, Falla y los compositores catalanes del círculo del Orfeo. Las *Siete canciones populares* de Falla y las *Tonadillas en estilo antiguo* de Granados son dos colecciones de referencia para las futuras creaciones del género<sup>112</sup>. La influencia de Falla en los compositores de la época es enorme, conviviendo el su estilo impresionista y neoclásico, de orientación francesa, con otras estéticas claramente neorrománticas, como es el caso de Conrado del Campo, Julio Gómez, Andrés Isasi o José María Guervós. Aunque en algunas composiciones la influencia de la estética del *Lied* germánico es muy acusada, la tendencia general es la “invocación al canto popular [...] que garantiza el carácter nacional para crear el *Lied* ibérico”<sup>113</sup>. Las aportaciones a la canción son muy variadas, y van desde la mera armonización de la melodía popular de Benito García de la Parra, Ángel Mingote o José María Franco, el nacionalismo populista de Fernando Obradors y Joaquín Nin Castellanos, hasta el estilo romántico de corte andaluz de Joaquín Turina. Las canciones de Turina son uno de los referentes del género, obras de gran amplitud sonora, líricas, con reminiscencias del cante jondo y gran aliento romántico. De su abundante producción destacan el *Poema en forma de canciones*, las *Rimas* de Bécquer, la *Saeta* o el *Homenaje a Lope de Vega* que aquí trataremos.

Los músicos de la Generación de la República, inmersos en un cruce de las estéticas impresionista, el neoclasicismo, las vanguardias artísticas y las ideas del nacionalismo musical, buscan en la canción, como en otros repertorios, la conciliación entre el folclore y las nuevas posturas estéticas. La relación personal y la colaboración artística entre artistas de distintas disciplinas, en especial poetas y músicos, hace de la canción un producto opuesto al espíritu del salón romántico, dirigida a la sala de conciertos y en la que los compositores vuelcan la estética musical a la que son más afines. Destacan los trabajos de Julián Bautista, Oscar Esplá, Salvador Bacarisse, Rodolfo Halffter, Ernesto

---

<sup>111</sup> ALONSO, Celsa, *Diccionario de la Música Española...*, op. cit., vol. 3, p. 11.

<sup>112</sup> FERNÁNDEZ-CID, Antonio, *Canciones de España...*, op. cit., p. 18.

<sup>113</sup> ALONSO, Celsa, *Diccionario de la Música Española...*, op. cit., vol. 3, p. 12.



Halffter, y en menor cantidad los de Adolfo Salazar, Enrique Casal Chapí, Gustavo Pittaluga, Fernando Remacha, Gustavo Durán o Jesús Bal y Gay. También iniciaron en esta época sus composiciones para voz y piano Eduard Toldrà, Roberto Gerhard, Joaquín Rodrigo, Frederic Mompou, Rafael Rodríguez Albert y Arturo Menéndez Aleyxandre, aunque su producción vocal se extiende y evoluciona hasta los años sesenta o setenta.

A pesar de la pervivencia del género en estos compositores, en la posguerra se pierde el gran impulso renovador de la generación de la República, promoviéndose desde instancias oficiales el regreso a un tipo de composiciones basado en la armonización de canciones populares, un regionalismo que quiere tomar, sin llegar a ello, influencias de la obra de Turina y de las *Siete canciones populares* de Falla. La tendencia general se matiza en las preferencias y posibilidades de cada compositor, así, Jesús García Leoz sigue en su estética a Turina, Jesús Guridi elabora con más detalle la parte del piano, Joaquín Nin-Culmell una línea neoclásica, Manuel Palau consigue verdaderos *Lieder* con una línea vocal de esencia folclórica y un tratamiento casi orquestal del piano, Xavier Montsalvatge intenta con éxito la vía del exotismo sudamericano, y Vicente Asencio y Matilde Salvador escriben en una línea que combina el impresionismo francés y las obras de Falla. Junto a estos casos más destacados se encuentran numerosas canciones escritas en una línea populista que en muchas ocasiones no trascienden el mero localismo. Los autores con una estética más vanguardista, en la que en ocasiones se sustituye el piano por un pequeño grupo instrumental en la búsqueda de nuevas sonoridades para el texto poético, todos ellos del área catalana, son Joaquim Homs, Josep Casanovas, Joan Comellas, Manuel Valls y Manuel Blancafort.

La canción entra en declive a mediados de siglo XX, a pesar de que seguirá dando frutos interesantes. Los compositores que toman el relevo, la denominada generación del 51, son Ramón Barce, Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola, Luis de Pablo, el mismo Blancafort, Manuel Moreno Buendía y Antón García Abril. Las aportaciones de unos y otros son irregulares y esporádicas. En ellas se incluyen técnicas compositivas de vanguardia, elementos atonales, seriales y aleatorios. Distintas combinaciones instrumentales son la base para las obras más vanguardistas, mientras que cuando se utiliza el piano los compositores se suelen alejar de dichas tendencias<sup>114</sup>. Junto a este grupo

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 17

aparecen obras de Josep Maria Mestres-Quadreny, Gerardo Gombau, Josep Cercós o Agustín González Acilu, que utilizan tanto el piano como los grupos instrumentales en composiciones serialistas. Josep Soler, en comparación con la tendencia del momento, tiene una numerosa obra para voz y piano con textos de poetas catalanes, italianos, alemanes y franceses, basadas en el dodecafonismo con trasfondo expresionista<sup>115</sup>.

En el último cuarto de siglo conviven dos tendencias contrapuestas. Por un lado una vuelta al nacionalismo y a la tradición como contrapeso a los problemas de comunicación de las vanguardias, dándose en ocasiones la paradoja de que las canciones de algunos autores son más conservadoras que sus composiciones instrumentales. Es el caso de Amando Blanquer, Rogelio Groba y Antón García Abril. Miguel Asíns Arbó, Pascual Aldave, Manuel Castillo, Juan José Falcón Sanabria, Ángel Barja, Félix Lavilla y Leonardo Balada son ejemplos de esta tendencia conservadora en la que una melodía clara y comprensiva es la base de la composición. Junto a ellos, las vanguardias explotan las posibilidades de la voz unida o manipulada por medios electrónicos. La labor compositiva de canciones de Miguel Ángel Coria, Tomás Marco, Francisco Cano o Gerardo Gombau es insignificante ya que para estos autores el género voz y piano “es sinónimo de conservadurismo”<sup>116</sup>, alejándose de la esencia del *Lied* al utilizar la voz como un elemento instrumental más y abandonando la comunicación del texto como objetivo prioritario.

La procedencia de los textos que utilizan los compositores para componer las canciones para voz y piano son variadísimas. El estudio de los poetas más empleados por cada compositor o en cada una de las épocas a las que acabamos de aludir es un tema que escapa a este trabajo. Aún así, tras una primera aproximación, utilizando como referencias el mencionado *Catálogo anotado de la música española contemporánea basada en la literatura española* de Roger Tinnell y el estudio de Celsa Alonso *Canción lírica española en el siglo XIX*, podemos afirmar que no será hasta comienzos del siglo XX cuando los compositores españoles pongan su atención en los poetas clásicos del Siglo de Oro<sup>117</sup>. El

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>117</sup> Las letras de los poetas españoles del Siglo de Oro han estado prácticamente ausentes en el repertorio cancionístico durante el siglo XIX. Véanse las escasas referencias a canciones con letra de poetas áureos que incluye Celsa Alonso en *La Canción Lírica Española...*, las de Manuel García (p. 179, 180, 183) y Bernardino Valle (p. 479). Alonso incluye una cita de Mesonero Romanos (p. 90), extraída de sus *Memorias de un sesentón*, publicadas en 1881, en la que cita un título tan lopiano como “Madre unos ojuelos vi” sin

interés que muestran los poetas en las primeras décadas de dicho siglo, en especial los de la generación del 27<sup>118</sup>, y el impulso de las celebraciones de los centenarios de Cervantes, Góngora y Lope de Vega, como veremos en capítulo III, están en el origen de este nuevo motivo de inspiración que llevó a las partituras para voz y piano las poesías de los principales escritores áureos como a textos anónimos o de otros menos conocidos.

Para el caso que nos ocupa, atenderemos a continuación a la relación entre la música y el teatro lopesco, dado que la mayoría de letras de las canciones que catalogaremos y estudiaremos tienen su origen en la ingente obra escénica del Fénix.

## **2.3 La música en el Siglo de Oro y en la obra de Lope de Vega**

### **2.3.1 La música en el teatro del siglo de Oro**

El uso de la música en el teatro español del Siglo de Oro es una consecuencia evolutiva de la presencia de la misma en manifestaciones escénicas desde antiguo. Es con los autores del prerrenacimiento español, Iñigo de Mendoza, Gómez Manrique, Juan del Encina, Suárez Robles, Torres Naharro, Lucas Fernández o Fernán López de Yanguas, con quienes los villancicos y canciones van entrando en la escena española, siendo Gil Vicente (1465-1536) el que usa la música de forma más destacada<sup>119</sup>.

El primer ejemplo de un villancico popular que se inserta en un texto literario es el de los versos del *El libro de buen amor*: “Señora Rama, yo que por mi mal os vi / que las

---

indicar su autor. Desconocemos de quien puede tratarse. En nuestro catálogo solo figura una canción con este título compuesta en el siglo XIX, la de José María Espinosa y Casares de los Monteros, escrita probablemente en la última década.

<sup>118</sup> Sobre la recepción de la tradición aurea en los poetas del siglo XX puede verse DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *La tradición áurea: sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003. El autor indica en la introducción a este estudio (p. 13) que la poesía española entre 1920 y 1936, nutrida de tradición y vanguardia, recuperó y asimiló el legado de los poetas de los siglos XVI y XVII, la tradición áurea, como Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Cervantes, Góngora, Quevedo o Lope de Vega. De aquí viene el interés de los compositores por estos poetas.

<sup>119</sup> UMPIERRE, Gustavo, *Songs in the Plays of Lope de Vega...*, *op. cit.*, p. 1.

mis hadas negras non se parten de mí”<sup>120</sup>. Un caso similar es el de la canción de alba de Melibea en *La Celestina* (“Papagayos, ruiseñores / que cantáis al alborada”). Entre los autores del prerrenacimiento, Juan del Encina, dada su condición de músico y autor teatral, se le supone un trabajo de relación entre ambas disciplinas. Díez de Revenga opina que “supo como nadie, acompañar lo musical y lo dramático, y si en su obra hay que contar con un importante cancionero musical, no es raro que su teatro se halle nutrido de esplendorosas representaciones musicales”<sup>121</sup>. Lucas Fernández destaca en los villancicos de carácter religioso que aparecen en sus representaciones autos de tema navideño. Pero, como se ha dicho anteriormente, es Gil Vicente, por su gran capacidad para aunar lo lírico y lo dramático, a quien podemos considerar prácticamente el inventor del procedimiento que luego Lope de Vega y algunos de su escuela habrían de elevar a la máxima categoría. Él es quien

Inventa la fórmula mágica ideal que desarrollarán los que vendrán después. Para hacer una canción dentro de un auto, a la que él mismo pone música, se ha servido de esquemas tradicionales pertenecientes al género popular<sup>122</sup>.

Cervantes incluye también canciones en sus obras dramáticas en ocasiones tomadas directamente de la tradición popular, conectándolas con el desarrollo de la comedia<sup>123</sup>. Él mismo dice que el primero en incluir música, en forma de romance antiguo, es un tal Nabarro de Toledo, de la época de Lope de Rueda. En tiempo de éste último la música solía permanecer fuera de escena acompañada de una guitarra, lo que nos hace suponer que se trataba de música vocal, oyéndose especialmente en los entreactos como entretenimiento. Agustín de Rojas menciona el laúd y la vihuela como instrumentos comunes en las compañías, Juan Rufo que en las obras de Lope de Rueda solo se usaban dos flautas y un tamboril. Así mismo, Rojas dice que “romances y letras” se cantaban en el

---

<sup>120</sup> ESTEPA, Luis, “Voz femenina: los comienzos de la lírica popular hispánica y su relación con otros géneros literarios”, en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 1989, p. 13. Véase también FRENK ALATORRE, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*, UNAM, México, 2003, p. 583.

<sup>121</sup> DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, “Teatro clásico y canción tradicional”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 1989, p. 31.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 33

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 34-35

teatro a finales del XVI y “un bailecito al final de la pieza para que el público marchara contento”<sup>124</sup>.

Los romances populares de la lírica antigua, muchos de ellos incluidos en los llamados cancioneros o romanceros<sup>125</sup>, eran la fuente de inspiración de la mayoría de letras para cantar en las comedias del siglo XVII<sup>126</sup>. Estos textos, junto a melodías bien conocidas por el público, contribuían enormemente a dotar a las obras teatrales de la verosimilitud propia de la escena de la época, explicada con la metáfora de “la comedia como espejo de la vida”. Agustín Durán explica así la pervivencia de la poesía popular a lo largo de los siglos y su inclusión en el teatro del s. XVII:

El mismo origen tuvo y la misma marcha siguió entre nosotros que en todas partes la poesía del pueblo, que desde sus primeros pasos hasta fines del siglo XVI se conservó bajo la forma épica y narrativa del romance octosílabo, y de ciertas letras líricas y sencillas que cantaba el pueblo. Pero como los progresos en la civilización habían cundido y la Nación adelantado en inteligencia y en un gran número de conocimientos, ya en el siglo XVII se refundió la poesía nacional en el drama novelesco, que adaptándola por base de su creación, convirtió su esencia narrativa en acción y diálogo, conservándola empero al alcance del pueblo como hija suya y como depósito de sus nociones históricas, civiles y religiosas, donde debía encontrar consignado el tipo original e indeleble de su carácter, de sus hábitos, de sus costumbres, de su fe, gustos, placeres, sentimientos y progresos<sup>127</sup>.

El uso de la música en las representaciones de las comedias respondía a variadas funciones. La más elemental respondía al uso de la música como recurso estructural o decorativo, pero, en especial la música vocal, fue más allá, se empleaba como vehículo de expresión de la afectividad social, respondiendo así al principio de “espejo de la vida”. Las

---

<sup>124</sup> STEIN, Louise K., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theater in Seventeenth Century Spain*, Oxford, 1993, pp. 15-16.

<sup>125</sup> Sobre los romanceros que se publicaron en la época de Lope puede consultarse RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo XVII*, Castalia, Madrid, 1977-1978. Por lo que respecta a los romances de Lope en concreto puede verse PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *El universo poético de Lope de Vega*, Laberinto, Madrid, 2003, pp. 18-50.

<sup>126</sup> STEIN, Louise K., *Songs of Mortals...*, *op. cit.*, p. 18. A este respecto, la autora opina que en un sentido Lope y sus contemporáneos destruyeron la tradición de la lírica antigua al modificarla pero por otra parte contribuyeron enormemente a conservarla al incluirla en sus comedias.

<sup>127</sup> DURÁN, Agustín, “Poesía popular, drama novelesco”, *Obras de Lope de Vega*, RAE, Vol. 1, Rivadeneyra, Madrid, 1890, p. 7.

canciones, muchas de ellas conocidas por el público, eran esenciales para dar verosimilitud dramática a las escenas en las que ocurrían<sup>128</sup>. Una función nada desdeñable era la de buscar cierta familiaridad con el espectador respecto a canciones y letras que éste tenía asumidas por tradición<sup>129</sup>.

A partir de mediados de siglo la escena madrileña sufre un proceso de cambio por la fuerte demanda de nuevas obras para la corte en la época de consolidación del patronazgo artístico como forma de legitimación de la monarquía de Felipe IV<sup>130</sup>. El consecuente aumento de beneficios profesionales y económicos de las compañías teatrales hizo que éstas retrajeran su actividad en los teatros públicos ante la constante demanda de los teatros de la corte. Los autores de la generación de Calderón residentes en Madrid aspiraban a escribir para la escena cortesana. El aumento de medios en estas producciones facilitó el desarrollo del teatro musical y abrió camino a las semi-óperas y operas calderonianas y a las zarzuelas. Aún así, siguió cultivándose la comedia en los teatros públicos y el uso del romancero como fuente de letras para cantar en las representaciones.

### 2.3.2 Lope de Vega y la música

Es Lope de Vega con su *Arte nuevo de hacer comedias* quien contribuye de manera decisiva no ya a la inclusión de la música en los escenarios como elemento decorativo, sino a su estandarización como un importante componente que desempeñará variadas funciones dramáticas en las obras teatrales. La relación de Lope con la música parece que fue estrecha, no solo por la amistad con algunos de los compositores más importantes del momento, el caso más notable es el de Juan Blas de Castro, como por su conocimiento del arte musical más allá de mero aficionado. En efecto, Barbieri se refiere a algunos pasajes de *La Dorotea* en los que los comentarios de los personajes indican que:

---

<sup>128</sup> STEIN, Louise K., *Songs of Mortals...*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>129</sup> DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, "Teatro clásico y canción...", *op. cit.*, p. 36.

<sup>130</sup> STEIN, Louise K., *Songs of Mortals...*, *op. cit.*, p. 49.

[...] quien tal escribió no solo conocía la música teóricamente, sino que estaba iniciado en los más pequeños accidentes, reservados por lo regular sólo al que hace frecuente la práctica del arte<sup>131</sup>.

Umpierre nos recuerda lo que parece innecesario, que “Lope vivió en la época de mayor esplendor de la música española, la de Victoria, Morales, Salinas y Cabezón, cuyas *Diferencias sobre el canto del caballero* usa el mismo tema que la canción popular que se cree dio la idea a Lope para *El caballero de Olmedo*”<sup>132</sup>. Este hecho, de enorme trascendencia, es interesante ligarlo a algunos datos biográficos de nuestro poeta para entender la relación de Lope con el arte musical y la influencia de dicha relación en su obra dramática.

Lope aprendió los primeros rudimentos de música y poética con el poeta músico Vicente Espinel, en una época en la que el aprendizaje de ambas artes era poco menos que inseparable. Estudió en la Universidad de Alcalá, donde debió estudiar música para poder obtener el título de Bachiller, así como en Salamanca, donde asistió a las lecciones del compositor Francisco de Salinas<sup>133</sup>. Durante toda su vida estuvo en contacto con reconocidos músicos españoles. Con Espinel, además de las lecciones infantiles, mantiene contacto posterior, y como muestra de admiración le dedica *El caballero de Illescas*, y lo menciona en otras ocasiones en algunas de sus obras<sup>134</sup>. Gabriel Díaz, Juan Palomares, y en especial Juan Blas de Castro, fueron los músicos a los que más trató. Lope menciona a Castro en *El acero de Madrid*, en la *Jerusalén conquistada*, en *La Filomena* y, en especial, en *Elogio en la muerte de Blas de Castro*, incluido en *La vega del parnaso*<sup>135</sup>. Ambos pasaron parte de su juventud juntos, y Castro ponía en música las poesías que Lope le suministraba como confidente de sus amores juveniles. En el *Elogio* Lope recuerda la

<sup>131</sup> BARBIERI, Francisco Asenjo, *Lope de Vega músico y algunos músicos españoles de su tiempo*, 1864; citado por BAL y GAY, Jesús, *Treinta canciones de Lope de Vega*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 1935, p. 97. El mismo razonamiento, con añadido de algunos ejemplos, nos lo sirve QUEROL, Miquel, *Cancionero musical de Lope de Vega, III. Poesías cantadas en las comedias*, Barcelona, CSIC, 1991, p. 11-13.

<sup>132</sup> UMPIERRE, Gustavo, *Songs in the Plays...*, *op. cit.*, p. 1.

<sup>133</sup> QUEROL, Miquel, *Cancionero musical de Lope de Vega*, vol. I: *Poesías cantadas en las novelas*, CSIC, Barcelona, 1991. p. 11.

<sup>134</sup> En el “Romance para la conclusión de la Justa Poética celebrada con motivo de la beatificación de San Isidro”, en el *La Arcadia*, *La Filomena* y en un soneto, “Aquella pluma, célebre maestro”. QUEROL, Miquel, *Cancionero musical de Lope de Vega*, vol. II: *Poesías sueltas puestas en música*, CSIC, Barcelona, 1991, p. 8-9.

<sup>135</sup> *Ibid.*, pp. 10-11.

intervención de Castro en cantar a su primer gran amor, Filis. Considerada como de autor Anónimo, Miquel Querol atribuye a Castro la música que se conserva en el Cancionero de Turín sobre uno de los quince romances a Filis del *Romancero General*, “Ay amargas soledades / de mi bellísima Filis”<sup>136</sup>.

Un dato concluyente de la importancia que concedía Lope a la música en la escena nos lo ofrecen Alfredo Rodríguez y Ruíz-Fábrega: de las 343 comedias de Lope, 175 contienen canciones o fragmentos cantables, en un total de 341 canciones y letras para cantar, directa o indirectamente relacionados con la tradición popular castellana<sup>137</sup>. A esto se suma el hecho de que al menos dos comedias, *Peribáñez* y *El Caballero de Olmedo*, surgen de una canción preexistente, que constituye la base estructural y argumental en que se apoya la obra<sup>138</sup>.

### 2.3.3 La música en el teatro de Lope

Las referencias a elementos musicales que se pueden encontrar en las acotaciones escénicas de las comedias de Lope<sup>139</sup> muestran como las canciones, los bailes y el uso de diferentes instrumentos, se usaban para la división estructural del texto. El uso funcional de música para marcar la acción, las transiciones o unificar temáticamente una escena fue desarrollado por Lope en innumerables obras y permanece como recurso básico en la comedia del siglo XVII<sup>140</sup>. En las didascalias se nombran chirimías, flautas, caramillos, gaitas, guitarras, arpas, tambores, tamboriles, sonajas o campanas, que suenan de forma independiente o acompañando a las voces en una canción o un baile. Entre estos

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 12. Sobre esta melodía compuso una canción con piano Félix Lavilla, véase en nuestro catálogo.

<sup>137</sup> RODRÍGUEZ, Alfredo y RUÍZ-FÁBREGA, Tomás, “En torno al cancionero teatral de Lope”, *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Edi-6, Madrid, 1981, p. 524. Los autores relacionan el origen y la ambientación popular de las canciones con el uso predominante de octosílabos en romances, redondillas y seguidillas (*Ibid.*, pp. 526-527).

<sup>138</sup> DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, “Teatro clásico y canción...”, *op. cit.*, p. 39.

<sup>139</sup> Stein ofrece un listado de las acotaciones musicales de más de un centenar de obras de Lope (STEIN, Louise K., *Songs of mortals...*, *op. cit.*, pp. 337-347), que a su vez extrae de Morley y Bruerton: MORLEY, Griswold.; BRUERTON, Courtney., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.

<sup>140</sup> STEIN, Louise K., *Songs of mortals...*, *op. cit.*, p. 20.



encontramos la chacona, la seguidilla, la gallarda, la pavana, la zambra, el canario, “saraos”, o bailes genéricos de indios, negros, portugueses o de pastores<sup>141</sup>.

Entre los instrumentos que se mencionan abundan los de percusión: atabales, panderos y todo tipo de tambores, sonajas y castañuelas. De cuerda son la guitarra, vihuela, arpa. Entre los de viento, las trompetas, clarines, flautas, chirimías, y en ocasiones el órgano<sup>142</sup>. Las trompetas y tambores se asociaban con escenas militares, marcaban la división de escenas en las entradas de personajes de rango superior, anunciaban batallas fuera de escena, o servían para interrumpir la acción en cambios de sección de escena<sup>143</sup>. Las chirimías o sacabuches se asociaban con obras religiosas, incluso hay alguna anotación que se refiere a grupos de instrumentos que suenan en emplazamientos diferentes, al estilo de los *cori spezzati*<sup>144</sup>. Los instrumentos populares rústicos se usaban en escenas de campesinos, la guitarra, el arpa y la vihuela servían de acompañamiento. Se dan caso en los que se usan instrumentos con una función realista cuando un personaje canta y se acompaña con un instrumento. En ocasiones el sonido de los instrumentos o las voces servían, además, para tapar el ruido de la maquinaria escénica o se activaba ésta aprovechando el sonido de la música en el escenario.

En Lope, la canción, dentro o fuera de escena, además de definir una escena o subsección, se liga con el contenido de la escena donde se usa con lo que contribuye a desarrollar el argumento de la obra. Las canciones son utilizadas en ocasiones para provocar cambios en el estado de ánimo prevaleciente. La música vocal se usaba en general como vehículo de la continuidad dramática, manteniendo o reforzando el clima o atmósfera de la escena, como elemento de verosimilitud. Las escenas de boda se refuerzan con una canción de boda, escenas rústicas y pastorales incluyen grupos de campesinos cantando, cuyas canciones tienden a basarse en letras populares, criados o confidentes cantan a personajes nobles, y escenas religiosas requieren canciones cantadas fuera de escena por voces angelicales<sup>145</sup>. La mayoría de canciones en Lope tienen más de una

---

<sup>141</sup> Querol ofrece un amplio listado en la introducción al vol. I, QUEROL, Miquel, *op. cit.*, p. 13.

<sup>142</sup> Véase el listado que da Querol, p. 13, y la lista de acotaciones de Stein, tomada de Morley-Bruerton.

<sup>143</sup> STEIN, Louise K., *Songs of mortals...*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>144</sup> En el acto II de *La niñez del padre Rojas*. *Ibid.*, p. 22.

<sup>145</sup> *Ibid.*, pp. 23-24.

función. La misma canción puede servir para marcar formalmente la escena, para ambientarla en su contexto y para introducir un mensaje relacionado con el argumento<sup>146</sup>.

Algunas canciones las escribió ex profeso para cada obra, aunque basadas en materiales procedentes de préstamos, otras existían ya antes de que las incluyera en alguna de sus comedias<sup>147</sup>. Es el caso de *Mira Nero de Tarpeya* o la canción de *El caballero de Olmedo*. Refiriéndose a las melodías, o a las composiciones polifónicas basadas en éstas, que circulaban previamente a la redacción de la obra escénica, Stein opina que “es muy posible que estas sean las melodías que Lope asociara con las letras preexistentes cuando las escribió para sus comedias”<sup>148</sup>. El hecho de que los textos de las obras musicales con textos teatrales que se conservan<sup>149</sup> difieran de los que aparecen en las obras de Lope, y el estilo y complejidad polifónica de algunos ejemplos, nos lleva a dudar de que muchas obras que se conservan actualmente fueran interpretadas en el teatro tal como están en las partituras<sup>150</sup>, más bien pudiera tratarse de arreglos de melodías y letras que habían alcanzado cierta fama, independientemente o no de su inclusión en una u otra comedia.

Las variantes textuales, tan frecuentes en las canciones que Lope intercala en las comedias, son la consecuencia de la adaptación de materiales preexistentes, lo que era una práctica que no se limitaba a la poesía. Como los poetas, los compositores tomaban prestadas melodías e ideas musicales para componer sus obras polifónicas. “Compositores y poetas tenían la misma técnica: utilizar melodías y letras conocidas para sus obras. La prueba de maestría para ambos radicaba en el refinamiento e inteligencia en la adaptación

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>147</sup> En FRENK ALATORRE, Margit, *Nuevo corpus...*, *op. cit.*, encontramos numerosas referencias a letrillas que usa Lope en alguna de sus comedias de las que la autora da las fuentes y supervivencias, en muchas ocasiones anteriores a la redacción de las obras.

<sup>148</sup> STEIN, Louise K., *Songs of mortals...*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>149</sup> Stein recoge 17 composiciones, incluidas en diferentes cancioneros, con letras de Lope o atribuidas a él. Estas obras están recogidas también en los trabajos de Jesús Bal y Gay, *Treinta canciones...*, *op. cit.*, y Miquel Querol, *Cancionero musical...*, *op. cit.* Querol incluye en su cancionero tanto obras que él mismo atribuye a Lope como otras con letra de otros poetas que Lope utiliza en alguna comedia, caso de las *Coplas* de Jorge Manrique. Así mismo, advierte que dos de las treinta canciones que recoge Bal y Gay no son de Lope.

<sup>150</sup> STEIN, Louise K., *Songs of mortals...*, *op. cit.*, p. 30. Esta opinión es compartida por Carmelo Caballero Fernández-Rufete, quien añade, refiriéndose a los testimonios que han llegado hasta nosotros, que “todos ellos estaban destinados, con seguridad, a ámbitos de la vida musical ajenos al teatro: a la cámara palaciega, al templo o a la fiesta no dramática”. CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo, “La música en el teatro clásico”, *Historia del teatro español*, vol. 1, *De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Javier Huerta Calvo (dir.), Gredos, Madrid, 2003, p. 680.

de materiales de préstamo<sup>151</sup>. La elección de las letras y la música estaba en función del tipo de escena en las que se insertaban, ya fueran populares, campesinas, cortesanas o exóticas, de la función dramática de la música, y del principio de verosimilitud que regía la escena de la época, de tal manera que en muchas ocasiones respondían a convencionalismos y estereotipos escénicos.

Las composiciones musicales que se conservan, recogidas en cancioneros, son obras más cercanas al estilo cortesano o de cámara que a la música popular<sup>152</sup>. Tirso de Molina, en *Cigarrales de Toledo compuestos por el maestro Tirso de Molina*, describiendo una representación de *El vergonzoso en palacio* menciona a los compositores Juan Blas y Álvaro de los Ríos como los “autores de los tonos” que sonaron. Ambos fueron músicos de la corte de Felipe III y probablemente no componían para representaciones públicas, en este caso lo harían para una representación aristocrática y privada<sup>153</sup>. Queda claro, pues, que la música que sonaba en las comedias lopescas es para nosotros desconocida. Carmelo Caballero resume la situación de los estudios sobre el tema diciendo que

La mayor parte de las páginas editadas sobre la historia de la música teatral aurisecular, y especialmente las referidas a la primera mitad del siglo, se han escrito en ausencia total de testimonios directos, esto es, de partituras. Resulta absolutamente imposible escribir una historia de los textos musicales para el teatro. Al carecer de éstos, la base documental para la elaboración del relato se ha limitado de manera casi exclusiva a los propios textos dramáticos; su método de trabajo ha consistido básicamente en la recopilación de los fragmentos cantados y de las didascalias referidas a la música inserta en los mismos, y su producto final, en el mejor de los casos, una síntesis interpretativa de dichas didascalias y fragmentos líricos, extrapolando a partir de todo ello un puñado de conclusiones sobre el papel de la música en determinadas obras, dramaturgos o periodos<sup>154</sup>.

---

<sup>151</sup> STEIN, Louise K., *Songs of mortals...*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>152</sup> Stein pone como ejemplo caso del Cancionero de Olot, en el que muchas canciones pertenecen a compositores cercanos a la corte (*Ibid.*, p. 44).

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>154</sup> CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo, “La música en...”, *op. cit.*, p. 677. Algunos de los estudios más importantes sobre la praxis teatral del Siglo de Oro incluyen escasas o nulas referencias a la música que sonaba en las representaciones, la actuación de los músicos o la implicación musical de los actores. Véase RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Castalia, Madrid, 1998; Quirante, Luis; RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina; SIRERA Josep Lluís, *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*, Universitat de València, València, 1999;

Así mismo, las partituras que se conservan no suelen estar datadas, y en los pocos casos que se conoce la fecha ésta suele estar muy alejada respecto a la fecha de estreno de la obra teatral<sup>155</sup>. Los compositores o músicos encargados de la música de teatro no suelen mencionarse en ningún documento, y cuando aparecen están relacionados con representaciones en la corte<sup>156</sup>.

El principio de verosimilitud, ya comentado más arriba, es el que dicta qué tipo de música ha de introducirse, en qué tipo de escenas y el modo de hacerlo. Parece obvio que en escenas alegóricas, las de contenido místico o sobrenatural, con entradas de mensajeros divinos, apariciones de imágenes y altares, o ascensiones o descensos de santos de o desde el cielo, la composición polifónica era la más adecuada. Sin embargo, en escenas de ambientación campesina, canciones de boda, de siega, de moros, mayas, y todo tipo de ambientaciones en las que lo popular es el referente, es difícil encajar una canción polifónica, no tanto por su dificultad musical como por la falta de verosimilitud escénica<sup>157</sup>. Más cuando en las acotaciones escénicas o en alguna intervención previa de un personaje se refiere a cierto pie rítmico en danzas o bailes cantados<sup>158</sup>.

---

RUANO DE LA HAZA, José María; ALLEN, John J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Castalia, Madrid, 1994.

<sup>155</sup> CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo, “La música en...”, *op. cit.*, p. 678.

<sup>156</sup> Recuérdese lo mencionado anteriormente en *Cigarrales de Toledo...*

<sup>157</sup> Bal y Gay expone la misma opinión en los comentarios a *Treinta canciones de Lope de Vega*: “las canciones que presentamos corresponden parte al teatro y parte a la lírica novelística lopianas. Pero la procedencia de los manuscritos musicales parece indicar que estas canciones, aun cuando pertenecientes algunas a la escena, debieron tener su más reiterado marco en los salones aristocráticos de la época”. BAL y GAY, Jesús, *Treinta canciones...*, *op. cit.*, p. 97. Entre estas treinta canciones se encuentran tanto músicas escritas para textos originales de Lope como canciones que de algún modo son aludidas o utilizadas por él en sus obras.

<sup>158</sup> Volvemos a remitir a la lista de nombres de danzas y bailes que da QUEROL, Miquel, *Cancionero musical de Lope de Vega...*, vol. I, p. 13, a los que, sin duda, podíamos añadir, por ser muy populares en la época, el canario, gambeta, el villano, la zarabanda, el pásame de ello, el Rey don Alonso, el escarramán, y todas las que menciona Cervantes en su obra, recogidas por Querol en su estudio sobre la música en Cervantes: QUEROL, Miquel, *La música en la época de Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 2005, pp. 109-168. Así mismo, se puede encontrar más información al respecto en las voces “baile” y “danzas” de la *Gran Enciclopedia Cervantina*: MAESTRO, Jesús G., “baile”, *Gran Enciclopedia Cervantina*, ALVAR, Carlos (dir.), Centro de Estudios Cervantinos, Castalia, Alcalá de Henares, 2005-, vol. 2, p. 1058-1061; PROFETI, María Gracia, “danzas”, *Gran Enciclopedia Cervantina*, ALVAR, Carlos (dir.), Centro de Estudios Cervantinos, Castalia, Alcalá de Henares, 2005-, vol. 4, pp. 3163-3168.

**Capítulo III: La obra de Lope en la música  
española del siglo XX**



Aunque nuestro trabajo se centra en el género de la canción con piano, ofrecemos en este capítulo una visión más amplia de la presencia de la obra de Lope en la música compuesta en el siglo XX, centuria en la que se producen, como ya se ha dicho, el 93 % de las canciones que recogemos en el catálogo. El interés de los compositores españoles en la obra de Lope de Vega no se limita evidentemente a la canción. Aunque sus textos estén presentes en las composiciones vocales, tomado éste de forma literal o por medio de adaptaciones, no se agota aquí la inspiración que la obra del Fénix supone para muchos compositores. La música puramente instrumental es también abundante, ya sea como música incidental o bandas sonoras para el cine o televisión.

Después de un primer apartado el que resumiremos cuál ha sido la producción musical basada en la obra de Lope en otros géneros musicales distintos del que aquí nos ocupa, estudiaremos a continuación las implicaciones musicales que los centenarios de la muerte y nacimiento del poeta, en 1935 y 1962 respectivamente, tuvieron para la música en general y la producción liederística en particular. Nos parece interesante comparar la trascendencia que estas celebraciones tuvieron, en lo que a música respecta, con las de los centenarios de Miguel de Cervantes y su *Don Quijote* (1905, 1915, 1916 y 1947), y de Luis de Góngora (1927). Estudiaremos las obras musicales generadas como consecuencia de estas celebraciones antes de pasar a estudiar las derivaciones del tricentenario lopian y dos hechos fundamentales para nuestro trabajo como fueron la convocatoria del Premio Nacional de Música de ese año y el concierto homenaje que el Conservatorio de Madrid ofreció en el Teatro Español, eventos que generaron la mayor parte de canciones sobre las que basaremos nuestro estudio posterior.

### **3.1 Otros géneros musicales**

Con la intención de situar la producción para voz y piano dentro del conjunto de las obras inspiradas en Lope de Vega o basadas en sus textos, y sin ánimo de ser exhaustivos en la descripción de la influencia de Lope en los compositores españoles, estudiaremos en este apartado las creaciones musicales en otros géneros musicales distintos al que nos ocupa en el presente trabajo. La vasta obra del Fénix ha servido de estímulo a un gran número de composiciones de todo tipo de géneros y combinaciones vocales e

instrumentales. Conviene distinguir entre aquellas que se sirven de un texto íntegro de Lope de las que son una adaptación basada en alguna de sus obras. Otro nivel aparte son aquellas creaciones que se sirven de medios puramente instrumentales en las que el texto no se presenta de forma explícita, sino como referencia expresiva o argumental. En el primer grupo encontramos obras para voz solista con acompañamiento de otro instrumento distinto del piano, conjunto instrumental u orquesta. Son también numerosas las obras para coro *a capella*, con o sin solistas, o con el concurso del órgano, harmonio, un conjunto instrumental o una formación orquestal. Como veremos más adelante encontramos también dos casos de recitado sobre música.

También se ha recurrido en ocasiones a Lope como base argumental más o menos amplia de obras escénicas, ya sea en formato de ópera o de zarzuela. En todos estos casos el texto original ha sido adaptado por los libretistas correspondientes. Siguiendo en el campo de la escena, la mayor producción con la que se cuenta es la de la música incidental para funciones teatrales de comedias lopescas, así como también con partituras destinadas a la banda sonora de películas y producciones televisivas, además de ballets.

## Obras vocales

La adecuación de muchos textos de Lope de Vega al ámbito de la música sacra o específicamente litúrgica ha inspirado a algunos compositores a escribir canciones a una voz o coro al unísono con acompañamiento de órgano o harmonio, instrumento fundamental en la música para el templo. Desde los decimonónicos Fermín María Álvarez (1833-1898) y Salvador Bartolí (1875-¿?)<sup>159</sup>, autores de numerosas canciones, hasta Ángel Mingote (1891-1961) y Miguel Asíns Arbó (1918-1996), quien adaptó para estos instrumentos obras escritas para piano o coro y viceversa, pasando por un buen grupo de músicos eclesiásticos como José Manuel Adrán, Rafael Lozano, José Font Roger,

---

<sup>159</sup> Compositor de música religiosa, música escénica y canciones en castellano y catalán. Se desconoce su lugar de nacimiento y fecha de muerte. Véase: DRAAYER, Suzanne R., *Art Song Composers...*, *op. cit.*, pp. 297-298.



Francisco Laporta o Eduardo Torres, existen composiciones con letras sobre motivos navideños extraídas en su mayoría de *Pastores de Belén*<sup>160</sup>.

Algo similar ocurre con el repertorio de música coral, donde la lista de obras inspiradas en la poesía religiosa, y especialmente en la mencionada novela, es extensa. Las más tempranas son las de Francesc Laporta (ca. 1890)<sup>161</sup>, Bernardino Valle Chinestra (1915), José Alfonso (1918) y Nemesio Otaño (1935). De los años de la posguerra son las de Joan M.<sup>a</sup> Thomàs (1944 y 1958), Ángel Mingote (1944 y 1960) y Arturo Dúo Vital (1952), aumentando la producción a partir de los años sesenta con obras del Padre Luis del Santísimo: (1959), Joaquín Hernández (1964), M.<sup>a</sup> Pilar Escudero (1966), Matilde Salvador (1970), Victorina Falcó de Pablo (1972), Jesús M.<sup>a</sup> Muneta (1976), José M.<sup>a</sup> Sanmartín (1978), José Miguel Moreno (1983), Manuel Seco de Arpe (1983), P. Félix Remón (1985), José L. Zamanillo (1986), Ángel Peinado (1987), Joaquín Broto (1989), José Luis Rubio Pulido (1989) y Antonio Celada (1994).

El florecimiento de la música vocal religiosa en estos años puede explicarse, entre otras razones, por el impulso de la conocida como Generación del *Motu proprio*, el extenso grupo de compositores, muchos de ellos eclesiásticos, impulsados por la declaración papal sobre la música sacra de 1903, que en España se fraguó a partir de los años treinta. Federico Sopenña defiende la idea de que algunos compositores, pone como ejemplo destacado al Padre Otaño, escribieron algunas canciones con evidente influencia de algunos *Lieder* de Schubert, Schumann o Brahms, buscando un tipo de música que uniese la sencillez y el estilo de la canción popular<sup>162</sup>. Estos músicos que, aunque ocasionalmente escribieron otros tipos de música, se concentraron en la labor de dignificación de la música religiosa<sup>163</sup>. El impulso que motivó y guió a estos compositores lo encontramos en la publicación en 1903 del *Motu proprio* de Pio X *Tra le solecitudine*<sup>164</sup>, sobre la música

<sup>160</sup> Mientras no se haga constar otra procedencia, los datos sobre estas obras se extraen de TINNELL, Roger, *Catalogo anotado...*

<sup>161</sup> *Fons Francesc Laporta i Mercader*, Biblioteca de Catalunya. Secció de Música. Inventaris, p. 11.

<sup>162</sup> SOPEÑA, Federico, *El "Lied" romántico*, op. cit., p. 134-135.

<sup>163</sup> MARCO, Tomás, *Historia de la música...*, op. cit., p. 107. Marco toma la denominación "Generación del Motu Proprio" de José Subirá y de Juan Alfonso García.

<sup>164</sup> Tomás Marco confunde esta declaración papal con una encíclica que titula "Motu proprio". Este término se da en la Iglesia Católica a un documento emanado por el Papa por propia iniciativa y autoridad. El título de este documento, con carácter *Motu proprio*, tomado como es tradicional de las primeras palabras del texto es *Tra le solecitudine* ("Entre los cuidados"). *Ibid.*, p. 106.

sacra. En España se celebraron tres congresos de Música Sagrada suscitados por dicho documento papal: el de Valladolid de 1907, el de Barcelona de 1912, y el de Vitoria de 1928, éste último de especial relevancia<sup>165</sup>. El grupo de músicos que siguieron las nuevas directrices basaron sus creaciones en la recuperación de la tradición del gregoriano y las técnicas compositivas renacentistas y barrocas, como reacción al italianismo y amaneramiento general en el que había caído la música litúrgica y religiosa en general. Este movimiento se vio debilitado después de la Guerra Civil, aunque su influencia posterior fue notable debido a las condiciones ideológicas del régimen político. El trabajo de esta generación se extendió hasta el Concilio Vaticano II, cuando otros dos documentos oficiales, el *Sacrosantum Concilium*, constitución sobre la sagrada liturgia del Concilio Vaticano II, de 1963, y la Instrucción sobre la música en la sagrada liturgia *Musicam Sacram*, de 1967, lo que, según Tomás Marco, “barrió bruscamente toda música litúrgica de cierta altura artística, no así la de concierto que vivió un cierto renacimiento y siguió dando frutos destacables”<sup>166</sup>. En palabras de José Sierra Pérez, “el gran debate motivado por el *Motu Proprio* sobre cómo debía ser la música religiosa, resuelto finalmente, según la opinión más generalizada, diciendo que la principal cualidad de la música religiosa es que sea buena música”. De acuerdo con Marco, Sierra Pérez opina que esta generación fue una generación frustrada en buena parte por las consecuencias del vaticano II<sup>167</sup>.

Entre las obras con texto sacro más ambiciosas en cuanto a efectivos instrumentales se refiere, encontramos composiciones de Jesús Guridi, *Pastores de Belén* (tres sopranos y orquesta, de 1958), José Ignacio Prieto, *Dos villancicos* (voz y orquesta, de 1976-79), José Font Roger, *Al sol de Belén* (solistas, coro y orquesta), Conrado del Campo, *Figuras de Belén* (solistas y orquesta, de 1946), Joaquín Rodrigo, *A la Clavelina* (coro y orquesta, de 1952). También utilizan textos sacros las obras *Alegraos pastores* (1952) de Arturo Dúo Vital y *Dos poemas* (*Pastor que con tus silbos amorosos* y *Pues andáis en las palmas*, de 1961) de Joaquim Homs, con una plantilla de soprano y conjunto instrumental reducido.

---

<sup>165</sup> Sobre los tres congresos celebrados en España puede consultarse: AVIÑO A, Xosé, “Los congresos del “*Motu Proprio*” (1907-1928): repercusión e influencias”, *Revista de Musicología*, vol. 27, nº 1, 2004, pp. 381-400. [Este volumen recoge las actas del Simposio Internacional “El motu proprio de San Pío X y la música (1903-2003)” (Barcelona, 26-28 de noviembre de 2003)].

<sup>166</sup> MARCO, Tomás, *Historia de la música...*, op. cit., 107.

<sup>167</sup> SIERRA PÉREZ, José, “Presentación”, *Revista de Musicología...*, op. cit., p. 17.

Las obras con texto profano son escasas en comparación con las anteriores. Del año del tricentenario son las dos obras para coro a cuatro voces, *Canción de velador* y *Villano*, de Manuel del Fresno<sup>168</sup>. Enrique Casal Chapí, compositor fundamental en nuestro trabajo, escribió en 1935 una *Canción madrigalesca*, de la comedia *El acero de Madrid*, para tres voces iguales, flauta y guitarra<sup>169</sup>. Las canciones originales para voz y piano orquestadas posteriormente por los propios compositores son las tres de Bacarisse<sup>170</sup> y la *Elegía al caballero de Olmedo* de Manuel Palau. Francesc Bonastre compone *Si os partiérades al alba* para soprano y un grupo instrumental reducido, y César Cano escribe en 1997 *Quedito*, para cuatro voces a capella, con el mismo poema “Si os partiérades al alba, / quedito, pasito, amor, / no espantéis al ruiseñor” de *El ruiseñor de Sevilla*.

El formato de la cantata<sup>171</sup> es el utilizado por Julio Gómez en *Elegía heroica*<sup>172</sup>, obra de 1945 para coro mixto y orquesta basada en *La Arcadia*, mientras que José Luis Turina de Santos recurre a un poema suelto incluido en el conocido como *Códice del marqués de Pidal* en uno de los números de su *Música ex lingua* (1989) para coro y orquesta de cámara, y Juan Ángel Quesada de la Vega escribe *El caballero de Olmedo* (1983) para solistas coro y piano. Manuel Angulo emplea un coro de dos voces blancas y grupo instrumental reducido para sus *Dos canciones* (1962), obra pensada para intérpretes en edad escolar<sup>173</sup>.

<sup>168</sup> Estrenadas el 3-11-1935, en diciembre de ese mismo año se interpretaron en un acto de homenaje a Lope de Vega en el Ateneo Popular de Oviedo. Véase: MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, “La obra de Manuel del Fresno, un capítulo del regionalismo asturiano (1900-1936)”, *Homenaje a Juan Uriá Riu*, vol. 2, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1999, p. 1009.

<sup>169</sup> BNE, signaturas: M.CASALCHAPÍ / 3 y M.CASALCHAPÍ / 4. Seguramente para la puesta en escena que de dicha comedia hizo la compañía Teatro Escuela de Arte dirigida por Rivas Cherif y José Franco. Las funciones se dieron en el Teatro María Guerrero de Madrid, siendo el estreno el 4-2-1935. Véase en GIL FOMBELLIDA, M<sup>a</sup> del Carmen, *Rivas Cherif, Margarita Xirgú y el teatro de la II República*, Fundamentos, Madrid, 2003, pp. 116 y 313.

<sup>170</sup> Incluidas en nuestro catálogo.

<sup>171</sup> Dentro de este grupo, no hemos encontrado rastro del *Poema lírico* de Manuel Palau, que Tinnell anota como compuesto en 1947, ni en el catálogo de obras de Palau de la SGAE, ni en la Tesis doctoral que Salvador Seguí dedicó a su obra vocal. SEGUÍ PÉREZ, Salvador, *La praxis armónico-contrapuntística en la obra liederística de Manuel Palau. Vida y obra del músico valenciano*. Tesis doctoral. Universitat de València, Valencia, 1994. [Microfilm].

<sup>172</sup> Obra que recibió un accésit en el Concurso Nacional de Música de 1945. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, *Catálogo obras de Julio Gómez*, Madrid, SGAE, 1997, p. 29.

<sup>173</sup> Estas dos canciones se componen y estrenan el año de celebración del IV centenario del nacimiento de Lope de Vega. PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor, *Manuel Angulo*, Catálogos de compositores españoles, SGAE, Madrid, 1992, p. 22.

El empleo de la guitarra como apoyo instrumental de la voz solista ha dado dos interesantes y oportunas colecciones de canciones, la de Rafael Rodríguez Albert, *Cuatro canciones de Lope de Vega*, escritas en 1935, el año del III centenario, y las de Gracià Tarragó, *Cinco canciones del siglo XVII*, publicadas en 1963, consecuencia directa de la celebración del IV centenario en 1962. Tarragó escribiría posteriormente su versión para voz y guitarra del popular *Tened los ramos*<sup>174</sup> (1968). Para este formato adaptó Joaquín Rodrigo sus dos canciones para voz y piano *Pastorcito santo* y *Coplas del pastor enamorado*. La popularidad del poema *Zagalejo de perlas* llegó también al mundo de los cantautores. Amancio Prada escribió la canción *Hijo del alba*, que él mismo cantaba acompañándose de la guitarra. También se compuso una versión de “A mis soledades voy” con el título *Soledades* (1975) debida a José Manuel Ipiña que interpretaba el grupo musical Mocedades con un arreglo instrumental de Juan Carlos Calderón.

Una combinación poco frecuentada, al menos en lo respecta a composiciones creadas ex profeso para el recitado de poemas concretos, es la que han empleado Juan Briz y Eduardo Rincón al escribir obras para recitador e instrumento de tecla, el primero con órgano, en *Engendra al hijo el padre* (1982), y el segundo con su *Música para tres sonetos de Lope de Vega* (1991) con piano.

## **Música escénica**

Aunque la única obra para orquesta inspirada en una comedia de Lope, la *Fantasia en tríptico sobre un drama de Lope* (Premio Nacional de Música en 1961) de Rafael Rodríguez Albert, basada en *El mejor alcalde, el Rey*, no sea música escénica propiamente dicha sino una composición sinfónica para la sala de conciertos, nos sirve para introducir un extenso grupo de composiciones destinadas a servir de soporte musical a distintas manifestaciones escénicas, tanto teatrales como filmicas, de televisión o ballet.

Las más abundantes son las músicas incidentales escritas para las numerosísimas funciones teatrales de comedias<sup>175</sup> y autos, muchas de ellas no conservadas, pues la

---

<sup>174</sup> Sobre el poema “Pues andáis en las palmas” de *Pastores de Belén*.

<sup>175</sup> Es interesante recordar aquí una obra del compositor ruso Aram Ilich Jachaturián, quien escribió en 1940 la música incidental para *La viuda valenciana* (su *op.* 45), a partir de la cual compuso una suite para orquesta

improvisación o la escasa trascendencia de su música están en el origen del poco interés por conservarlas. El compositor que destaca por encima de todos es Manuel Parada (1911-1973), autor de un extenso catálogo de música teatral y cinematográfica de quien se conservan hasta diez partituras de otras tantas comedias de Lope. El listado de las que se tiene noticia es extenso<sup>176</sup>:

- *El acero de Madrid*: Paco Aguilera, 1995.
- *El amor enamorado*: Tomás Bohórquez, 1991.
- *El caballero de Olmedo*: Enrique Casal Chapí, 1935<sup>177</sup>; Manuel Parada, 1946; Salvador Ruiz de Luna, 1953; Luis Mendo, 1977; Gregorio Paniagua, 1990; Luis Delgado, 2003.
- *El castigo sin venganza*: Manuel Parada, 1943; José García Román, 1985.
- *El despertar de quien duerme*: Golfos Pérsicos, 1988.
- *El perro del hortelano*: Luis de Pablo, 1963; Pedro Estevan y Suso Sáiz, 1989.
- *El rufián castrucho*: Mariano Díaz, 1991.
- *El villano en su rincón*: Manuel Parada, 1950; Matilde Salvador, 1962<sup>178</sup>.
- *Fuenteovejuna*<sup>179</sup>: Manuel Parada, 1944 y 1962, José Tejera, 1984; Tomás Bohórquez, 1993.

---

con el mismo título (op. 45A). Véase al respecto SCHWARZ, Boris, “Khachaturian, Aram Ilyich”, *The New Grove...*, op. cit., vol. 10, p. 47-48.

<sup>176</sup> Ofrecemos aquí los títulos y autores de la música que aparecen en TINNELL, *Catálogo anotado...*, op. cit., y en PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (eds.), *El teatro según Lope de Vega*, 2 vols., Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 2009. Excluimos de la lista aquellos montajes cuya música no está escrita originalmente para la ocasión.

<sup>177</sup> *El baile del Caballero de Olmedo de Lope de Vega*, seis episodios para ser bailados, con acompañamiento de solos, coros y orquesta. A estos fragmentos añade como preludio las “Diferencias sobre el Canto del Caballero” de Antonio Cabezón. El manuscrito autógrafo está fechado, “4-IX-35”. BNE, signatura: M.CASALCHAPÍ / 3. Gil Fombellida (*Rivas Cherif, margarita Xirgú...*, op. cit., p. 324) informa de las representaciones de *El caballero de Olmedo* de 1934 por la compañía Meliá-Cebrián, y Michael D. McDagha (McDAGHA, Michael D., *The theatre in Madrid during the Second Republic: a checklist*, Grant & Cutler, London, 1979, p. 72) anota un estreno de esa misma obra, con la misma compañía en el Teatro Benavente, el 21 de junio de 1935. Vistas las fechas, la partitura de Casal Chapí puede tratarse de una revisión posterior de la música empleada en dichas funciones teatrales. Véase también en ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio; CANO, José Ignacio; GONZÁLEZ RIBOT, M<sup>a</sup> José (eds.), *Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el ballet del siglo XX*, Centro de Documentación de Música y Danza, Madrid, 1998, p. 43.

<sup>178</sup> SEGUÍ, Salvador, *Matilde Salvador*, Fundación Autor, Madrid, 2000, pp. 76, 77.

<sup>179</sup> El *Diccionario panhispánico de dudas*, RAE, 2005, en la entrada “Fuente Obejuna” aclara que es “el nombre oficial de este municipio de la provincia de Córdoba [...]”. Las grafías con *v* (*Fuente Ovejuna*, *Fuenteovejuna*) proceden de épocas de vacilación gráfica en que era frecuente encontrar una misma palabra escrita unas veces con *b* y otras con *v*. De hecho, en la famosa obra de Lope de Vega que lleva por título el

- *La bella malmaridada*: Manuel Parada, 1947; Manuel Blancafort, 1962; José Luis Valderrama, 1991.
- *La dama boba*: Federico García Lorca, 1935<sup>180</sup>; Fernando Moraleda, 1951; Carmelo Bernaola, 1979; Pedro Luis Domingo, 1990; J. M. Díaz-Canel, 1998.
- *La discreta enamorada*: Manuel Parada, 1945.
- *La Dorotea*: Alfredo Carrión, 1983.
- *La estrella de Sevilla*: Fernando Moraleda, 1957; Luis de Pablo, 1970; José García Román, 1998.
- *La moza del cántaro*: Manuel Parada, 1952.
- *La noche toledana*: Julio Gérgely, 1990.
- *La reina andaluza*: Rafael Riquelme, 1989.
- *La viuda valenciana*: Matilde Salvador, 1962<sup>181</sup>; Ángel Holgado, 1992.
- *La vuelta de Egipto*: Manuel de Falla, 1935.
- *Las bazarrias de Belisa*: Manuel Parada, 1941.
- *Los locos de Valencia*: José Nieto, 1986.
- *Los melindres de Belisa*: Eduardo Vasco, 1992.
- *Los siete infantes de Lara*: Carmelo Bernaola, 1966.
- *Peribáñez y el comendador de Ocaña*: Manuel Parada, 1942; Jaume Pahissa, 1962; Eliseo Parra, 2002.
- *Porfiar hasta morir*: Gustavo Ros, 1989.
- *Santiago el verde*: Antonio Ramírez Ángel, 1953.

Las bandas sonoras son otro formato de composición del que se conservan algunos ejemplos. En el medio cinematográfico: *Fuenteovejuna* (Antonio Román, 1947) con música de Manuel Parada, *La moza del Cántaro* (Florián Rey, 1953) de Juan Solano,

---

nombre de esta localidad, el escritor madrileño escribió *Fuente Ovejuna*, que también se ha transcrito *Fuenteovejuna*, en una sola palabra”. Real Academia Española, *Diccionario panhispánico de dudas* [en línea], <<http://buscon.rae.es/dpdI/>> [acceso 20-11-2011]. Dado que se vienen empleando indistintamente las dos formas *Fuente Ovejuna* y *Fuenteovejuna* como título de distintas ediciones y obras basadas en la comedia de Lope, seguiremos en adelante la forma que usan las más prestigiosas ediciones de la misma, las de McGrady (que es la que tomamos como de referencia), Juan María Marín y la de Rinaldo Froldi: las tres anotan *Fuente Ovejuna*. Respetaremos la otra forma cuando ésta forme parte de un título así asignado por el autor respectivo.

<sup>180</sup> Véase: GIL FOMBELLIDA, M<sup>a</sup>. Carmen, p. 306.

<sup>181</sup> SEGUÍ, Salvador, *Matilde Salvador*, Fundación Autor, Madrid, 2000, p. 78.

*Fuenteovejuna* (Juan Guerrero Zamora, 1970) de Luis de Pablo, y *El perro del hortelano* (Pilar Miró, 1996) de José Nieto. Teddy Bautista escribió la música para la producción televisiva de *La viuda valenciana* (1983), dirigida por Francisco Regueiro para TVE.

Aunque el texto escrito por los libretistas Romero y Fernández-Shaw sea una versión muy libre inspirada en *La discreta enamorada*, queremos mencionar los dos largometrajes cinematográficos con la música de la comedia lírica *Doña Francisquita* de Amadeo Vives, uno de los éxitos más notables del teatro lírico español del siglo XX, que se llevó a la gran pantalla en dos ocasiones, en 1934 dirigido por Hans Behrend, y en 1952 dirigido por Ladislao Vajda<sup>182</sup>. La zarzuela había visto la luz en 1923 y su gran éxito propició estas dos versiones, la primera de ellas en vísperas del III centenario de la muerte de Lope de Vega<sup>183</sup>. Otras comedias del Fénix vieron su adaptación zarzuelística<sup>184</sup>: *El domine Lucas* de Barbieri, basada en la obra homónima de Lope; *La villana* (1927), basada en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, de Amadeo Vives; *La rosa del azafrán* (1930) de Jacinto Guerrero, basada en *El perro del hortelano*<sup>185</sup>; *El hijo fingido* (1964) de Joaquín Rodrigo, basada en *De cuándo acá nos vino* y *Los ramilletes de Madrid*; *Fuenteovejuna* (1980) de Mariano Moreno Buendía; y la más reciente, *San Isidro labrador* (1986) de Valentín Ruiz López.

El género operístico tiene dos obras que basan su libreto en *Fuente Ovejuna*. Una es la escrita en francés por Salvador Bacarisse, su *Font-aux-cabres*<sup>186</sup> (1956), la otra

<sup>182</sup> Ramón Navarrete analiza estas dos versiones cinematográficas, junto a una de *El huésped del sevillano* de Jacinto Guerrero, está inspirada en *La ilustre fregona* de Cervantes. NAVARRETE, Ramón, “Los clásicos, la zarzuela y el cine”, *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2011, pp. 127-139.

<sup>183</sup> Sobre la segunda de las adaptaciones puede consultarse PÉREZ BOWIE, José Antonio, “La función paródica de las estrategias metaficcionales. Apuntes sobre la adaptación cinematográfica de la zarzuela *Doña Francisquita* (Ladislao Vajda, 1952)”, *Anales de Literatura Española*, nº 19, 2007, pp. 189-204. Sobre la adaptación de la comedia de Lope al formato de zarzuela existe otro trabajo: FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo, “La herencia lopesca en el teatro musical español: *La discreta enamorada* y *Doña Francisquita*”, en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas XVIII jornadas de teatro clásico. Almagro, Julio 1995*, Almagro, 1996, pp. 157-171.

<sup>184</sup> Véase FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, “Lope libretista de zarzuela”, *Revista de Musicología*, XXI, p. 95.

<sup>185</sup> La relación entre ambas obras la estudia Flórez Asensio en el mencionado artículo. *Ibid.*, p. 93-112.

<sup>186</sup> La biblioteca de la Fundación Juan March conserva varios materiales como el libreto de Jean Camp, la partitura, reducción para piano y voz, así como una grabación proveniente de la Radio Televisión Francesa.

desgraciadamente inacabada por el compositor Francisco Escudero, con el mismo título que la comedia (1967- )<sup>187</sup>.

Las creaciones musicales en la disciplina del ballet<sup>188</sup> que recurren a Lope de Vega son escasas. Fuera de España se utilizó *Fuente Ovejuna* como argumento para el ballet *Laurencia*, escrito por Alexander Krein, que se estrenó en el teatro Kirov, Leningrado, en 1939, con una coreografía de Vakhtang Chabukiani<sup>189</sup>. En nuestro país, el único caso es el espectáculo de baile flamenco que coreografió Antonio Gades basado en el argumento de *Fuente Ovejuna* (1994), con un libreto debido a José Manuel Caballero Bonald, empleando para el mismo música de varios compositores y artistas flamencos. Parte de la música fue escrita por Antón García Abril para la ocasión, junto a fragmentos de Moussorgsky, Antonio Gades, Faustino Núñez, Juan Antonio Zafra y de música barroca<sup>190</sup>.

### 3.2 1935: el tercer centenario de Lope de Vega y el Premio Nacional de Música

Trescientos años después de la muerte de Lope de Vega numerosas instituciones oficiales y privadas se disponen a celebrar el acontecimiento y recordar su figura y su

---

<sup>187</sup> LARRINAGA CUADRA, Itziar, “El proceso de creación de *Fuenteovejuna*, la ópera inacabada de Francisco Escudero”, *Eusko Ikaskuntza*, nº 17, 2010, pp. 497-556.

<sup>188</sup> Joaquín de Entrambasaguas, en un artículo periodístico de divulgación de 1962, al que pone el equívoco título de “Lope de Vega autor de «ballet»”, da algunos ejemplos del uso que Lope hacía de la danza y del baile en sus dos sentidos, el puramente coreográfico y el de aquellos bailes que contienen referencias argumentales, así como el uso de indicaciones coreográficas concretas, afirmando con cierta ligereza, quizá por necesidad de impacto periodístico, que dichas manifestaciones son “el precedente de lo que modernamente se entiende por “ballet”. ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, “Lope de Vega autor de «ballets»”, *ABC*, 8-4-1962 [artículo en el número especial que dedicó *ABC* con motivo del IV centenario del nacimiento de Lope de Vega].

<sup>189</sup> Ballet en tres actos con libreto de E. Mandelberg y escenografía de S. Virsaladze. Estrenado el 22 de marzo de 1939. Creado a petición del gobierno soviético, fue muy popular y se puso en escena muchas veces en la Unión Soviética y Europa del Este. En 2010 se repuso después de cincuenta años en una nueva producción del Mikhailovsky Ballet. Véase: CRAINE Debra; MACKRELL, Judith, "Laurencia", *The Oxford Dictionary of Dance*, Oxford University Press Inc. Oxford Reference Online. Oxford University Press. Universitat de Valencia. <<http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t74.e1456>> [acceso: 13-2-2012].

<sup>190</sup> Estrenado en la Ópera de Ginebra, posteriormente se dio en España en el Teatro de la Maestranza. BAYO, Javier, *Diccionario biográfico de la danza*, Librería Esteban Sanz, Madrid, 1997, p. 134; ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio; RIBOT, María José, *Ritmo para el espacio: los compositores españoles y el ballet en el siglo XX*, Centro de Documentación de Música y Danza, Madrid, 1998, p. 47. Existe un DVD comercial que recoge las funciones de este espectáculo en el Teatro Real de Madrid en 2011 (sello Teatro Real).



obra. Los actos que se llevan a cabo, en toda España y en el extranjero, son numerosos y variados, y la preocupación por el estudio de sus creaciones se muestra en la gran cantidad de publicaciones aparecidas en torno a esta efeméride. Las primeras décadas del siglo XX vivirán, además de ésta, otras celebraciones que impulsarán el interés de los escritores y estudiosos por la ingente obra literaria de nuestro Siglo de Oro. En los siguientes apartados estudiamos las consecuencias musicales del centenario lopiano, incidiendo en la producción de canciones de concierto, también puestas en comparación con las celebraciones de los aniversarios de Cervantes, Góngora y el de la publicación del Quijote.

### **3.2.1 Centenarios de Cervantes y Góngora: precedentes musicales.**

Los precedentes cercanos de la celebración del III Centenario de la muerte de Cervantes en 1916 y de Góngora en 1927, de crucial importancia en lo literario, no tuvieron la misma repercusión por lo que se refiere a la composición de obras liederísticas, en cuanto que sublimación musical del lenguaje poético.

Como se podrá comprobar más adelante, la música en general tuvo un desarrollo notable, aunque desigual, en las celebraciones cervantinas y gongorinas en comparación con las de Lope. Si bien en el caso de Cervantes el mayor impulso se vio en las obras orquestales y en el género del poema sinfónico, en el repertorio de la vocal el saldo es altamente positivo para Lope de Vega. Esto, comparado con Cervantes, es comprensible, pues la obra poética, de donde se nutre básicamente el repertorio para voz y piano, es incomparable entre ambos escritores, en lo que a cantidad y dedicación se refiere. No sucede lo mismo con Góngora, poeta sobre el que tan solo se compusieron dos obras de este género en el año de su centenario.

## **Cervantes**

La primera mitad del siglo XX fue especialmente intensa en cuanto a celebraciones cervantinas se refiere. La producción de obras inspiradas en el Quijote es abundante en la primera mitad del siglo, influencia debida a las celebraciones de los cuatro aniversarios en torno al autor y su obra. Entre estos numerosos frutos musicales, sin embargo, no lo son

tanto las composiciones que toman el texto directamente de Cervantes<sup>191</sup>. En 1905 se celebró el III centenario de la publicación de la primera parte del Quijote, creándose a tal efecto la Junta Nacional del Centenario que sería la encargada de promover y coordinar las actividades que se realizaron, en las que Adela Presas ve una clara intención política en la utilización de esta fecha como elemento de reafirmación nacional<sup>192</sup>. El ambiente ya estaba preparado, pues el interés mostrado por los escritores e intelectuales de la generación del 98 en los años precedentes fue el de un sentimiento colectivo de exaltación<sup>193</sup>. La mayor parte de las obras musicales que se escribieron en España se centraron en el género de la zarzuela, en el género sinfónico de carácter programático, género en el que Richard Strauss ejerció de avanzadilla con su *Don Quijote, variaciones fantásticas sobre un tema caballeresco* de 1896, y en especial, en la composición de himnos laudatorios a Cervantes<sup>194</sup>. Solo una de estas obras fue escrita originalmente para voz y piano, el *Canto a Altisidora* de Benito García de la Parra<sup>195</sup>. Son de destacar las obras orquestales *Los galeotes* de Tomás Bretón, el *Andante sinfónico* de Ángel Mora Vadillo, premiado en el concurso convocado para la celebración del III centenario, *La cueva de Montesinos* de Camilo Pérez Monllor, *La vela de las armas* de Amadeo Vives, *El caballero de los espejos* de Manuel Nieto, y las obras escénicas *Don Quijote de la Mancha* de Teodoro San José, *¡Gloria a Cervantes!* de José Verdú, y *Altisidora* de Rafael Taboada. La obra escénica *Don Quijote en Aragón*, compuesta con la colaboración de Borobia y Trullás, Sanjuán, Fernández Goyena y González, se estrenó este año en Madrid.

Aunque la celebración en 1915 del III centenario de la publicación de la segunda parte de la novela tuvo un papel poco relevante en lo que respecta a composiciones

---

<sup>191</sup> Puede comprobarse en TINNELL, Roger, *Catálogo anotado...*, *op. cit.*, pp. 190-209. El catálogo que se ofrece es extenso pero hay muchas obras cuyo texto es adaptación o reelaboración a partir de Cervantes.

<sup>192</sup> PRESAS, Adela, "1905: la trascendencia musical del III centenario", *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, Centro Estudios Cervantinos, Madrid, 2007, p. 285.

<sup>193</sup> Los escritos de Unamuno, Azorín, Ganivet, Maeztu, Baroja, entre otros, propugnaban la presencia del Quijote como símbolo de identidad nacional. LOLO, Begoña, "Interpretaciones del ideal cervantino en la música del siglo XX (1905-1925)", *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*, Begoña Lolo (ed.), Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 2010, p. 86-87.

<sup>194</sup> PRESAS, Adela, "1905: la trascendencia...", *op. cit.*, pp. 305-307. La autora da una relación completa de las obras compuestas ese año relacionadas con el Quijote.

<sup>195</sup> Además de esta canción se conserva una reducción para voz y piano, o piano solo, de *Altisidora*, serenata burlasca, de Rafael Taboada y Mantilla, Madrid/Bilbao, Casa Dotesio, [1905]. El texto no es del propio Cervantes, sino de Ricardo Taboada Steger.

musicales<sup>196</sup>, dejó dos canciones con letra de Cervantes de la mano de Amadeo Vives, dos de sus *Canciones epigramáticas*, *La buena ventura* y *Madre la mi madre*. La celebración en 1916 del III centenario, esta vez del fallecimiento de Cervantes, se preparó con bastante antelación. Desde 1914 ya aparecen en la *Gaceta de Madrid* órdenes y decretos creando la Junta encargada de “preparar y dirigir las solemnidades, fiestas y demás actos con que haya de conmemorar el tercer centenario de la muerte de D. Miguel de Cervantes Saavedra”, anunciando diferentes proyectos o convocando certámenes literarios<sup>197</sup>. Ya en 1916, la RAE instituye y convoca el Premio Cervantes<sup>198</sup>, “un certamen nacional y quinquenal” que en su primera convocatoria quedó desierto. A instancias oficiales solamente se promovió la composición de un himno a Cervantes<sup>199</sup>, “escrito al unísono, en una extensión de la voz apropiada para ser cantada por el pueblo en las fiestas que se celebren, se escribirá el acompañamiento para banda, sujetándose a la plantilla usual en las de nuestro Ejército”. La obra premiada fue el *Himno a Cervantes* de Julio Gómez<sup>200</sup>.

En los años inmediatamente posteriores a 1916 se compusieron algunas obras inspiradas en Cervantes, como los poemas sinfónicos *Don Quijote de la Mancha*, de Emilio Serrano, *La primera salida de Don Quijote*, de A. M. Pompey, y *Don Quijote velando las armas* de Esplá, o *El Retablo de Maese Pedro*, de Falla, pero tan solo una obra para voz y piano, la melodía *Dulcinea* de José Luis Lloret<sup>201</sup>.

Tampoco la celebración del IV Centenario del nacimiento de Cervantes en 1947 supuso un avance sustancial en la composición de obras para voz y piano. La convocatoria

<sup>196</sup> Begoña Lolo da noticia de dos únicas obras de teatro lírico, la zarzuela *La Ínsula Barataria* de Arturo Udaeta y la revista *La Patria de Cervantes y Zorrilla* de Luis Foglietti, además del poema sinfónico *Una aventura de Don Quijote* de Jesús Guridi. LOLO, Begoña, “Interpretaciones del ideal cervantino...”, *op. cit.*, p. 95-96.

<sup>197</sup> *Gaceta de Madrid*, 23-4-1914, Real decreto por el que se nombra la Junta. Se anuncian diferentes proyectos, ninguno de ellos de carácter musical. En la *Gaceta de Madrid* de 4-11-1915 se convoca un certamen literario con tres premios.

<sup>198</sup> *Gaceta de Madrid*, 23-4-1916: la RAE funda y convoca un certamen nacional y quinquenal, “Premio Cervantes”, para conmemorar el III Centenario de la muerte de Cervantes, con el asunto “Vocabulario general de Cervantes”. Al quedar desierto ese año la RAE vuelve a convocarlo con el mismo lema en 1923 (*Gaceta de Madrid*, 27-5-1923).

<sup>199</sup> *Gaceta de Madrid*, 29-7-1915, Real Orden.

<sup>200</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, *Julio Gómez*, *op. cit.*, p. 162. TINNELL, Roger, *Catálogo anotado...*, *op. cit.*, p. 201.

<sup>201</sup> Este es el título que anota Querol: QUEROL, Miquel, *La música en...*, *op. cit.*, pp. 209-210. Begoña Lolo la anota con el título *Cervantina* (LOLO, Begoña, “Interpretaciones del ideal cervantino...”, *op. cit.*, p. 96).

de concurso entre músicos y escritores, promovido por la Comisión Ejecutiva del IV Centenario<sup>202</sup>, advertía de que las composiciones musicales se atuvieran a “una obra vocal o instrumental que tenga por base los textos cervantinos que se adjuntan a la convocatoria. La parte cantada podrá ser a solo o a varias voces, el acompañamiento, instrumental, de Gran Orquesta”. Los textos que se adjuntaban en dicha convocatoria eran los que comienzan con los versos “Arboles, hierbas y plantas”, “Madre, la mi madre” y “Marinero soy de amor”. El año anterior, 1946, vio la composición de dos obras que se adelantaron a la celebración, la obertura orquestal de José María Pagés *Las bodas de Camacho* y la banda sonora del largometraje *Dulcinea* escrita por Manuel Parada. Ya en 1947 se compusieron los *Tres epitafios* para coro de Rodolfo Halffter, *Don Quijote*, de Bal y Gay, *Don Quijote velando las armas*, de Gerardo Gombau, *Preludio sobre la primera salida de Don Quijote* y *Soneto a Dulcinea del Toboso*, de Salvador Bacarisse, *Don Quijote* de Carlos Chávez Ramírez. Otras obras instrumentales compuesta también este año son la destinada a una emisión de la BBC con el título *Don Quijote* de Mónica Lazareno<sup>203</sup> y el ballet *La pastora Marcela* de Manuel Martínez Chulillas.

En 1948, como consecuencia de la celebración del año anterior, todavía se compuso *Ausencias de Dulcinea*, de Joaquín Rodrigo<sup>204</sup>, *La ruta de Don Quijote*, de Rodríguez Albert, la música de la película *Don Quijote* de R. Gil compuesta por Ernesto Halffter, las *Cuatro letrillas de Cervantes* para coro de Adolfo Salazar, así como las composiciones de Goffredo Petrassi, el ballet *Ritratto di Don Chisciotte*, o la música escrita por E. Lehmborg para el film de Flavio Calzavara<sup>205</sup>.

## Góngora

El Concurso Nacional de Música de 1927 tampoco facilitó el desarrollo del género al favorecer en sus dos modalidades la composición de obras inspiradas en poesías de

---

<sup>202</sup> Orden de 4 julio 1947 (*BOE*, 13-7-1947).

<sup>203</sup> TINNELL, Roger, *Catálogo anotado...*, *op. cit.*, p. 202.

<sup>204</sup> Esta obra recibió el premio Nacional de 1948. El formato de la misma y los textos empleados coinciden con el que se pedía en la convocatoria de 1947, que hemos anotado anteriormente.

<sup>205</sup> QUEROL GAVALDÁ, Miquel, *La música en...*, *op. cit.*, pp. 209-210.

Góngora escritas para orquesta o para piano solo<sup>206</sup>. Las obras premiadas fueron *Gongoriana* de Manuel Palau<sup>207</sup>, y las *Seis pequeñas composiciones para orquesta y pequeño coro*<sup>208</sup> de Conrado del Campo, inspiradas en "Romances" del poeta cordobés. La suite orquestal en seis movimientos, inspirada en poemas gongorinos, *Homenaje a Góngora*, de Fernando Remacha, escrita ese año, coincide en formato y tema con las bases exigidas en el Concurso Nacional, aunque no existe documentación que asegure que esta obra se presentara al concurso. Adolfo Salazar compuso su *Zarabanda* para conjunto instrumental también en 1927<sup>209</sup>.

*Soneto a Córdoba* de Manuel de Falla y *Soledades* de Óscar Esplá, ésta original para voz y orquesta aunque después adaptada por el compositor para piano, son las únicas obras del género escritas ese año con texto de Góngora<sup>210</sup>. Unos años antes, en 1914, Enrique Granados compuso dos canciones con letra de Góngora: *Llorad corazón* y *Serranas de Cuenca*. En 1925 Eduardo López-Chavarri utilizó un poema para una de sus *Seis canciones españolas* de 1925, lo mismo que Sabino Ruiz Jalón en *Las flores del romero*, todas ellas para voz y piano<sup>211</sup>.

### 3.2.2 La celebración del tricentenario

El 27 de agosto de 1935 se cumplían trescientos años de la muerte de Lope, acaecida en Madrid en 1635. La celebración del tricentenario de su muerte tuvo una amplia repercusión en la vida cultural española de ese año. Se celebraron numerosos actos entre representaciones teatrales, recitales poéticos, conferencias, nuevas ediciones y publicaciones lopistas, y concursos literarios en toda España, Sudamérica, algunas

<sup>206</sup> La publicación de las bases reguladoras y la convocatoria se dio en *Gaceta de Madrid*, núm. 27, de 27-01-1927, pp. 566-567, firmada en Madrid el 26 de enero de 1927 por Callejo (sic), Director general de Bellas Artes.

<sup>207</sup> Primer Premio Nacional de Música de 1927. *Gaceta de Madrid*, 15-12-1927.

<sup>208</sup> Música para voz de niño o mezzosoprano, coro y orquesta. Segundo Premio Nacional 1927. *Gaceta de Madrid*, 15-12-1927. Existe una edición actual: Madrid, Barcelona, Editorial de Música Española Contemporánea, 2002.

<sup>209</sup> TINNELL, Roger, *Catálogo anotado...*, op. cit., p. 276.

<sup>210</sup> *Ibid.*, pp. 271-276.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 274-276.

ciudades europeas como Londres, Cambridge, Hamburgo, Ámsterdam, Poitiers, París, Lisboa, Estrasburgo. Llegó también a Argel, La Habana, y a Nueva York, donde se organizó un acto de homenaje en la Universidad Columbia promovido por la embajada española. La revista *Fénix*<sup>212</sup>, de la que aparecieron seis números bimensuales durante 1935, recogió los estudios lopistas y las iniciativas, actos, publicaciones y representaciones tanto en el ámbito nacional como internacional, “con el fin de devolver a Lope el prestigio y liderazgo del que gozara en su siglo egregio”<sup>213</sup>.

Este valiosísimo documento que nos da cuenta de la amplitud y trascendencia de la celebración refleja, sin embargo, la poca importancia que la música tuvo en el recuerdo de Lope. Si exceptuamos las consecuencias de la convocatoria del Concurso Nacional de Música, del que trataremos más adelante, podemos concluir, después de observar detalladamente las noticias que *Fénix* da de manifestaciones musicales relacionadas con los actos del centenario, que con escasas excepciones, la música tuvo un papel meramente ornamental. La relación de dichas noticias que aparecen en la revista son las siguientes:

1. N° 1, febrero:
  - a. Pág. 152: Representación de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* con ilustraciones musicales de J. Bal y Gay. Teatro Capitol, 25 de enero de 1935.
  - b. Pág. 154: Representación de *El Caballero de Olmedo* en la Universidad de Cambridge, con ilustraciones musicales del s. XVII ejecutadas en el clavicordio.
2. N° 2, abril:
  - a. Pág. 287: Representación de *La discreta enamorada* por la Asociación de Antiguos Alumnos del Instituto Cervantes, en el Teatro Cervantes de Madrid, en la que “en los entreactos se ejecutaron varias danzas de los siglos XVI y XVII”.
  - b. Pág. 287: El 24 de abril, acto en el teatro Romea de Murcia, organizado por las Universidad, en el que se interpretan, junto una conferencia y una

---

<sup>212</sup> HERRERO, Miguel; ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, (dirs.), *Fénix, revista del tricentenario de Lope de Vega, 1635-1935*, Números 1-6, Gráfica Universal, Madrid, 1935.

<sup>213</sup> GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *La creación del “Fénix”. Recepción crítica y representación canónica del teatro de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 2000, p. 362.

representación escénica, “una sinfonía por el cuarteto del señor Salas”, una canción de la época de Lope de Vega cantada por la señorita Martínez Cano, varias piezas musicales ejecutadas por la Tuna Estudiantil Murciana, y “bellas composiciones” cantadas por la Masa Coral de la clase de canto coral del Instituto Nacional de Segunda Enseñanza.

3. N° 3, junio:

- a. Pág. 442: En Granada, interpretación por alumnos de la Universidad, de *La vuelta de Egipto* y *La moza del cántaro*, “con dirección musical del gran Manuel de Falla y Valentín Ruiz Aznar”.
- b. Pág. 443: A una conferencia impartida por Paul Valéry en la Sorbona siguió la actuación del guitarrista español Emilio Pujol, discípulo de Tárrega, interpretando varias obras musicales.
- c. Pág. 443: En un acto de homenaje del Comité Francia-España en París, la Masa Coral de estudiantes interpretó tonadillas de los siglos XV y XVI, adaptadas por Heri Collet. A continuación la pianista Cras y el violoncelista Sener tocaron música de Nin, Falla, Granados y otros, y “la señorita María Cid cantó coplas modernas”.
- d. Pág. 657: Publicación del *Cancionero teatral* con prólogo y notas de Robles Pazos, Baltimore, 1935.

4. N° 4, agosto:

- a. Pág. 574: Tres emisiones extraordinarias de Radio España los días 25, 26 y 27 de agosto. La orquesta de la estación interpretó “un rico florilegio de canciones de Cabezón y de varios autores anónimos de la época de Lope”, junto a recitado de versos y disertaciones de “maestros de la pluma”.
- b. Pág. 576: En León, escenificación del auto sacramental *La siega*, con música, “notabilísima muestra de canciones de la mejor estirpe española del siglo XVI”, del maestro de capilla de la catedral leonesa, D. Manuel Uriarte.
- c. Pág. 576: El 31 de agosto, en los Cursos de Verano de la Junta Central de Acción Católica, celebraron una sesión en el Teatro Pereda en la que el P. Nemesio Otaño estrenó “una composición, en estilo de la época, con la letra del célebre soneto de Lope *Qué tengo yo, que mi amistad procuras*”.

d. Pág. 577: En Vega de Carriedo, pueblo natal de sus padres, se celebró un solemne funeral en recuerdo de Lope, en el que un coro, dirigido por D. Teodoro Hernández, beneficiado de la catedral, “cantó magistralmente la misa de Haller y el responsorio de Perosi a tres voces, corriendo a cargo del culto maestro nacional, señor Arruga, la parte musical”.

5. N° 6, diciembre:

a. Pág. 763: Como colofón del homenaje en el Centro de Estudios Históricos<sup>214</sup>, la agrupación Cantores Clásicos de Madrid “ofreció después algunos ejemplos musicales de la lírica de Lope de Vega, compuestas por diversos maestros de la época”.

No se recogen aquí todas las manifestaciones musicales que se dieron este año, como se podrá comprobar en adelante. Vemos que la composición del P. Nemesio Otaño y la interpretación que de las canciones rescatadas por Bal y Gay por los Cantores Clásicos de Madrid son las únicas relacionadas directamente con la poesía de Lope, limitándose el resto a servir de meras ilustraciones musicales de carácter ornamental.

El gobierno de la República, a instancias del Ministerio de Instrucción Pública, crea la *Junta de iniciativas del Tricentenario de Lope de Vega* que fue la encargada de organizar los actos oficiales<sup>215</sup>. La multitud de iniciativas oficiales como la restauración de la casa de Lope iniciada a instancia de la Academia Española<sup>216</sup>, la edición de una serie de

---

<sup>214</sup> El periódico *El Sol* del 11-12-1935, p. 5, publica una detallada reseña firmada por Ad. S. [Adolfo Salazar].

<sup>215</sup> Esta Junta no se constituirá hasta el 16 de abril de ese año. Inicialmente estuvo integrada por Ramón Menéndez Pidal, director de la Academia Española, como presidente, Rafael Salazar Alonso, alcalde de Madrid, Miguel Artigas, director de la Biblioteca Nacional, y José F. Montesinos, del Centro de Estudios Históricos, como secretario. Su misión consistía en proponer y reunir iniciativas para la celebración del aniversario (*Gaceta de Madrid. Diario Oficial de la República*, núm. 108, de 18/04/1935, pp. 570, Orden firmada en Madrid el 16 de abril de 1935 por Ramón Prieto, Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública. Recogido también en *Fénix*, n° 2, abril, p. 281). *La Vanguardia* del 19-5-1935, p. 25, *ABC* del mismo día, p. 45, y *El Sol* del 21-5-1935, p. 3, informan de la dimisión de Menéndez Pidal como presidente por la supresión de la asignación económica inicialmente prevista para la Junta. Con anterioridad a estas fechas, *ABC* del 9-3-1935, p. 20, da la crónica de una segunda reunión de la Junta a la que asisten Eduardo Chincharro, director general de BBAA, Rafael Salazar Alonso, Alcalde de Madrid, Eduardo Marquina, por la Sociedad de Autores, Miguel Artigas, Enrique Borrás y Luis Gabaldón, sin mencionar a Menéndez Pidal. Probablemente desde principios de año la Junta funcionaba oficiosamente hasta el nombramiento oficial del 16 de abril. En Sevilla se constituye también un Comité del homenaje a Lope de Vega.

<sup>216</sup> La revista *Fénix* informa del inicio de la restauración en el número de febrero, p. 148. El gobierno aprueba un presupuesto, sin procedimiento de subasta, el 6 de diciembre del 35 (*Gaceta de Madrid: Diario Oficial de la República* núm. 360, de 26/12/1935, p. 2588 a 2589). *ABC* ofrece un completo reportaje el 8-5-1935, p. 6.



sellos conmemorativos<sup>217</sup>, la realización de una función de oficial de gala en el Teatro Español con la asistencia de autoridades de la República<sup>218</sup> y la convocatoria del Concurso Nacional de Bellas Artes, del que trataremos más adelante, son una pequeña muestra de una larguísima lista de actos promovidos por todo tipo de instituciones públicas y privadas<sup>219</sup>, y la demostración del amplio interés que suscitó la celebración.

Desde principios del siglo XX va tomando protagonismo la figura del director de escena que da su visión de la obra teatral, como es el caso de Cipriano Rivas Cherif o el de Federico García Lorca en otro ámbito. Al mismo tiempo, la revalorización del teatro clásico, en especial hacia finales de la Dictadura de Primo de Rivera, va tomando tintes nacionalistas, reivindicándose como solución a la crisis de la escena española<sup>220</sup>. Las implicaciones políticas se hacen presentes, también en el teatro clásico, en un momento histórico tan convulso ideológicamente<sup>221</sup>. Como no podía ser de otra forma, en 1935 la escena española se vio invadida por las obras dramáticas de Lope. Las representaciones se sucedieron por toda España. Hay que entender que la recuperación de Lope en 1935 llega en un momento de intensa actividad intelectual y su figura convoca reflexiones en torno a su teatro, en torno a su persona, pero también en torno a una realidad española problemática y enfrentada como nunca<sup>222</sup>.

<sup>217</sup> Orden disponiendo que por la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre se proceda a la confección de una serie de sellos de Correos de 15, 30, 50 céntimos y una peseta, conmemorativos de la fecha del fallecimiento de Lope de Vega. (*Gaceta de Madrid: Diario Oficial de la República* núm. 22, de 22/01/1935, p. 640). Así lo recoge también *El Sol*, 16-1-1935, p. 1.

<sup>218</sup> 25 octubre 1935, función de gala en el Teatro Español organizada por la Junta, con asistencia del Presidente de la República, Presidente del Gobierno y otros cargos oficiales. Además de diversas intervenciones y recitado de poesías el grupo Cantores Clásicos Españoles interpreta obras de Lope en música de su época, probablemente las transcripciones de Jesús Bal. Pérez Casas, con la Filarmónica, interpretan la *Sinfonía en Sol menor* de Mozart. *ABC* de 24-10-1935, p. 35, publica un anuncio, Unión Radio lo retransmite en directo (véase: *ABC*, 25-10-1935, p.42; *El Sol*, 25-10-1935, p. 2). *ABC* del 26-10-1935, p. 51, y *El Sol* del mismo día, p. 2, publican una reseña del acto sin mencionar la participación de los Cantores Clásicos.

<sup>219</sup> El amplio programa de iniciativas previstas, aunque no todas realizadas, por la Sociedad de Autores Españoles, publicado el 26 de diciembre de 1934 es ciertamente ambicioso. Está recogido por *Fénix*, nº 1 de Febrero, p. 148-149. La interesante propuesta de Piedad de Salas de realizar un film biográfico sobre Lope de Vega no llegó a término (*El Sol*, 12-1-35, p. 2).

<sup>220</sup> GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *La creación del "Fénix"...*, *op. cit.*, pp. 322-323.

<sup>221</sup> Diego San José llegará a escribir que el Estado no promovía suficientemente su patrimonio cultural porque "en muchas de aquellas gloriosas obras hay grandes enseñanzas políticas que no conviene airear". Citado por GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *La creación del "Fénix"...*, *op. cit.*, p. 325. En el apartado 4.2.2 de esta tesis tratamos el tema de la utilización ideológica de Lope es estos años.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 343.

Solo en Madrid sube a las tablas este año *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *El acero de Madrid*, *La corona merecida*, *La dama boba*, *Fuente Ovejuna*, *San Isidro Labrador*, *El villano en su rincón*, *El caballero de Olmedo*, *El degollado*, *La locura por la honra*, y *La moza del cántaro*<sup>223</sup>. Federico García Lorca, con su grupo teatral La Barraca, lleva de gira cuatro títulos: *Fuente Ovejuna*, la obra más representada ese año, *El caballero de Olmedo*, *La dama boba* y *Las almenas de Toro*<sup>224</sup>. También participa en las representaciones que la compañía de Margarita Xirgú da en el Teatro Español de *Fuente Ovejuna* y *La dama boba*. De la música incluida en algunas de estas funciones trataremos más adelante.

Los numerosos estudios publicados en años anteriores, en especial los de prestigiosos investigadores Rudolph Schevill y Hugo Rennert, ordenan y fijan muchos datos sobre Lope que abrirán vías de investigación en trabajos posteriores como los de Karl Vossler, Marcelino Menéndez y Pelayo, José Fernández Montesinos o Américo Castro<sup>225</sup>. Estos estudios no hacen más que confirmar y acrecentar la fascinación por su obra literaria, sus peripecias vitales y su intensa vida sentimental.

### 3.2.3 La música en el tricentenario de Lope

La repercusión de la celebración de la muerte de Lope en el ambiente musical español es bastante menor en comparación con la que tuvo en los círculos literarios, científicos y teatrales, pero en cualquier caso importante, y destacable. La inclusión de música en algunos actos es frecuente y variada. En ocasiones tiene relación directa con los textos lopianos, en otras sirve de recreación del ambiente musical de la época. Los periódicos madrileños publican reseñas de diversos actos que incluyen algún tipo de interpretación musical, por lo general obras o melodías de la época de Lope en diferentes

---

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 343. García Santo-Tomás da, además, las fechas de los estrenos y comenta las representaciones dadas en los años 20 y 30 (pp. 326-368). La revista *Fénix* también da noticia de las representaciones ofrecidas, no solo en Madrid.

<sup>224</sup> De la puesta en escena de *Las almenas de Toro* solamente da noticia Ian Gibson en *Federico García Lorca*, Barcelona, Grijalbo, 1987, citado por DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, "El Arte nuevo de hacer comedias y la generación del 27: filología y escena", *El Arte nuevo de hacer comedias y la escena*, XXXII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 2009, pp. 151-169.

<sup>225</sup> GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *La creación del "Fénix" ...*, op. cit., p. 344.

arreglos, aunque también se utilizan composiciones que no tienen relación directa con nuestro poeta. El 11 de abril de 1935 se dio un homenaje artístico-literario en la Casa de Valencia, y después de una conferencia sobre la estancia de Lope en Valencia, el Coro del Instituto de Toledo interpretó obras corales inspiradas en pasajes de las obras de Lope<sup>226</sup>. El 12 de junio de ese año Manuel de Falla prepara y dirige un coro en las representaciones de dos autos sacramentales de Lope en Granada<sup>227</sup>. El 18 de junio se celebra una velada literario-musical organizada por el Cabildo de la Catedral de Madrid en el Salón María Cristina, en la que se cantan obras a coro del Códice de Medinaceli y del Códice Colonial de Fray Gregorio Dezuola<sup>228</sup>. Los días 25, 26 y 27 de agosto se retransmiten por Radio España sendas emisiones radiofónicas en las que se interpretan, intercaladas entre recitados poéticos y dramáticos, las *Diferencias sobre el canto del caballero* de Cabezón junto a varios anónimos (*Arrojome las naranjitas*, *Mañanicas floridas*, *Cómo retumban los remos*, *La verde primavera*, *Oh, qué bien que baila Gil*), *Entre dos álamos verdes* de Juan Blas de Castro y *Madre, la mi Madre* de Pedro Ruimonte, todas ellas en arreglos orquestales así mismo anónimos y cantadas por Rosita Hermosilla<sup>229</sup>. De otras manifestaciones musicales en incluidas en diversos actos damos cuenta más adelante al hablar de la función oficial de gala en el Teatro Español y de la revista *Fénix*. En estos casos se trata generalmente de ilustraciones musicales instrumentales y vocales de todas las épocas, con predominio de las de los siglos XVI y XVII.

Enrique Casal Chapí fue uno de los músicos que más contribuyeron a la creación de música basada en obras teatrales de Lope. Aparte de las cinco canciones con piano que estudiaremos en su momento, su labor de dirección musical el Teatro Escuela de Arte le permitió entrar en contacto con las puestas en escena de comedias de Lope y componer para algunas de ellas música incidental. Es el caso de la escrita para *El villano en su rincón* en las representaciones de la compañía Xirgú-Borrás en el Teatro Español<sup>230</sup>, las ya mencionadas anteriormente *Canción madrigalesca* para la comedia *El acero de Madrid*, para tres voces iguales con acompañamiento de flauta y guitarra, fechada el 26 de enero de

---

<sup>226</sup> ABC, 12-5-1935, p. 35

<sup>227</sup> La Vanguardia, 13-6-1935, p. 23

<sup>228</sup> ABC, 19-6-1935, p. 21.

<sup>229</sup> El Sol, 21-8-1935, p. 2.

<sup>230</sup> Reseña en ABC, 4-6-1935, p. 45.

1935<sup>231</sup>, y *El baile del Caballero de Olmedo*, música incidental compuesta por seis episodios para ser bailados con acompañamiento de solos, coro y orquesta<sup>232</sup>, así como su participación en la dirección musical de las representaciones de *La dama boba* con adaptaciones musicales de García Lorca<sup>233</sup>.

Una composición del P. Nemesio Otaño a cuatro voces sobre la rima *Qué tengo yo que mi amistad procuras*<sup>234</sup>, según afirma la revista Fénix “en estilo de la época”, se estrenó en Santander el 31 de agosto en unos funerales conmemorativos dentro de los Cursos de Verano de la Junta Central de Acción Católica<sup>235</sup>.

Las conferencias impartidas por Miguel Salvador y Carreras, “Alusiones musicales de Lope en *La Dorotea*”, y Conrado del Campo, “La música en la época de Lope de Vega”, responden a trabajos que vienen a completar los estudios lopistas desde la óptica de la música<sup>236</sup>. Sin embargo, la investigación musicológica más importante y de mayor trascendencia es la realizada por Jesús Bal y Gay<sup>237</sup>. Bal publicó su oportuno trabajo *Treinta canciones de Lope de Vega*<sup>238</sup>, en la revista *Residencia*, publicación de la Residencia de Estudiantes, como número extraordinario. Además de las partituras de las 30 obras polifónicas de maestros del siglo XVI y XVII se añaden unas páginas introductorias

<sup>231</sup> Existen dos manuscritos autógrafos en la BNE con las firmas M.CASALCHAPÍ/3 y M.CASALCHAPÍ/4, este último firmado y fechado.

<sup>232</sup> Manuscrito autógrafo fechado el 4 de septiembre de 1935. BNE firma M.CASALCHAPÍ/3 (la BNE da la misma firma para la *Canción madrigalesca*. Ver nota anterior).

<sup>233</sup> GIL FOMBELLIDA, M.ª del Carmen, *Rivas Cherif, Margarita Xirgú y el teatro de la II República*, Fundamentos, Madrid, 2003, pp. 257-259 y 311-315.

<sup>234</sup> OTAÑO EGUINO, Nemesio, *Qué tengo yo*, para cuatro voces solas en estilo clásico polifónico, Tesoro Sacro Musical, 1957. Nemesio Otaño vivió entre 1880 y 1956.

<sup>235</sup> *Fénix*, nº 4, p.576.

<sup>236</sup> Las conferencias fueron dictadas el 30 enero 1936 en la sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La de Conrado del Campo fue ilustrada con ejemplos musicales por el cuarteto Cantores Clásicos Españoles, con obras de Victoria y Morales, y por el guitarrista Regino Sainz de la Maza, con obras de Millán, Mudarra y Gaspar Sanz. Ver anuncio de *ABC*, 30-1-1936, p. 40, y crítica del 31-1-1936, p. 27.

<sup>237</sup> Entre 2005 y 2006 se presentó en Lugo, Santiago de Compostela y Madrid una exposición que recorría la vida y la obra de Bal, publicándose un libro-catálogo: VILLANUEVA, Carlos (dir.), *Jesús Bal y Gay: tientos y silencios 1905-1993*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2005.

<sup>238</sup> BAL Y GAY, Jesús, “Treinta canciones de Lope de Vega, puestas en música por Guerrero, Orlando de Lasso, Palomares, Romero, Company, etc. y transcritas por Jesús Bal. Con unas páginas inéditas de Ramón Menéndez Pidal y Juan Ramón Jiménez”, *Residencia*, número extraordinario, Madrid, 1935. La presentación de esta publicación tuvo lugar en el auditorio de la Residencia, junto con la interpretación de una selección de las obras por el cuarteto Cantores Clásicos Españoles en un concierto el 14 de mayo de ese año. Ver reseña en *ABC*, 15-5-1935, p. 52.

de Menéndez Pidal, los comentarios del transcriptor y se cierra el volumen con cinco poesías inéditas de Juan Ramón Jiménez tituladas *Ramo a Lope*. Los trabajos de investigación y edición tuvieron repercusión en la vida musical española ya que estas obras se interpretaron en diferentes actos, siempre a cargo del cuarteto vocal Cantores Clásicos Españoles<sup>239</sup>. Otra aportación importante es la de otra figura clave en estos años, Eduardo Martínez Torner, quien en 1935 dicta en varias ocasiones una conferencia con el título “La música en la época de Lope de Vega”, cuya elaboración se incluye en las tareas del Centro de Estudios Históricos. Esta conferencia se repetirá en el ámbito de las Misiones Pedagógicas, se ofrece ante los micrófonos de Unión Radio y en distintos centros culturales, como el Ateneo de Madrid, la sede del Centro de Estudios Históricos, en la Residencia de Estudiantes, el Instituto Escuela, y el Club Femenino<sup>240</sup>.

### 3.2.4 El Concurso Nacional de Música

El evento de mayor trascendencia para nuestro trabajo fue la convocatoria del Concurso Nacional de Bellas Artes. Como ya venía siendo costumbre en años anteriores, la *Gaceta de Madrid: Diario Oficial de la República*, en su número 213, del 1 de agosto de 1935, publica una Orden con las bases reguladoras de los Concursos de Literatura, Pintura, Grabado, Música y Arquitectura de ese año, con fecha de 30 de julio, y disponiendo que la publicación de las mismas sirva de convocatoria<sup>241</sup>. Las bases generales recogían las condiciones del concurso: los artistas debían ser españoles, hispanoamericanos o filipinos residentes en la Península, Baleares y Canarias, a excepción de aquellos que hubiesen

<sup>239</sup> Representación de *Peribáñez*, el 25-1-1935, junto a otras canciones populares para la canción de boda y el *Trébole* (*El Sol*, 26-1-35, p. 2). Se interpretan en Córdoba, el 27 de agosto, en una representación de *Fuente Ovejuna* (*ABC*, 27-8-1935, p. 25). Concierto en los Cursos de Vacaciones del Centro de Estudios Históricos (*ABC*, 19-7-1935, p. 39). Homenaje en el Centro de Estudios Históricos el 31-12-1935: tras sendas disertaciones de Menéndez Pidal y de Sánchez Cantón sobre *El arte nuevo de hacer comedias* y algunos apuntes biográficos respectivamente, La agrupación Cantores Clásicos Españoles ofreció varias piezas compuestas por maestros de la época de Lope (crónica del acto en *ABC*, 1-1-1936, p. 75).

<sup>240</sup> MALLO DEL CAMPO, María Luisa, *Torner más allá del folklore*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1980, pp. 71-72. Mallo informa también de otras actividades de Torner relacionadas con Lope y con la música, realizadas en años posteriores, como es la conferencia en la BBC de Londres, titulada *Antología de villancicos*, con ejemplos de Sta. Teresa, Lope, Gil Vicente y Góngora (p. 147). Ad. S. [Adolfo Salazar] firma un artículo loando los estudios de Torner expuestos en el acto del Centro de Estudios Históricos con la intervención de los Cantores Clásicos Castellanos que interpretan las obras polifónicas editadas en la revista *Residencia. El Sol*, 11-12-1935, p. 4.

<sup>241</sup> *El Sol*, 2-8-1935, p. 5, es el único periódico madrileño que recoge la convocatoria.

obtenido los premios en concursos similares anteriores; al jurado se le pide que, para alentar a los artistas y escritores, debía, si no hallara mérito absoluto, “atenerse al relativo de las obras que se presenten para que así no quede desierto o sin adjudicación de recompensa ningún concurso”. También tenían facultad para proponer que ésta fuera menor que la anunciada en la convocatoria “si a su juicio no hubiese ninguna obra merecedora de la totalidad de los premios”, así como para “aconsejar que se transfieran los premios de un tema a otro —cuando en el concurso haya varios— si en uno de ellos no encontrase ningún trabajo merecedor de recompensa y, en cambio, en otro sobresaliese más de uno”. Finalizan las bases con las normas de presentación y devolución de los trabajos<sup>242</sup>.

La orden define los temas del concurso en cada especialidad artística. Para el Concurso de Música se establecen dos temas o modalidades:

- a) Una suite para orquesta en el estilo y carácter de la música española en la época de Lope de Vega, pudiendo el compositor elegir libremente los elementos instrumentales empleados en la partitura con arreglo a sus ideas y propósitos expresivos.
  
- b) Un grupo mínimo de cuatro canciones para una voz con acompañamiento de piano o guitarra, sobre poesías de Lope de Vega escogidas con personal criterio del concursante entre las inmortales creaciones del glorioso poeta<sup>243</sup>.

Los premios que se estipulan son uno de 4.000 pesetas para la primera modalidad y otro de 1.000 pesetas para la segunda, y se da de plazo de entrega de trabajos del 20 al 30 de septiembre de ese mismo año. Aunque la orden declara que las obras premiadas pertenecen a los autores correspondientes, estos tienen la obligación de dejar una copia en la secretaría de los Concursos Nacionales del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, reservándose el Estado el derecho a publicarlas si así lo considera conveniente para su divulgación. Con posterioridad a la publicación de las bases del concurso el Director

---

<sup>242</sup> *Gaceta de Madrid. Diario Oficial de la República*, núm. 213, de 01-08-1935, pp. 1079-1081, firmada en Madrid el 30 de julio de 1935 por Joaquín Dualde, Director general de Bellas Artes.

<sup>243</sup> *Ídem*.

general de Bellas Artes, en una nueva Orden de 19 de septiembre<sup>244</sup>, rectifica una de las bases permitiendo a los autores que no hubieran obtenido primeros premios en las tres convocatorias anteriores presentar sus trabajos.

El jurado para el concurso de Música estuvo presidido por Joaquín Turina, actuando como vocales Emilio Serrano, Benito García de la Parra y Eduardo Martínez Torner, y como secretario de los Concursos Nacionales Nicanor Hevia<sup>245</sup>. El acta del jurado se firmó el 23 de diciembre y en ella se manifiesta:

1º. Que la cantidad de 4.000 pesetas consignada para premio del tema A) sea transferida al tema B), concediéndose de ellas 1.000 pesetas, en concepto de recompensa, a cada uno de los trabajos señalados con los números 1, 3 y 10, que firman D. José María Guervós, D. Ángel Mingote y D. Francisco Esbrí, respectivamente.

2º. Que el premio de 1.000 pesetas señalado para el tema B) se adjudique al trabajo número 11, firmado por don Julio Gómez<sup>246</sup>.

Del fallo del jurado se desprenden dos dudas importantes. No sabemos si la decisión de no premiar ninguna obra en la modalidad “a” se debió a la ausencia de obras presentadas o a falta de calidad de las mismas. La otra es que según la distribución de los premios económicos en función de las dos modalidades no queda claro en el fallo si dicha distribución es debida a la necesidad de justificar administrativamente la distribución económica de los premios, al entender que los cuatro premios concedidos lo son *ex aequo*, o se da una gradación en los mismos al dotar a Julio Gómez de la recompensa económica de la modalidad B), la correspondiente a las obras para voz y piano<sup>247</sup>. El jurado afirma que

<sup>244</sup> *Gaceta de Madrid. Diario Oficial de la República*, núm. 268, de 25-09-1935, pp. 2345-2346, firmada en Madrid el 19 de septiembre de 1935 por Rafael González Cobos, Director general de Bellas Artes.

<sup>245</sup> *Gaceta de Madrid. Diario oficial de la República*. nº 362 de 28-12-1935, pág. 2646, firmada en Madrid el 27 de Diciembre de 1935. Manuel Becerra, Subsecretario del Ministerio.

<sup>246</sup> *Ídem*.

<sup>247</sup> El 8 de enero de 1936 *ABC* da la noticia de la concesión de los premios del Concurso Nacional de Música. Por la redacción interpretamos que el primer premio se concede a Julio Gómez y el segundo repartido entre Guervós, Mingote y Esbry (sic) (*ABC*, 8-1-1936, p. 49). Así mismo, *ABC*, en la sección de imágenes del día, publica una foto de Mingote con el pie: “Don Ángel Mingote Lorente, inspirado compositor, que en el concurso nacional con motivo del tricentenario de Lope de Vega, ha obtenido el Premio Nacional musicando canciones del «Fénix de los Ingenios»”, lo que contribuye a la confusión en el orden de los premios (*ABC*, 5-1-1936, p. 30). Tampoco aclara debidamente esta situación *El Sol* (31-12-1935, p. 5), que recoge en una reseña la concesión de los Concursos Nacionales de Bellas Artes: “En el Concurso de Música se conceden

“tiene facultades para transferir el premio de un tema a otro si en el uno no hubiese una obra que a su juicio lo merezca y en el otro encuentra más de un trabajo digno de recompensa”<sup>248</sup>, consideración que no aclara las dudas que planteamos.

Del acta sí podemos deducir, ya que el de Julio Gómez fue numerado como el 11, que al menos se presentaron once trabajos a concurso. Lamentablemente solo se conservan actualmente las canciones premiadas de Gómez, Guervós y Mingote, estando perdidas las de Francisco Esbrí, y siendo desconocidos el nombre y las obras del resto de los aspirantes<sup>249</sup>. Podríamos suponer que las colecciones de canciones de Enrique Casal Chapí, José María Guervós y Fernando Moraleda, que presentamos en el capítulo V y en los anexos II y III, podrían haberse presentado al concurso, dado que cumplen los requisitos de las bases del mismo, aunque no hemos encontrado constancia de que así sea. Las *Cinco canciones* de Guervós no llevan fecha exacta de composición, sin embargo las *Cuatro canciones con textos de Lope de Vega* de Moraleda están fechadas, según el manuscrito, en septiembre de 1935, y las dos colecciones de Casal, compuestas entre el 21 y el 29 de septiembre de 1935, lo están también dentro del plazo de presentación de originales, aunque este dato no asegure que fueran presentadas. Lo que sí parece evidente es que el *Homenaje a Lope de Vega* de Joaquín Turina, estrenadas en el concierto de homenaje a Lope de Vega del Conservatorio de Madrid, del que informamos a continuación, no se pudieron presentar a concurso por que el propio compositor fue presidente del jurado, como ya hemos visto, lo que le inhabilitaba para concursar.

### 3.2.5 El homenaje del Conservatorio de Madrid

Uno de los últimos actos de homenaje a Lope fue el organizado por el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. El jueves 12 de diciembre de 1935, en función matinal, el Conservatorio madrileño hizo su contribución al tricentenario

---

mil pesetas a cada uno de los trabajos presentados por D. José María Guervós, D. Ángel Mingote y D. Francisco Esbrí, concediéndose otro premio de mil pesetas, señalado para el tema B, a D. Julio Gómez”. Este mismo texto en aparece en *El Heraldo de Madrid*, 31-12-1935, p. 2, y en *La Voz*, 31-12-1935, p. 2.

<sup>248</sup> *Ídem*.

<sup>249</sup> Las indagaciones para descubrir a estos autores y rescatar sus obras han sido infructuosas. Además de todos los archivos y bibliotecas consultados para la elaboración de esta tesis, las búsquedas de las partituras y las actas de las reuniones del jurado en el Archivo General de la Administración y el Archivo del Ministerio de Cultura, como ya se ha informado en el Capítulo I, tampoco han surtido efecto.



preparando y presentando al público reunido en el Teatro Español un espectáculo en el que se dieron a conocer varias obras de nuestro interés<sup>250</sup>. Además del recital de poesías de Lope ofrecido por tres alumnas de sendos profesores de declamación, se presentaron composiciones de José María Guervós, Joaquín Turina y Conrado del Campo<sup>251</sup>. De Guervós interpretó Mercedes García López<sup>252</sup>, primer premio de canto del Conservatorio, tres canciones acompañada por el propio compositor: *Lo fingido verdadero*, *Blanca coge Lucinda las azucenas* y *Canción de siega*<sup>253</sup>. Turina dio a conocer, desde el piano, sus tres canciones op. 90, *Homenaje a Lope de Vega*, cantadas por Rosita Hermosilla, dedicataria de las mismas<sup>254</sup>, premiada en el Concurso de Canto Lucrecia Arana.

La segunda parte del festival la ocupó un “Retablo en verso sobre la vida de Lope de Vega compuesto en dos estampas por los versos de Diego San José, y la música del maestro Conrado del Campo”<sup>255</sup>, con el título *Una dama se vende a quien la quiera*<sup>256</sup>. Como en el resto de la matiné, los intérpretes fueron varios alumnos y agrupaciones del Conservatorio. La obra, representada con vestuario y decorados<sup>257</sup>, la formaban dos estampas en verso<sup>258</sup> que comentaban un episodio amoroso de la vida de Lope, el de los amores con Elena Osorio. Intervenían cantantes solistas, coro y cuerpo de baile, todos ellos

<sup>250</sup> El espectáculo fue retransmitido por Unión Radio. Véase *ABC*, 12-12-1935, p. 57.

<sup>251</sup> *ABC*, 13-12-1935, p. 44. Se ofrece una crónica detallada del evento. Julio Gómez escribe ese mismo día una crítica de la función en *El Liberal. El Heraldo de Madrid*, 13-12-1935, p. 15, da una crónica del acto. *La Libertad*, 14-12-1935, p. 7, publica una reseña que incluye también información sobre la conferencia de Torner en el Centro de Estudios Históricos.

<sup>252</sup> GUERVÓS, José María, *Cinco canciones*, UME, Madrid, 1936. Guervós le dedicó estas tres canciones, según se indica en la partitura editada por la UME.

<sup>253</sup> Pertenecientes al ciclo *Cinco canciones*, premiadas en el Concurso Nacional. Suponemos que en este concierto se estrenarían estas tres canciones.

<sup>254</sup> Así aparece en el encabezamiento de la colección, en la edición de UME.

<sup>255</sup> *ABC*, 13-12-1935, p. 44.

<sup>256</sup> En el programa de mano, un ejemplar del cual se conserva en la biblioteca de la FJM (signatura M-Pro-1079), el título dice “...a quien la quiere”, error que también recoge la crítica de *ABC* del día siguiente, a diferencia del primer verso del libelo escrito por Lope contra Elena Osorio y su familia. El *Anuario del Real Conservatorio Superior de Música y Declamación de Madrid, 1935-1939*, Madrid, 1940, pp. 14-18, recoge el programa de la función, idéntico al programa de mano.

<sup>257</sup> *ABC*, 3-12-1935, p. 5. Se publica una fotografía de grupo de los músicos, bailarines y actores que intervinieron.

<sup>258</sup> Julio Gómez dice en su crítica en *El Liberal*: “Nuestro ilustre compañero Diego San José fue el que sostuvo la mayor parte de la jornada con su maestría literaria y su conocimiento profundo de los clásicos. Ha compuesto un retablo en gallardos versos del más rancio estilo nacional sobre el episodio de los amores de Lope de Vega con Elena Osorio”. *El Liberal*, 13-12-1935.

alumnos del centro preparados por los profesores de las distintas disciplinas. La parte orquestal fue interpretada por profesores de las orquestas Sinfónica y Filarmónica.

En el retablo de Conrado del Campo intervienen varios personajes: Madre Claudia, Ginesa, Aldara, Leonarda, Inés, Elena, Ana, Perronet, Lope de Vega, Dos mozos, Media Capa, Mari Blanca, Un Autor, Rodrigo de Saavedra, además de 4 Comediantas, 3 Comediantes, 2 Alguaciles, y Mozos y Mozos que forman el coro. Está instrumentada para orquesta, con arpa, percusión y guitarra. Los números musicales, cuya numeración está cambiada a lápiz rojo sobre la original, incluían un preludio, tres canciones, una chacona, una zarabanda y una gallarda bailada.

Entre las dos estampas del retablo el tenor Miguel Fleta, acompañado al piano, interpretó una canción, *Tan vivo está en mi alma*, también de Conrado del Campo, con texto extraído de *La Dorotea*. Según las reseñas de *ABC* y *El Heraldo de Madrid* esta canción se cantó entre bastidores<sup>259</sup>. El hecho de no estar orquestada e insertarse entre las dos estampas pudiera deberse a que se trataba de una contribución personal de última hora del famoso tenor al acto, posterior a la composición del retablo, insertando la canción en medio de las dos partes por la relación de los versos con el argumento que se desarrolla.

La canción *Coplas del pastor enamorado* de Joaquín Rodrigo, que estudiaremos en su momento, es una contribución importante al ser una de las obras más interpretadas, junto a las canciones de Turina, de las que se compusieron este año.

### **3.3 1962: El cuarto centenario del nacimiento de Lope de Vega**

La celebración del cuarto centenario del nacimiento de Lope en 1962 no tuvo la misma repercusión que el tricentenario del de la muerte, ni desde el punto de vista musical ni desde la atención prestada por las instituciones públicas o privadas. En el ámbito que nos interesa, el Concurso Nacional de Bellas Artes en el apartado de Música de 1962, convocado mediante Orden de la Dirección General de Bellas Artes firmada el 14 de junio

---

<sup>259</sup> Esta circunstancia no la reseña Julio Gómez en la crítica que publicó al día siguiente en *El Liberal*. De ser así, pudiera deberse a que el escenario estaba ocupado con los decorados y *atrezzo* para la representación escénica de *Una dama se vende a quien la quiera*.

de 1962<sup>260</sup>, no pudo funcionar como un estímulo para la composición de música inspirada en la obra de Lope, como sí sucedió en 1935, ya que el tema de la convocatoria no fue sensible a la celebración ese año: “composición de música de cámara para ser interpretada por un cuarteto”. El Premio Nacional de Música del año anterior, sirviendo como pórtico a la celebración del IV Centenario, se le concedió a Rafael Rodríguez Albert por su obra *Fantasia en tríptico sobre un drama de Lope de Vega*, obra orquestal basada en *El mejor alcalde, el rey*, escrita en 1961. Curiosamente, la convocatoria de este año sí tuvo en cuenta con adelanto la celebración que nos ocupa, convocándose el Concurso de Música con el lema “Tres piezas breves ce orquesta como interludios a un drama de Lope”<sup>261</sup>, quizá con la idea de que la pieza orquestal ganadora pudiera servir como música para alguna puesta en escena del año siguiente, cosa que no sucedió<sup>262</sup>.

De las obras escritas por propia iniciativa del compositor motivadas por el centenario solamente tenemos referencias de un *Homenatge a Lope de Vega*<sup>263</sup> de Josep Casanovas i Puig, única obra para voz y piano compuesta este año, ilocalizable hasta el momento<sup>264</sup>. El interés de esta composición proviene del comentario que de ella hacen Celsa Alonso, Tomás Marco y Antonio Fernández-Cid, informando de que se trata de una obra atonal, una de las dos compuestas con esta técnica de las que presentamos en el catálogo<sup>265</sup>.

<sup>260</sup> Orden publicada en el *BOE*, 17-7-1935, p. 9982-9983. La dotación del premio era de 14.000 pesetas.

<sup>261</sup> La convocatoria aparece en el *BOE* del 26-7-1961. En el *BOE* no se recoge la concesión del premio. *ABC* da la noticia el 17 de febrero de 1962, *La Vanguardia* el 20 de enero.

<sup>262</sup> Fue adaptada años después para ballet por el propio compositor y Guillermo Fernández-Shaw. Aunque la obra no fue estrenada en su momento, actualmente disponemos de una grabación discográfica de la JONDE dirigida por José Antonio Pascual. Catálogo de Compositores Contemporáneos de la Fundación Autor [en línea] <<http://www.catalogodecompositores.com>> [acceso 30-10-2011]. Los datos de dicho catálogo han sido tomados de: VEGA SÁNCHEZ, José de la, *Rafael Rodríguez Albert. Catálogo completo de sus obras*, ONCE, Madrid, 1987.

<sup>263</sup> Sabemos de su existencia por los comentarios que de Casanovas y sus canciones hacen Celsa Alonso (*Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 3, p. 17), Tomás Marco (*Historia de la Música española. 6. Siglo X*, Alianza, Madrid, 1983, p. 205) y Fernández-Cid (*La música española en el siglo XX*, Juan March/Rioduero, Madrid, 1973, p.221).

<sup>264</sup> No se ha podido localizar el archivo personal del compositor, ni se encuentra esta obra en ninguna de las bibliotecas y archivos consultados para la elaboración del catálogo. La búsqueda en el Arxiu Nacional de Catalunya ha sido infructuosa. Tampoco figura en el *Fons Anna Ricci* de la Biblioteca de Catalunya, siendo dicha cantante la habitual intérprete en estos años de obras vocales de Casanovas y de toda la vanguardia musical española y catalana en particular.

<sup>265</sup> La otra es *Al entierro de Cristo*, de Francisco Escudero, que está fechada en 1974, de la que se conserva la partitura editada (Alpuerto, Madrid, 1975) y dos grabaciones de RNE: la de Atsuko Kudo y Alejandro

La celebración del cuarto centenario es aprovechada por algunos compositores para publicar, bien en reedición o en una nueva, canciones escritas en anteriormente. Es el caso del *Romance del conde Ocaña* de Joaquín Rodrigo escrita en 1947 y que se publica por primera vez este año del cuarto centenario. También aparecen los *Seis villancicos de Lope de Vega* de Joan Llongueres, compuestos en 1942, que ya habían sido publicados anteriormente en Barcelona por Unión Musical-Casa Werner<sup>266</sup>. Con un año de retraso se publican dos colecciones, la de Rafael Rodríguez Albert y la de Gracià Tarragó, tituladas *Cuatro canciones sobre textos de Lope de Vega* y *Cinco canciones del siglo XVII*, respectivamente. Las canciones para soprano y guitarra de Rodríguez Albert habían sido compuestas para la celebración del tricentenario en 1935, y ya aparecieron publicadas ese mismo año<sup>267</sup>, siendo reeditadas ahora por la UME en 1963. Las canciones de Tarragó también se editan este año<sup>268</sup>, y para su composición se basa en melodías existentes de coetáneos del poeta: José Marín, Mateo Romero, Juan del Vado y dos anónimos<sup>269</sup>.

Aparte de este puñado de obras musicales generadas alrededor del IV Centenario, los conciertos de música motivados por dicha celebración fueron escasísimos. Solamente hemos podido recoger datos de una sesión en el Aula de Cultura, un concierto de la soprano Marta Santaolalla y la arpista M.<sup>a</sup> del Carmen Alvira, con explicaciones sobre el “contorno musical de Lope”<sup>270</sup>, la interpretación de la canción *Pastorcito Santo* cantada por Isabel Penagos en concierto homenaje a Joaquín Rodrigo<sup>271</sup>, una serie de conciertos organizados por el Ayuntamiento de Madrid en el Teatro Español para celebrar el IV Centenario, con la Orquesta Arriaga dirigida por Julián García de la Vega, en los que curiosamente las únicas obras verdaderamente relacionadas con Lope fueron las canciones de Eduard Toldrà *Cantarcillo y Madre, unos ojuelos vi*, cantadas por la soprano Victoria

---

Zabala, del 18-8-1992, proveniente de un concierto en la Quincena Musical de San Sebastián, y la otra debida a Pura M.<sup>a</sup> Martínez y Gerardo López Laguna, del 27-8-2002, también del mismo festival.

<sup>266</sup> Se desconoce la fecha de esta edición.

<sup>267</sup> En la edición de 1935 no se menciona el editor. La UME las vuelve a publicar en 1981.

<sup>268</sup> Además de en 1963, la UME las reedita en 1971.

<sup>269</sup> Se trata de las melodías *¿A quién contaré mis quejas?* de Mateo Romero, *Al son de los arroyuelos* de José Marín, *Molinillo que mueles amores* de Juan del Vado, y los anónimos *¡Oh, qué bien baila Gil!* y *En esta larga ausencia*.

<sup>270</sup> Federico Sopeña escribió una crítica de dicho concierto divulgativo en *ABC* el 8 de mayo.

<sup>271</sup> *ABC*, 24-11-1962.

Muñoz<sup>272</sup>. Finalmente, se dio en París el estreno en de *Font-aux-cabres*, de Salvador Bacarisse, una ópera escrita en 1956, adaptación de *Fuente Ovejuna*. Tony Aubín dirigió a los solistas, coro y la orquesta de la RTF el 28 de diciembre de 1962<sup>273</sup>.

Como ya sucediera en 1935 el gobierno de la nación a través del Ministerio de Educación Nacional, promovió la creación de una Junta encargada de organizar los actos del IV Centenario del nacimiento de Lope de Vega, formada por responsables de distintos organismos públicos y académicos del Estado, bajo la Presidencia del propio Ministro de Educación. Siendo esta junta eminentemente representativa, se crea una crea una Comisión Permanente Ejecutiva presidida por el Subsecretario de Educación Nacional, para la organización directa e inmediata de los actos<sup>274</sup>.

## Representaciones teatrales

El impulso a las representaciones teatrales de obras de Lope en este año, calificado de “auténticamente decepcionante” por Andrés Peláez Martín al referirse a los montajes motivados por la celebración<sup>275</sup>, no va más allá de tres o cuatro títulos en teatros de la capital, con montajes cuidados y suficiente número de representaciones, a los que se suman iniciativas puntuales, que Peláez califica de “bien intencionados”, pero de menor transcendencia. Entre los primeros se cuentan los ofrecidos en el Teatro Español y el Teatro María Guerrero, entre los segundos los montajes de compañías de estudiantes o de segunda fila:

1. *La bella malmaridada*: por la Cía. Teatro Popular Español, en el teatro Goya de Madrid; puesta en escena de José Luís Alonso en el María Guerrero y en el Festival de Santander.

---

<sup>272</sup> Federico Sopeña firma una reseña y crítica musical de dichos conciertos (*ABC*, 5-12-1962, p. 79) en la que aprovecha la ocasión para sugerir la necesidad de organizar una “sesión académica donde estudio y música tuvieran una solemnidad especial” con la que celebrar convenientemente el cuatricentenario, sesión que nunca tuvo lugar. En la FJM se conserva un programa de mano de este concierto. Quizá la inclusión de estas dos canciones se deba al reciente fallecimiento de Toldrà, como comentaremos más adelante.

<sup>273</sup> *ABC*, 29-12-1962.

<sup>274</sup> Orden del Ministerio de Educación Nacional, con fecha de 22-12-1961, *BOE*, 3-2-1962.

<sup>275</sup> PELÁEZ MARTÍN, Andrés, “Lope de Vega en los teatros nacionales y festivales de España”, *Actas del XVIII jornadas de teatro Clásico de Almagro*, ed. de Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, 1995, p. 94.

2. *Fuente Ovejuna*: Teatro Español, en un montaje de José Tamayo; en el pueblo de Fuente Ovejuna; en el Festival de Salamanca.
3. *El perro del hortelano*: Teatro Español de Madrid.
4. *El caballero de Olmedo*: en junio se representa en la plaza mayor de Madrid junto a *La niñez de Sal Isidro*; en Olmedo; por los alumnos Instituto Cardenal Cisneros en la festividad de Santo Tomás de Aquino; lectura en el Aula de Teatro del Servicio de Educación y Cultura del Movimiento.
5. *El acero de Madrid*: en Certamen Nacional de Teatro celebrado en Murcia, el TEU de Madrid obtiene el premio, con representaciones posteriores en Madrid.
6. *Los guanches de Tenerife o la conquista de Tenerife*: Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife; lectura en el Hogar Canario de Madrid.
7. *El galán de la membrilla*: Manzanares, Almagro y Teatro María Guerrero, por el TEU de Madrid.
8. *Porfiar hasta morir*: por una compañía de Uruguay que venía a Madrid después de representarla en París.
9. *La siega*, auto sacramental: en junio en la plaza Mayor de Madrid.

En el extranjero se prepararon algunas funciones de trascendencia internacional por el contexto donde se produjeron, como la producción de *Fuente Ovejuna* que José Tamayo presentó en el teatro-auditorio de la Biblioteca del Congreso de Washington, en una traducción inglesa de *El caballero de Olmedo*, “Knight from Olmedo”, ofreciendo varias representaciones en los meses de noviembre y diciembre. El mismo director presentó *Fuente Ovejuna* en la inauguración de la Bienal de Venecia. Otras, de menor repercusión, fueron presentadas como actos en homenaje a Lope: en San Juan de Puerto Rico se representó *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, en Tetuán *El caballero de Olmedo*, y en Ceuta, dentro de los Festivales de España del mes de julio, *El anzueto de Fenisa*. Otras iniciativas relacionadas con el IV Centenario, estas de carácter académico, vieron la luz en El Cairo, donde alumnos representaron una versión reducida de *El caballero de olmedo*; en Oxford, donde The Spanish Society montó *Fuente Ovejuna*; en la Universidad de Manchester, donde alumnos de dicha universidad representan *Porfiar hasta morir*; o en Tiflis, ciudad desde la que *ABC* del 16-9-1962 informa de los preparativos para una

representación del mismo título. Por último, la Radio-Televisión Italiana programó una versión televisiva de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*<sup>276</sup>.

### Música incidental

Por la información que da el catálogo de las obras de Matilde Salvador, sabemos que ésta compuso en 1962 la música incidental para las representaciones de dos comedias de Lope. Estas funciones subieron a escena en el Instituto de Enseñanza Media Luis Vives y en Claustro de la Universidad de Valencia. El día 11 de abril los alumnos de PREU de los institutos de enseñanza media de Valencia Luis Vives y San Vicente Ferrer, dirigidos por Carola Reig, pusieron en escena *El villano en su rincón*, con música incidental para soprano, dos guitarras y coro. El 1 de julio de ese mismo año el Teatro de Cámara del CEM, dirigido por Antonio Díaz Zamora, interpretó *La viuda valenciana*, esta vez con música para voz solista y guitarra<sup>277</sup>. Otro trabajo de música incidental es el que preparó Gustavo Pittaluga para las representaciones de *Los guanches de Tenerife y la conquista de Canarias* en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife y en otros teatros insulares organizadas y respaldadas por distintos organismos oficiales<sup>278</sup>. Así mismo, tenemos noticia de que Antón García Abril compuso la música que sonó en las funciones que José Tamayo dio de traducción inglesa de *El caballero de Olmedo* en Washington comentada anteriormente.

Un curioso espectáculo musical relacionado con Lope, programado especialmente para la temporada navideña, se anuncia en Madrid como *Pastores de Belén* (“pastores que cantan y bailan”) del se desconoce el autor de la música. El espectáculo incluye esta representación seguida de la ópera en un acto de Gian Carlo Menotti *Ahmal y los Reyes Magos*<sup>279</sup>, ofrecida por la Sinfónica de Madrid dirigida por Alberto Blancafort, con Ángel

<sup>276</sup> ABC, 14-6-1962.

<sup>277</sup> De estas obras se conservan sendos borradores manuscritos en el Institut Valencià de la Música. El inventario de la compositora está en proceso de confección.

<sup>278</sup> ABC, 5-12-1962.

<sup>279</sup> Realmente se titula *Amahl and the Night Visitors* [*Ahmal y los visitantes nocturnos*]. Fue Julio Gómez quien tradujo la ópera de Menotti. El encargo se le hizo en 1960. Véase: MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, *Julio Gómez. Una época...*, op. cit., p. 477.

F. Montesinos como director de escena, diversos solistas, el coro de RNE y el Grupo de Teatro Los Títeres de la FE y las JONS<sup>280</sup>.

Las conferencias de prestigiosas personalidades de las letras como Joaquín de Entrambasaguas, quizá el más activo en este año, Rafael Balbín Lucas, Ángel Valbuena Prats y Eberhard Müller-Brochat, Pedro Rocamora, José Hierro, José María Pemán, Felipe Ximénez de Sandoval, o de la escena, como Modesto Higuera, se sucedieron tanto en la capital como en otras ciudades, incluso en el extranjero. A estos actos se sumaron convocatorias de premios literarios relacionados con el IV Centenario como Justa Poética en Honor de Lope de Vega en Madrid, los Premios de la Diputación de Murcia, premio de poesía en Arcos de la Frontera con el tema Lope de Vega o el concurso literario de Fuente Obejuna. También se presentó una exposición bibliográfica en la BNE en la que se mostraban distintos manuscritos y ediciones de obras de Lope. Por fin, el dramaturgo Alfonso Paso estrenó una obra suya, *El mejor mozo de España, un día en la vida de Lope de Vega*, en el Teatro Alcázar de Madrid, aprovechando el tirón de la efeméride<sup>281</sup>.

Un suceso luctuoso viene a enturbiar esta celebración. Se trata del deceso del compositor Eduard Toldrà, quien fallece en Barcelona el 31 de mayo de 1962, una de las cumbres de la canción con piano en España, autor de dos obras con texto de Lope, quizá de las más afortunadas escritas en nuestro país, *Madre, unos ojuelos vi* y *Cantarillo*<sup>282</sup>.

---

<sup>280</sup> Se representa entre el 28 de diciembre y el 13 de enero de 1963. El espectáculo se anuncia en varios periódicos madrileños.

<sup>281</sup> Wilfried Floeck habla de obra “histórica”, así, entre comillas, en la que el propio Paso propició el que se le comparara, por su fecundidad teatral, con el mismo Lope. FLOECK, Wilfried, *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, p. 100.

<sup>282</sup> En nuestro catálogo anotamos los detalles de estas canciones.



**Capítulo IV: Las canciones españolas para  
voz y piano con letras de Lope de Vega**



En el presente capítulo abordaremos el estudio de las 109 obras que se incluyen en nuestro catálogo de las canciones escritas sobre letras de Lope de Vega<sup>283</sup>. Si en éste se presentan los detalles de cada una de las canciones, aquí estudiaremos transversalmente diferentes aspectos que nos darán la necesaria visión de conjunto. Por una parte observaremos el orden y la distribución temporal de composición, la influencia de los periodos históricos y de las ideologías imperantes. Por otra, atenderemos a las letras que se emplean en las canciones, su origen, los poemas más utilizados, el tipo de letras según su tema o las formas poéticas que las sustentan. Del mismo modo estudiaremos posteriormente los distintos procedimientos y estilos musicales con los que los compositores abordan el texto poético, especialmente en lo que respecta a las relaciones formales entre música y poesía, o los planteamientos tonales y armónicos, así como a la influencia del texto en la elección de elementos de representación musical que puedan poner en relación la construcción musical con el contenido semántico de la letra. Por último, indagaremos en otras cuestiones relacionadas con las partituras, colecciones de canciones, grabaciones, estrenos o dedicatorias.

## 4.1 Distribución temporal

Los textos de Lope de Vega se han venido empleando para componer canciones para voz y piano desde mediados del siglo XIX, pero ha sido durante el siglo XX cuando más obras se han escrito, teniendo a nuestra disposición varias composiciones ya del siglo actual. La canción para voz y piano con letra de Lope más antigua de la que tenemos noticia es *La barca de Amor* de Manuel García<sup>284</sup>. Evidentemente no consideramos las obras escritas en el siglo XVII editadas por Bal y Gay o las recogidas por Querol en su *Cancionero de Lope de Vega*, ya que se trata de composiciones que no se adaptan al

---

<sup>283</sup> En el Anexo I.

<sup>284</sup> Manuel del Pópulo Vicente García (Sevilla, 1775 - París, 1832), el afamado tenor, maestro de canto y compositor español de gran repercusión internacional en las primeras décadas del siglo XIX. Los estrenos de *Il barbiere di Siviglia* y del *Otello* rossinianos son considerados como la cima de su carrera de tenor. Además de óperas compuso un gran número de canciones de cámara, tanto con acompañamiento de piano como de guitarra. Sus hijas María Malibrán y Pauline Viardot-García heredaron la fama de su padre en la interpretación del repertorio belcantista. Véase ROMERO FERRER, Alberto; MORENO MENJÍBAR, Andrés (eds.), *Manuel García, de la tonadilla escénica a la ópera (1775-1832)*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2006.

género musical que nos ocupa. Las más recientes, las dos canciones de Voro García Fernández escritas en 2011, estrenadas en abril de ese mismo año.

Las canciones se van sucediendo a lo largo del siglo XX y hasta la actualidad con un ritmo de composición ininterrumpido, oscilando el número de obras escritas en cada año entre una y cinco, aproximadamente. Las excepciones vienen, en sentido negativo, por la escasa producción del siglo XIX, y en sentido positivo, por la particularidad de 1935, el año de la celebración del III centenario de la muerte del *Fénix* (Véase el Gráfico I).

Sin considerar el año del tricentenario, los años en que aumenta discretamente la producción, como sucede en 1942, 1986, y en menor medida 1998 ó 2004, lo son porque aparecen colecciones debidas a un único compositor, caso de Joan Llongueres, José María Benavente, Antonio Barrera, Gonzalo Díaz Yerro y Eduardo Rincón respectivamente. Sin embargo, anotamos la excepción del año 1944, en el que se componen cinco obras, y éstas corresponden a tres compositores diferentes: Arturo Menéndez Aleyxandre, Salvador Bacarisse, Joan Maria Thomàs Sabater.

Para comprobar con más detalle el ritmo de composición de las obras de nuestro catálogo presentamos el Gráfico II, en el que la escala distribuye proporcionalmente todos los años comprendidos en el intervalo para que se puedan apreciar también los años en los que no se escribe ninguna canción con letra de Lope. De esta forma percibimos claramente que junto a las 28 canciones de 1935, el periodo temporal en el que se da una mayor intensidad compositiva son los años de la posguerra, de 1939 a 1956, con 38 obras, que suponen el 62% del total.

Gráfico 1:

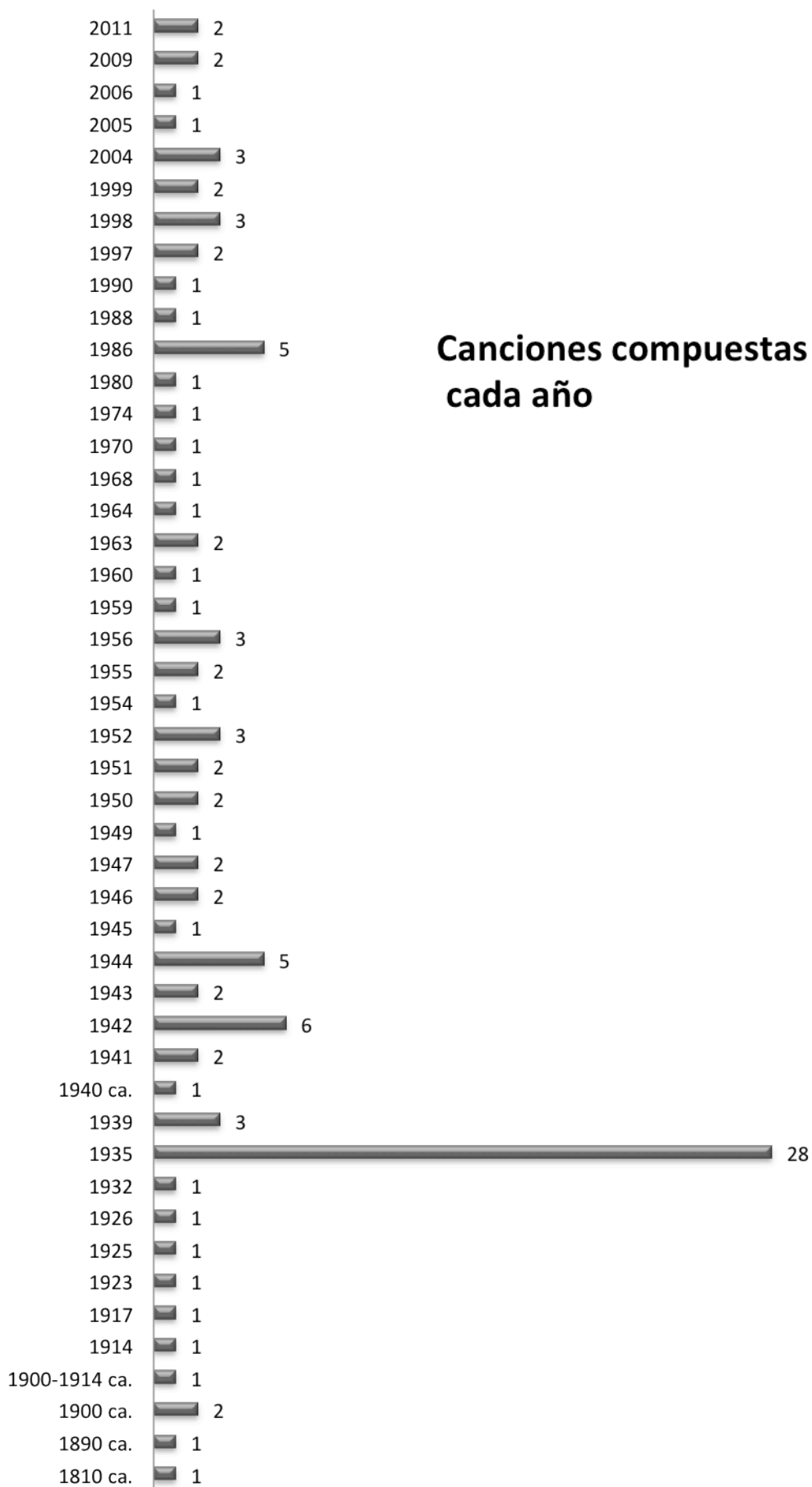
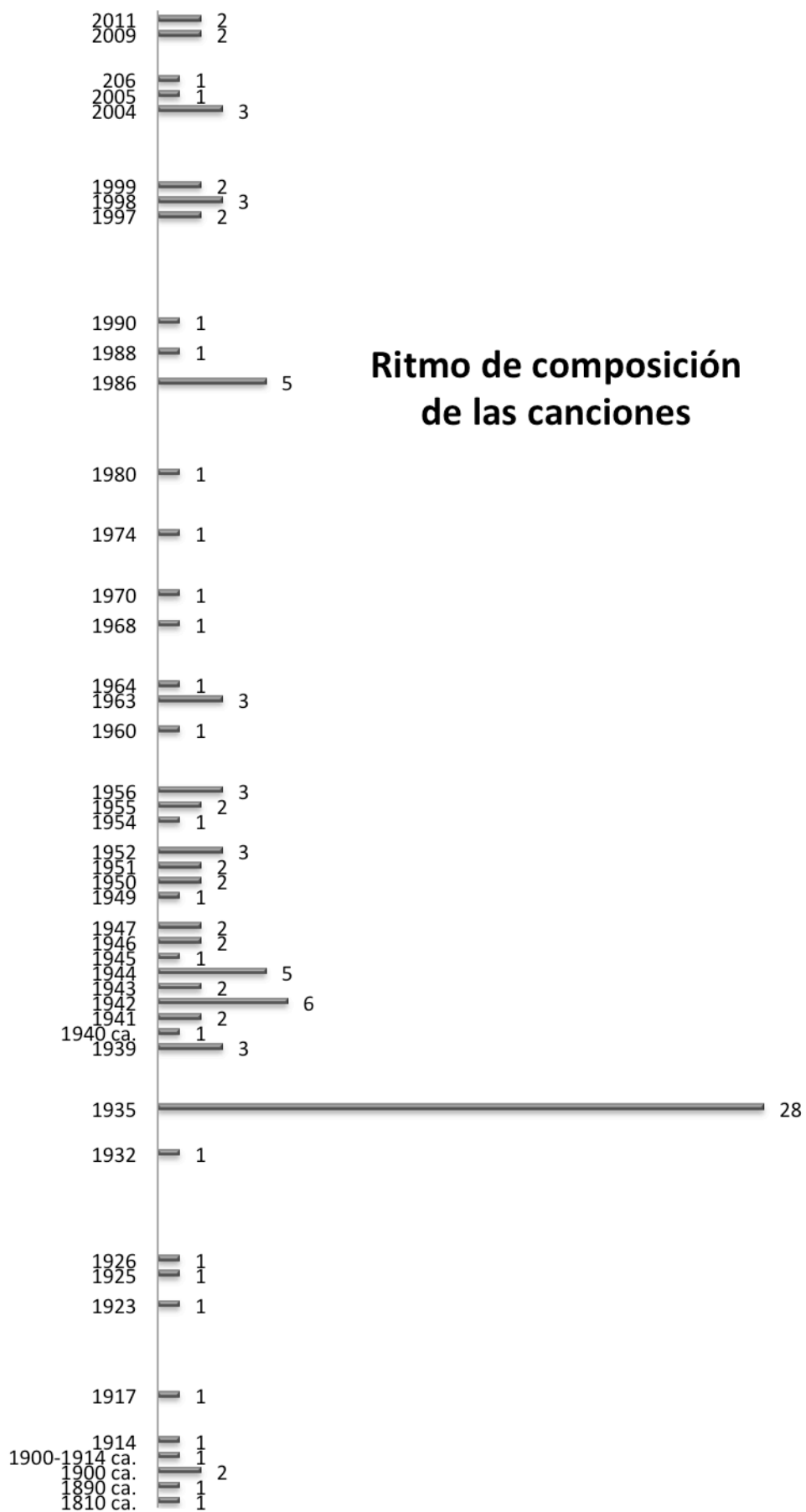
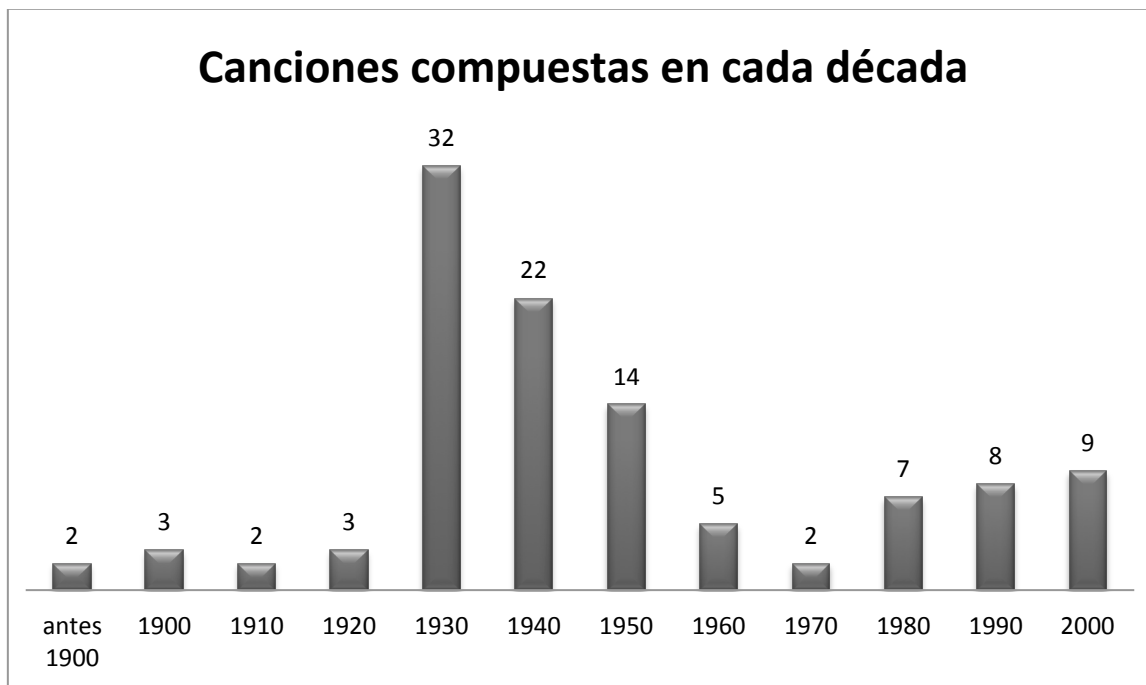


Gráfico 2:

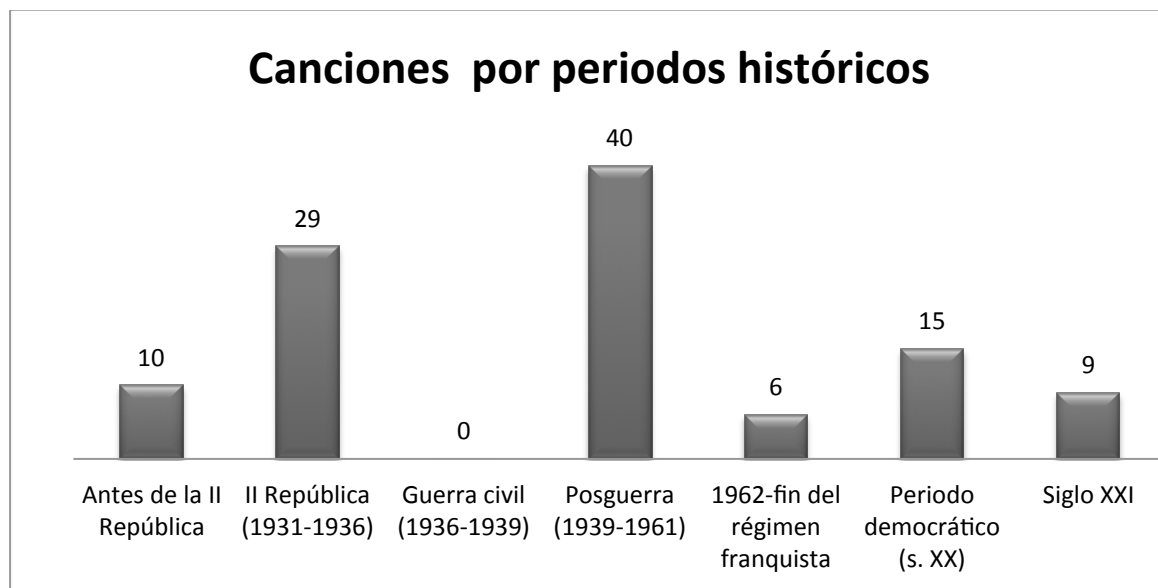


Agrupando los datos por décadas<sup>285</sup> vemos que en los años 30, 40 y 50 se componen la mayoría las canciones, el 64%.



Atendiendo a las influencias de determinados acontecimientos políticos, sociales o ideológicos, proponemos ahora otro agrupamiento de las obras que estudiamos. Los principales hitos histórico-sociales que se dan en el siglo XX en España vienen marcados principalmente por la instauración de la II República, la Guerra Civil, la etapa franquista de la posguerra y el periodo democrático que arranca en 1975. A estos periodos históricos añadiremos otros dos hitos relacionados con Lope de Vega fundamentales en nuestra investigación, los años de celebración del III Centenario de su muerte en 1935 y del IV Centenario de su nacimiento en 1962, con lo que tendremos una visión de conjunto en la que integramos acontecimientos político-sociales con otros puramente literarios o musicales. Aquí dividimos el periodo del régimen franquista en dos, tomando la fecha del IV centenario (1962) como divisoria, ya que prácticamente coincide con el periodo de apertura del régimen de principios de los años sesenta.

<sup>285</sup> Las dos canciones compuestas en abril de 2011, las más recientes de nuestro catálogo, las incluimos en la primera década del siglo XXI.



De la observación del gráfico anterior extraemos los siguientes datos:

- a) Antes de la II República, en un periodo aproximado de 120 años, solamente se componen 10 canciones.
- b) En el periodo de la República están incluidas las 28 canciones del III centenario, siendo solamente una, la canción de Menéndez Aleyxandre, *Lucinda*, compuesta sin una motivación aparente. Esta canción ha llegado hasta nosotros como resultado de sendas revisiones de 1943 y la definitiva de 1982, pareciéndonos tan lícito adscribirla al grupo antedicho como al de las canciones del periodo democrático.
- c) En el periodo de la Guerra Civil no se registran obras. Las tres canciones de Matilde Salvador, fechadas entre junio y julio de 1939, las hemos incluido en la siguiente etapa.
- d) El periodo de la posguerra (1939-1961) es el más fructífero, con 40 canciones, sobre todo si lo comparamos con un periodo de similar duración, como es el periodo democrático del s. XX (1975-2000), que solo presenta 14 composiciones.
- e) La influencia de la celebración del IV centenario en 1962 es bastante irrelevante en lo que a composición de canciones respecta.



## 4.2 Las letras

### 4.2.1 Origen de las letras

De todas las letras presentes en el catálogo las más abundantes son las conocidas como “letras para cantar”<sup>286</sup>, aunque no todas pertenecen a la obra dramática. El caso de *Pastores de Belén* es particular, pues contiene abundantes fragmentos líricos que Lope pone en boca de alguno de los personajes de la novela. Siendo que no se trata de un texto dramático y, por tanto, no contiene acotaciones escénicas, deducimos del texto que precede a dichas intervenciones las referencias al personaje que lo canta.

Lo mismo sucede con *La Dorotea*, obra también en prosa de la que se extraen varios fragmentos en verso a los que se les pone música, y que son cantados en escena por el personaje correspondiente. La inclusión de intervenciones líricas con música es un elemento fundamental en el teatro del siglo de oro y en el de Lope en particular, como ya se ha visto en capítulos precedentes, procedimiento que el Fénix acostumbra a utilizar en estas dos obras no destinadas a la escena.



Dentro de las obras escénicas incluimos las letras de fragmentos de comedias, ya sean letras para cantar o monólogos, y de un auto sacramental. En el grupo de letras que

<sup>286</sup> En expresión de la época del poeta.

corresponden a obras en prosa encontramos fragmentos de *La Arcadia*, *La Dorotea* y *Pastores de Belén*. En estos tres casos los fragmentos que manejamos son poemas que Lope inserta en relatos de tipo novelesco que alguno de los personajes canta. Considerando la función que tienen en las obras de Lope, los textos a los que se pone música en la mayoría de las canciones que catalogamos, tienen su origen en letras para cantar, según la denominación habitual de la época de nuestro poeta:

			Nº Canciones		
Letras para cantar	Teatro	Comedias	44	45	83
		Autos	1		
	Obra en prosa	<i>La Dorotea</i>	14	38	
		<i>Pastores de Belén</i>	23		
<i>La Arcadia</i>		1			
Monólogos teatrales			7		
Obra lírica			19		

Siguiendo este agrupamiento, mostramos en el siguiente cuadro la relación completa de las obras de Lope de las que se extraen letras, seguido del número de canciones compuestas de dicha obra e indicando a continuación los fragmentos que se toman y el número de canciones que se componen de cada fragmento. El orden en la tabla permite apreciar cuáles son las letras más empleadas por los compositores y las obras de Lope con mayor representación en las canciones. La letra sobre la que se han escrito más canciones es “Madre, unos ojuelos vi”, poema que canta Dorotea en la obra homónima. Le siguen “Las pajas del pesebre” de *Pastores de Belén*, “Blanca me era yo” de *El gran duque de Moscovia* y “Mañanicas floridas” de *El cardenal de Belén*. Los cuatro tienen la forma poética de villancico.

	Obras de Lope		Fragmento	
	Título obra Lope	Nº de canciones	1º verso	Nº de canciones
Teatro	<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>	6	Dente parabienes	2
			Trébole, ¡ay Jesús, cómo güele!	2
			Cogióme a tu puerta el toro	2
	<i>El cardenal de Belén</i>	5	Mañanicas floridas	5
	<i>El gran duque de Moscovia y emperador perseguido</i>	5	Blanca me era yo	5
	<i>El Caballero de Olmedo</i>	5	Que de noche le mataron	3
			Yo vi la más hermosa labradora	1
			Ay, riguroso estado	1
	<i>El villano, en su rincón</i>	4	Por el montecico sola	4
	<i>La buena guarda</i>	3	Lavaréme en el Tajo	2
			Verdes riberas amenas	1
	<i>Fuente Ovejuna</i>	3	Al val de Fuente Ovejuna	2
			Sea bien venido	1
	<i>La discreta enamorada</i>	2	Cuando tan hermosa os miro	2
	<i>El bobo del colegio</i>	2	Naranjitas me tira la niña	2
	<i>Los porceles de Murcia</i>	1	Morenica me adoran	1
	<i>El Aldegüela</i>	1	Salteáronme los ojos	1
	<i>Pedro Carbonero</i>	1	Riberitas hermosas	1
	<i>Las almenas de Toro</i>	1	Velador que el castillo velas	1
	<i>El serafín humano</i>	1	Dulcísimo Jesús, yo estaba ciego	1
	<i>¡Si no vieran las mujeres!...</i>	1	Quien no sabe de amor, vive entre fieras	1
	<i>El caballero de Illescas</i>	1	Blancas coge Lucinda	1
	<i>Las flores de Don Juan y rico y pobre trocados</i>	1	Salen de Valencia	1
	<i>La villana de Getafe</i>	1	Una dama me mandó	1
	<i>La burgalesa de Lerma</i>	1	Ya no cogeré verbena	1
	<i>La Estrella de Sevilla</i>	1	Si con mis deseos	1
	<i>Las famosas asturianas</i>	1	Pariome mi madre	1
	<i>El robo de Dina</i>	1	En las mañanicas	1
	<i>El Arauco domado</i>	1	Piraguamonte, piragua	1
	<i>Lo fingido verdadero</i>	1	No ser, Lucinda, tus bellas	1
<i>La esclava de su galán</i>	1	Qué poco duran las dichas	1	
<i>El ruiseñor de Sevilla</i>	1	Si os partiéredes al alba	1	

	Obras de Lope		Fragmento	
	Título obra Lope	Nº de canciones	1º verso	Nº de canciones
Obras en prosa	<i>Pastores de Belén</i>	23	Las pajas del pesebre	6
			Zagalejo de perlas	4
			Pues andáis en las palmas	4
			No lloréis, mis ojos	3
			De una Virgen hermosa	2
			Dónde vais, zagala	1
			Vamos a Belén, Pascual	1
			Hoy al hielo nace	1
			A la dina dana	1
	<i>La Dorotea</i>	15	Madre, unos ojuelos vi	8
			Pobre barquilla mía	3
			No lloréis, ojuelos	2
			Tan vivo está en mi alma	1
A mis soledades voy			1	
<i>La Arcadia</i>	1	Oh libertad preciosa	1	
Obra lírica	<i>Rimas sacras</i>	10	¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?	3
			La tarde se oscurecía	2
			Pastor, que con tus silbos amorosos	2
			A los brazos de María	1
			Cuando me paro a contemplar mi estado	1
			Cuántas veces, Señor, me habéis llamado	1
			Hincado está de rodillas	1
	<i>Rimas</i>	5	Éstos los sauces son y ésta la fuente	1
			Hija del tiempo, que en el siglo de oro	1
			Daba sustento a un pajarillo un día	1
			Ir y quedarse, y con quedar partirse	1
			Noche, fabricadora de embelecocos	1
	Poemas sueltos <sup>287</sup>	3	Ay, amargas soledades	1
			¡Ay, zagales!, lo que veo	1
			Celos, que no me matáis	1
	<i>Rimas divinas y humanas del licenciado Tomé de Burguillos</i>	1	Déjate caer, Pascual	1

<sup>287</sup> Los tres poemas proceden de las siguientes colecciones: *Romancero general* de 1604 (uno de los 28 romances dedicados a Filis, “Ay, amargas soledades”), el manuscrito MSS/3985 de la BNE que perteneció al Duque de Uceda (¡Ay, zagales!, lo que veo”), y del *Códice Agustín Durán* (“Celos, que no me matáis”). La información referente a cada una de las canciones y de las letras se detalla en nuestro catálogo.

### 4.2.2 Tipos de letras

Para clasificar las canciones atendiendo al asunto al que se refieren las letras hemos definido unos agrupamientos generales donde las ubicamos en función del tema principal de que traten. La riqueza de las poesías de Lope dificulta esta operación por que los poemas no son siempre monotemáticos. A los dos asuntos característicos del Fénix, lo amoroso y lo religioso, unimos otros no menos infrecuentes<sup>288</sup>.

	Nº de canciones
Amorosas	40
Navidad	30
Sacras	13
Trabajos	5
Varios	8
Naturaleza	5
Festivas	3
Jocosas	3
Estado vital	2
Sacras descontextualizadas	1

Dentro del grupo de las canciones amorosas encontramos letras de sabor popular, como las que empiezan por “Piraguamonte, piragua”, “Salteáronme los ojos”, “Trébole, ¡ay Jesús, cómo güele!”, “Cogióme a tu puerta el toro”, “Riberitas hermosas”, “Por el montecico sola”, “Ya no cogeré verbena”, “Al val de Fuente Ovejuna” y “Naranjitas me tira la niña”, y otras de una elaboración poética más culta, como “Madre, unos ojuelos vi”, “No lloréis, ojuelos”, “Cuando tan hermosa os miro”, “Blancas coge Lucinda”, “Ay, riguroso estado”, “Qué poco duran las dichas”, “Tan vivo está en mi alma”, “Yo vi la más hermosa labradora”, “Celos, que no me matáis”, “Si con mis deseos”, “No ser, Lucinda, tus bellas”, “Quien no sabe de amor, vive entre fieras”, “Velador que el castillo velas”, “Si os partiéredes al alba”, “Ay, amargas soledades”. Los poemas “Ir y quedarse, y con quedar partirse” y “A mis soledades voy” se agrupan aquí en una tipología que denominamos de estado vital, pues expresan sentimientos de sufrimiento por la ausencia y soledad

<sup>288</sup> La clasificación temática está tomada de DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Universidad de Murcia, Murcia, 1983. La dificultad a la que aludimos se refleja en la diferente asignación tipológica que utiliza Pedraza al estudiar la lírica en el teatro lopesco. Las diferencias suelen darse por la riqueza temática propia del poeta. Véase PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *El universo poético de Lope de Vega*, Laberinto, Madrid, 2003, pp. 241-246.

respectivamente. Aunque el origen bien pudiera ser amoroso, así, descontextualizados, pierden dicho carácter.

Las letras de tema festivo son dos, la canción de boda de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, “Dente parabienes”, y el canto de bienvenida al Comendador en *Fuente Ovejuna*, “Sea bien venido”. Las clasificadas como jocosas son “Lavaréme en el Tajo”, “Una dama me mandó”, a las que podríamos añadir, por la doblez de su intención y el gracejo popular, “Trébole, ¡ay Jesús, cómo güele!”, “Cogióme a tu puerta el toro” o “Naranjitas me tira la niña”, ya incluidas en el grupo de las amorosas.

Las que hacen referencia a elementos naturales son la maya “En las mañanicas”, una canción de San Juan, “Salen de Valencia”, los sonetos “Noche, fabricadora de embelecós” y “Éstos los sauces son y ésta la fuente” que nos hablan de la noche y de la mutabilidad de la Naturaleza y del corazón humano respectivamente. El también soneto “Daba sustento a un pajarillo un día”, que incluimos en este grupo, podríamos asociarlo también a las letras amorosas, ya que además de hacer referencia a Lucinda, el nombre poético que le daba a Micaela de Luján, el texto juega con el doble sentido del pajarillo que va y vuelve a su jaula como trasunto del amante que abandona y después regresa con su amada enternecido por las lágrimas de ésta.

De las de asunto sacro destacan por su número las que tratan de la Navidad. Excepto “Morenica me adoran” de *Los porceles de Murcia* y “Mañanicas floridas” de *El cardenal de Belén* y “Déjate caer, Pascual” de las *Rimas divinas y humanas del licenciado Tomé de Burguillos*, todas las restantes tienen letras de *Pastores de Belén*, obra por excelencia centrada en los misterios de la Natividad del Señor en forma de novela pastoril, y que contiene abundantes letras que cantan los pastores que aparecen como personajes de la novela.

La distinción entre letras sacras o profanas, aparentemente sencilla, necesita de algunas consideraciones. El caso de la canción de Joaquín Rodrigo *Coplas del pastor enamorado*, con el fragmento de *La buena guarda* “Verdes riberas amenas” es paradigmático, pues se trata de un texto en apariencia profano pero de asunto sacro si lo consideramos en su contexto escénico. Este monólogo, como se explica en su lugar, expresa el simbolismo de la parábola del Buen Pastor, pero descontextualizado pierde este

carácter para convertirse en un texto profano. Por esta razón, y considerando que las canciones se presentan al oyente fuera de su contexto literario, atendemos exclusivamente al contenido semántico de su texto, sin tener en cuenta el sentido que las palabras puedan tener dentro de la obra de la que se extraen.

Sacras	43
Profanas	65
Sacras descontextualizadas	1

En la historia de España del siglo XX la influencia del hecho religioso o de su negación ha sido especialmente intensa e incluso virulenta en algunos periodos históricos. A partir del cuadro anterior nos parece interesante considerar los años de composición de las canciones con letra sacra y relacionarlo con las épocas históricas que hemos tomado en el apartado anterior.

	Sacras	Profanas
Antes de la II República	0	10
II República (1931-1936)	6*	22*
Guerra civil (1936-1939)	0	0
Posguerra (1939-1961)	22	19
1962-fin del régimen franquista	5	1
Periodo democrático (s. XX)	6	9
Siglo XXI	5	4
	44 (40,4%)	65 (59,6%)

Observando el cuadro anterior se hace evidente que el mayor número de canciones con letra de tema sacro se corresponde con el periodo del régimen franquista. El dato es más notable en los años del nacional-catolicismo, el periodo de la posguerra hasta la apertura del régimen en los años sesenta. Aún así, desde 1962 hasta el final del régimen, aún con menor número de composiciones, el balance es altamente favorable a las letras sacras. El porcentaje de las canciones con letra sacra compuestas en estos treinta y seis años del periodo franquista (1939-1975) es del 61% de todas las compuestas en más de un siglo, lo que nos lleva a concluir que la concentración de canciones sacras en este periodo como mínimo coincide con los planteamientos ideológicos del régimen, aunque no es menos cierto que se escriben 20 con letra profana. Como contrapeso, la época del la II

República tiene una tendencia opuesta, con la elección por los compositores de una mayoría de letras profanas.

La utilización ideológica que de la obra de Lope de Vega se hizo a partir de los años treinta, en especial la revalorización que supuso el III centenario, puede estar en el fondo de los porcentajes que acabamos de presentar. La fuerte polarización política que se vivió en España en aquellos años motivó que *Fuente Ovejuna* fuera tomada como el paradigma de la obra que sintetiza la esencia ideológica de ambos bandos políticos. El carácter de obra abierta, en el concepto expresado por Umberto Eco, en la que no hay una única vía única en su recepción, sino múltiples espacios y discursos culturales<sup>289</sup>, hace que la izquierda y la derecha resalten y se apropien de ciertos valores inherentes a la obra.

La interpretación de *Fuente Ovejuna* de García Lorca fue controvertida en su momento y es la muestra más clara de cómo la radicalización en las posiciones ideológicas de la etapa final de la Segunda República invadió la vida cultural del país<sup>290</sup>. Francisco Florit Durán, en su estudio sobre la utilización ideológica de Lope en 1935, concluye:

Si bien es verdad que algunos de los numerosísimos estudios que vieron la luz con ocasión del tricentenario, o en los años anteriores o posteriores, pretendieron llegar a una comprensión razonada y objetiva de la imagen de Lope, no es menos cierto que en el panorama editorial de aquel tiempo abundan las manifestaciones que ofrecen una lectura marcadamente subjetiva y politizada de nuestro poeta. De manera que si se leen con atención buena parte de los trabajos, ya sean libros, artículos, conferencias, surge ante nosotros un paisaje en el que Lope aparece antitética y contradictoriamente perfilado, una silueta bifronte, sin término medio, donde unas veces el Fénix es el adalid de una España imperial y nacional-católica, y otras, en cambio, Lope es el poeta popular y revolucionario, trasunto de un pueblo oprimido y avasallado por los nuevos señores feudales. Esta imagen paradójica y politizada del Fénix sólo pudo surgir en un clima como el que se dio en la España de

---

<sup>289</sup> GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *La creación del "Fénix" ...*, op. cit., p. 341.

<sup>290</sup> La versión de García Lorca, estrenada en el teatro Principal de Valencia en julio de 1933, es recogida en: BYRD, Suzanne W., *La Fuente Ovejuna de Federico García Lorca*, Pliegos, Madrid, 2003. Byrd informa de que varias músicas y bailes folklóricos que se intercalaron en la escena de la boda, acompañados de vihuela, guitarra y laúd. Se trata de "Sal a bailar, buena moza", baile popular asturiano, "Las agachadas", baile andaluz con música armonizada y arreglada por el mismo García Lorca. Estos fragmentos fueron adiciones no derivadas de los versos de Lope (véase la p. 16). Otras dos piezas musicales interpoladas fueron el "Sea bienvenido el Comendadore" y el "Romance de Fuente Ovejuna" cantado por el coro y acompañado de instrumentos. Se desconoce la autoría de estas dos melodías, aunque presumiblemente sean de García Lorca. Las partituras se incluyen en esta misma edición: pp. 39, 80-82.



1935, porque sólo ocho años antes, con ocasión del tricentenario de Góngora, no cabe encontrar una actitud parecida con el poeta cordobés<sup>291</sup>.

En dicha versión de *Fuente Ovejuna* se eliminaba la escena final de los reyes y se subrayaba el carácter social de la obra que “privilegiaba la lucha social entre el señor y sus vasallos”<sup>292</sup>. El hecho es que esta obra fue asumida por ambos bandos como emblema ideológico:

Desde la otra orilla, la de Falange, también se convirtió *Fuenteovejuna* en una pieza que simbolizaba su ideario nacional-católico, acusando a las izquierdas de apropiarse del drama lopesco<sup>293</sup>.

Otras opiniones acercaron ideológicamente la obra al bando falangista, como la que resume unos años después Esteban Calle al ver en *Fuente Ovejuna* el emblema del yugo y las flechas, y que la obra dramatiza “la realización de la justicia social al liberar al estado llano del bárbaro régimen feudal y ponerlo bajo el cetro del estado social”<sup>294</sup>. Felipe Lluch Garín, que proponía en 1935 la recuperación de las obras religiosas de Lope como un “retorno a nuestra escena clásica y católica”, las opiniones de Julián Pemartín apelando al teatro lopista como reflejo de los principios del totalitarismo fascista, o la defensa que Joaquín de Entrambasaguas de las obras teatrales del Fénix en las que veía una concepción histórica que sería asumida por el régimen franquista<sup>295</sup>, fomentaron el ambiente que se instalaría en la posguerra. Las actividades del Teatro Nacional de Falange, activo durante la guerra, y la labor de algunos directores teatrales vinculados con el tradicionalismo católico, como Luis Escobar, Huberto Pérez de la Osa y Felipe Lluch, encontraron en el auto sacramental el espectáculo teatral preferido<sup>296</sup>.

---

<sup>291</sup> FLORIT DURÁN, Francisco, “La recepción de Lope en 1935: ideología y literatura”, *Anuario de Lope*, VI, 2000, pp. 107-124. En el artículo el autor da cuenta de lo tendencioso de muchos escritos que se publicaron esa época.

<sup>292</sup> GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *La creación del “Fénix”...*, *op. cit.*, p. 350.

<sup>293</sup> FLORIT DURÁN, Francisco, *op. cit.*, p. 110.

<sup>294</sup> Citado por GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *La creación del “Fénix”...*, *op. cit.*, p. 355.

<sup>295</sup> HUERTA CALVO, Javier, “Clásicos cara al sol, I”, *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2011, pp. 219-220.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 232.

Las consecuencias de esta utilización partidista de Lope se extendieron lógicamente en la posguerra, y se unieron a otros acontecimientos que encontraron el terreno abonado por la ideología política dominante. Además de los planteamientos ideológicos del régimen, el aumento del interés por la composición de obras religiosas, litúrgicas o no, viene favorecido en los años de la posguerra por el florecimiento de la llamada Generación del *Motu proprio*, generación de músicos de la que ya hemos hablado en el capítulo III.

De los compositores del *Motu proprio* más destacados solamente tenemos un caso en nuestro catálogo, el del mallorquín Joan Maria Thomàs, quien curiosamente pone música en 1944 a dos poemas profanos de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. Otro músico que podríamos adscribir al movimiento, y presente en el catálogo, es Ángel Larroca, maestro de capilla de la Catedral de Murcia, que escribió hacia 1940-1945 dos obras sacras *La oración de Cristo en el Huerto* (“Hincado está de rodillas”) y *Plegaria a Cristo crucificado* (“Pastor, que con tus silbos amorosos”).

Donde destacan este tipo de obras es en otros géneros musicales y otro tipo de formaciones instrumentales ligados a la música litúrgica y al templo, como son las obras a una o varias voces con órgano o armonio, y composiciones corales con o sin acompañamiento. De este tipo existen obras con letras sacras de Lope debidas a compositores menores como José Manuel Adrán, Gregorio Arciniega, G. Calzolari, Arturo Dúo Vital, Victorina Falcó de Pablo, José Font Roger, Francisco Laporta, Rafael Lozano, José Luis Rubio Pulido, Eduardo Torres y José Alfonso. En el capítulo III nos hemos referido a las obras religiosas de otros géneros musicales.

No parece que haya letras que se pongan de moda en alguna época concreta:

Primer verso	Nº canciones	Años de composición
“Madre, unos ojuelos vi”	8	antes 1900-1900-1923-1925-1935-1941-1944-1950
“Las pajas del pesebre”	6	1935-1935-1942-1957-1963-2009
“Blanca me era yo”	5	1935-1935-1935-1938-1986
“Mañanicas floridas”	5	1947-1955-1963-1990-2004
“Pues andáis en las palmas”	4	1941-1952-1954-2006
“Por el montecico sola”	4	1939-1944-1950-1955
“Zagalejo de perlas”	4	1942-1952-1959-1970
“Que de noche le mataron”	3	1944-1951-1986
“¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?”	3	1935-1999-2004
“No lloréis, mis ojos”	3	1946-1956-1960

A partir de la tabla precedente, en la que anotamos los años de composición de los textos a los que se les pone música en al menos tres ocasiones, podemos observar que el texto que más veces se ha empleado, “Madre, unos ojuelos vi”, de *La Dorotea*, no se vuelve a utilizar después de 1950; también que “Por el montecico sola”, de *El villano, en su rincón*, solo se emplea en la primera mitad del siglo XX, entre 1939 y 1955. Los villancicos “Zagalejo de perlas” “No lloréis, mis ojos”, ambos de *Pastores de Belén*, con 4 y 3 canciones respectivamente, se centran en el periodo 1942-1970.

Del fragmento de *Pastores de Belén* “Las pajas del pesebre”, y de “Mañanicas floridas”, de *El cardenal de Belén*, muy populares ambos también en la música coral, encontramos composiciones repartidas a lo largo del amplio periodo 1935-2009, lo mismo que sucede con “Que de noche le mataron”, aunque en un periodo más reducido, hasta 1986. El soneto “¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?” es el que presenta mayor disparidad, con un caso de 1935 y otros dos ya del siglo XXI.

Para la elección de repertorio vocal o la confección de programas de recital, los cantantes han tenido en consideración, en ocasiones, el carácter masculino o femenino de la letra de las canciones. En el catálogo que presentamos hay 9 letras que son claramente masculinas (11 canciones), 6 femeninas (14 canciones) y 47 son indistintas para ambos sexos (89 canciones). Evidentemente la consideración de este factor es estrictamente personal. Si dentro del género vocal que nos ocupa, fuera del ámbito teatral, consideramos al cantante como un recitador de los versos, no como un actor que interpreta un personaje, aunque le dé la visión dramática que requiera el texto, esta distinción puede ser accesorio.

### 4.2.3 Tipos de estrofa. Métrica

Es imposible saber si en la elección de un texto para componer una canción influye el tipo de estrofa. Que la forma poética influye en la musical es evidente, lo estudiamos al analizar y comparar ambos factores en las canciones de 1935. Estadísticamente, la forma poética del villancico en sus diferentes variantes, es mayoritaria en las canciones de nuestro catálogo, el 55 %.

	Nº de canciones
Villancico	60
Soneto	14
Romance	10
Romancillo	8
Seguidilla	7
Endecha	3
Redondilla	3
Coplas de pie quebrado	1
Silva	1
Canción	1
Tercetos encadenados	1

La variedad métrica y la recurrencia al estribillo que ofrece la forma del villancico hacen de esta estructura poética una de las más empleadas, tanto por Lope en las canciones insertadas en las comedias y obras en prosa como por los compositores al escribir las canciones. El estribillo permite en estos casos utilizar un elemento musical recurrente que ordene estructuralmente la canción, al tiempo que proporciona un regreso del material melódico más característico de la pieza, cohesionando formalmente la obra. Dentro del esquema básico de alternancias estribillo-estrofa se presentan varias formas de versificación:

	Nº de canciones	Nº de letras
estribillo irregular, pie con redondilla	15	8
estribillo y pie con redondillas	9	2
estribillo seguidilla, pie con redondilla	7	2
estribillo y pie con seguidillas	5	2
endecha irregular	6	1
estribillo seguidilla, pie y rima general de romancillo	6	2
forma y rima de romancillo	8	5
versos de pie quebrado	4	1
forma y rima de romance	1	1

Las formas de villancico más comunes son las que se construyen con la forma canónica de estribillo y pie, compuesto éste de mudanza, enlace y verso de vuelta. Las variaciones se dan en el tipo de estrofa que sirven de base a estos elementos. En las 24 letras que siguen esta estructura, la redondilla es la forma que más aparece: la encontramos en la mayoría de los villancicos, habitualmente en la parte del pie (12 casos) como también en el estribillo (2 casos). La seguidilla se usa como estribillo (4 casos) y también en el pie (2 casos). Pero los estribillos más comunes en las letras de las canciones son los que no se

corresponden con una estructura preexistente. En los 8 casos en que así es, encontramos combinaciones de tres versos (5), de dos (2) y de cuatro (1), quedando los dos últimos emparejados por la rima:

- a. 8/a/8b/8b: “Si os partiéredes al alba”
- b. 8-/8a/8a: “Ya no cogeré verbena”
- c. 8-/5a/8a “Cogióme a tu puerta el toro”
- d. 6-/6a/9a: “Blanca me era yo”
- e. 9-/10a/10a: “Velador que el castillo velas”
- f. 8a/5a: “Celos, que no me matáis”
- g. 10-/10-: “Trébole, ¡ay Jesús, cómo güele!”
- h. 8a/6a/6b/8b: “Cuando tan hermosa os miro”

La irregularidad de estos estribillos afecta también, como podemos apreciar, al cómputo silábico, que en las canciones necesitará de los ajustes necesarios para equilibrar el fraseo musical. Las particularidades de algunas de ellas las estudiaremos detalladamente en los análisis de las canciones de 1935. El siguiente tipo en número de casos es el del villancico que organiza sus elementos sobre la base del romancillo, en lo que a sílabas y rima respecta. Son cinco letras: “Dónde vais, zagala”, “Hoy al hielo nace”, “Naranjitas me tira la niña”, “No lloréis, mis ojos” y “Salteáronme los ojos”.

La elección de un poema de arte mayor o menor influye decisivamente en la organización de las frases y semifrases, pues el número de sílabas del verso genera periodos musicales más o menos extensos. Solo 15 de las canciones están compuestas sobre versos de arte mayor: los 14 sonetos a los que ponen música Salvador Bacarisse, Víctor Carbajo Cárdenas, Enrique Casal Chapí, Gonzalo Díaz Yerro (4), Voro García Fernández, Julio Gómez, Ángel Larroca, Arturo Menéndez Aleyxandre, Miquel Ortega, Eduardo Rincón, y solamente una con tercetos encadenados, *Dulcísimo Señor, yo estaba ciego*, también de Eduardo Rincón. Por otra parte, la combinación de arte mayor y menor la encontramos en dos canciones que ponen música a una silva, *Si con mis deseos* de Turina, y a una canción regular, *La Libertad* de Bernardino Valle, la conocida “Oh libertad preciosa”.

#### 4.2.4 Uso de las letras

Las letras de las canciones generalmente son tomadas por los compositores en su integridad, sean poemas sueltos o fragmentos de una obra mayor. Aunque no siempre es así, pues hay casos en los que el compositor interviene alterando de una u otra manera el fragmento original. Las intervenciones habituales son:

1. Cambios en el orden de las estrofas:
  - a. Antonio Barrera, en *Seguidilla*, perteneciente a su colección *Canciones del Siglo de Oro*, cambia el orden de las estrofas con respecto al texto original de la comedia. En ella los músicos intervienen alternando las tres estrofas con intervenciones de D<sup>a</sup> Clara, Damas 1<sup>a</sup> y 2<sup>a</sup>, Galán 1<sup>o</sup> y 2<sup>o</sup>, comenzando con "Lavaréme en el Tajo..." (tercera estrofa en la canción), siguiendo después las otras dos estrofas en el mismo orden que la canción "Que no quiero bonetes" y "Si te echares al agua" (primera y segunda en la canción respectivamente).
  - b. Antonio Mingote, en *Copla*, en la que pone música a la conocida "Madre unos ojuelos vi", invierte el orden de las dos estrofas con respecto al texto de Lope. Del mismo modo Antoni Parera Fons, en *Palmas de Belén*, no utiliza el estribillo del poema, sino que pone música solamente a las estrofas pero en distinto orden del habitual al cambiar la segunda, "El Niño divino", por la tercera, "Rigurosos hielos", y viceversa.
2. Omisiones:
  - a. Omisión de estrofas: las omisiones son la intervención más frecuente de los compositores en el texto original, en muchos casos debido a que los fragmentos poéticos que se utilizan son muy extensos para el formato de una canción con piano. En *La barca de Amor*, Manuel García utiliza en esta canción solo la primera de las cuatro estrofas que forman la escena "india" de *El Arauco domado*. Asíns Arbó sólo toma dos estrofas de las diez que forman *Las pajas del pesebre*, y omite el estribillo al comienzo de *¿Dónde vais que hace frío?* Vicente Miguel sólo escribe las 4 primeras estrofas de "Las pajas del pesebre" en su *Tonadilla navideña*. Bernardino Valle elige 6 de las 9 estrofas (1-4-5-7-8 y 9) que componen el poema *La Libertad*,

mientras que utiliza las diez primeras de “Pobre barquilla mía” en *La barquilla*. En *Danza gitana*, José María Benavente toma 10 y después 8 de los 116 versos que tiene la intervención de Elifilia “A la dina dana” en *Pastores de Belén*. Tanto Granados como Mercedes Carol omiten la segunda estrofa de “No lloréis ojuelos” de *La Dorotea*. Llongueres, en *Déjate caer Pascual*, omite 90 versos, utilizando solamente la primera y la última de las 10 estrofas. Fernando Moraleda omite la última estrofa de *Dicha*, y en *Pobre barquilla mía* toma las cuatro primeras estrofas de las 11 que tiene. Palau toma las 4 primeras estrofas de “Las pajas del pesebre” en su *Villancico*. Eduardo Rincón en *Dulcísimo Jesús* toma las estrofas 3, 5, 6 y 8 de los 10 tercetos encadenados que tiene el poema. Matilde Salvador toma la segunda intervención de los músicos “Naranjitas me tira la niña”, en su canción *Valenciana*, omitiendo la primera intervención “Claros aires de Valencia”. Turina, en *Si con mis deseos*, pone música a los 11 primeros versos de la intervención de Estrella en *La Estrella de Sevilla*.

- b. Mezcla de estrofas: Enrique Truán omite una estrofa y vuelta de estribillo en *No lloréis mis ojos*, y en *Mañanicas floridas* mezcla dos estrofas de dos obras diferentes: la primera estrofa es del auto *El nombre de Jesús*<sup>297</sup>, y la segunda, de la que toma el título, de *Pastores de Belén*.
- c. Omisión de intervenciones de otro personaje de la comedia: otro procedimiento común y lógico es el de omitir intervenciones de personajes de la comedia que se intercalan o alternan con el poema que canta o recita otro personaje. De *La Dorotea*, Casares, Cotarelo y Toldrà toman del fragmento “Corría un manso arroyuelo” el villancico que se intercala, “Madre, unos ojuelos vi”, que Lope, mediante el diálogo que mantienen la protagonista, don Bela y Gerarda, separa el estribillo y las estrofas. Lo mismo sucede en “Salen de Valencia noche de San Juan” de la comedia *Las flores de don Juan*, fragmento que usa Gustavo Durán para su *Seguidillas de la noche de San Juan*, eliminando el diálogo de los personajes que alterna con las intervenciones de los músicos.

<sup>297</sup> “Alegría zagales / valles y montes, / que el zagal de María / ya tiene nombre”. ALÍN, José María, *Cancionero teatral...*, op. cit., p. 414.

d. Omisión de versos sueltos: es el caso de Joaquín Rodrigo en *Coplas del pastor enamorado*, donde omite un verso intermedio y los tres finales de la intervención del Pastor de *La buena guarda*. Del mismo modo, Francisco Escudero pone música, en *Al entierro de Cristo*, a los primeros 56 versos de los 96 que tiene el romance completo. Dentro del grupo de los musitados omite completas las estrofas 3, 10 y 11, el primer verso de la segunda estrofa, la mitad del primer verso de la sexta, y repite una palabra del primero de la octava estrofa.

3. Añadidos:

- a. Estrofas o versos que no son de Lope: Nin-Culmell añade dos estrofas que no son del poeta en *Lavaréme en el Tajo*, son las estrofas 3ª y 5ª de la canción<sup>298</sup>. La segunda letra de *Por el montecico sola* de Juan Altisent no es de Lope, ni de *El villano en su rincón*, de donde es la primera estrofa, ni de ninguna otra obra, por lo que suponemos que es de invención del propio compositor. García de la Parra añade una segunda estrofa al estribillo “Naranjitas tiraba la niña / en Valencia por Navidad / pues a fe que si las tira / se les van a volver azar”<sup>299</sup>. En la primera estrofa ya había añadido un primer verso “Donde van los suspiros” a los tres finales de la primera intervención de los músicos en *El bobo del colegio* “Claros aires de Valencia / Que dais a la mar embates”.
- b. Exclamaciones: añadido de exclamaciones al final de la canción o de una sección. Mingote en *Canto de un mal nacer* y Turina en *Al val de Fuente Ovejuna* y *Si con mis deseos*, añaden una interjección “Ah” al final de la pieza, mientras que Matilde Salvador en *Castellana* lo hace al principio de cada estrofa y al final de la canción.

---

<sup>298</sup> “No corráis vientecillos / con tanta prisa / porque al son de las aguas / duerme mi niña”, y “Mariquita me llaman / los carreteros, / mariquita me llaman, / voyme con ellos”. Estos versos podrían ser de García Lorca, ya que Nin-Culmell, como él mismo anota en el prefacio de la edición de Max Eschig de 1998, edición que nunca llegó a publicarse, toma las letras para sus *Canciones de La Barraca* de un cuaderno de Federico conservado por Luis Sáenz de la Calzada y Ángel Barja con piezas cantadas en las representaciones de la compañía. Véase las observaciones de dicha canción en nuestro catálogo, Anexo I.

<sup>299</sup> El texto del estribillo también está modificado por García de la Parra con respecto a Lope: “Naranjitas me tira la niña / En Valencia por Navidad; / Pues a fe que si se las tiro, / Que se le han de volver azahar”.



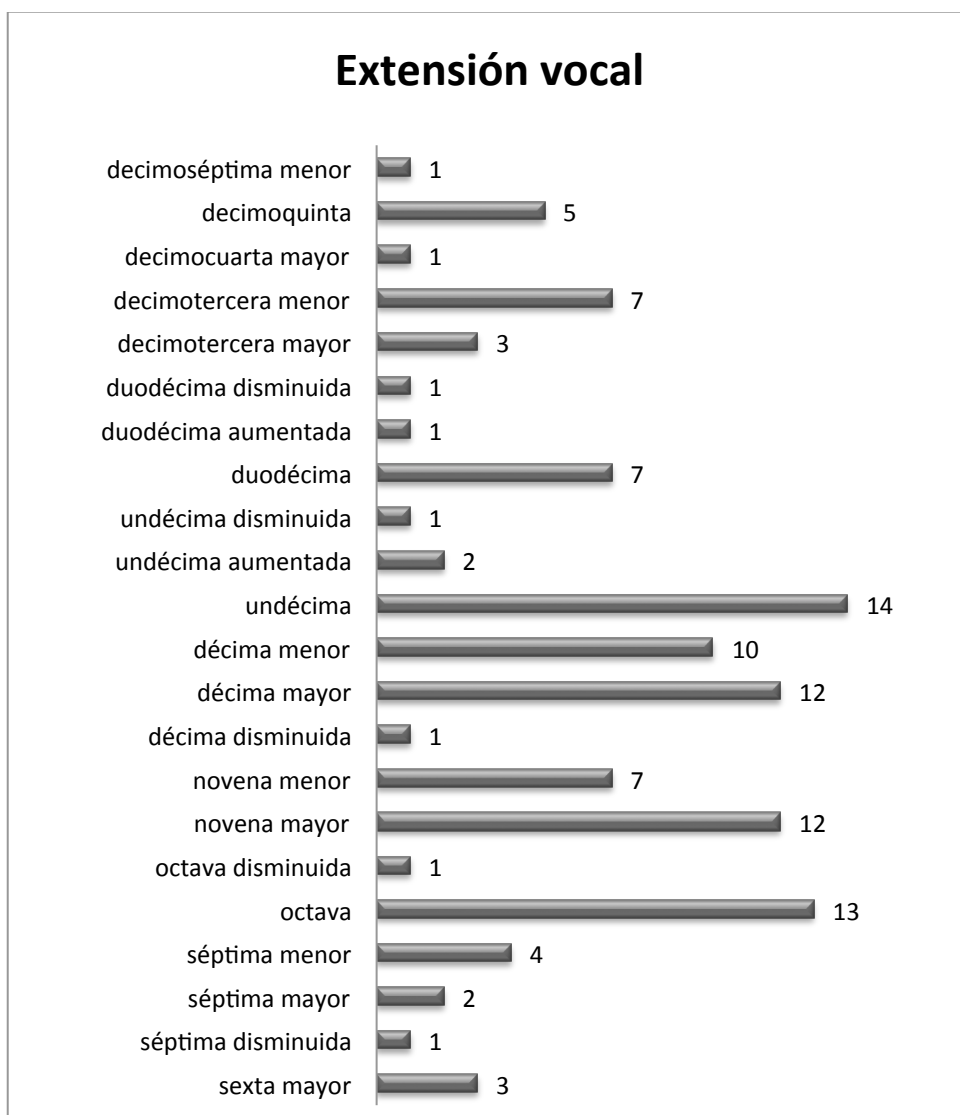
En alguna ocasión el compositor o una segunda persona hacen un arreglo libre del texto de Lope. Todos estos casos los hemos excluido del catálogo por razones obvias, nos interesan únicamente las letras de Lope. El *Romance del comendador de Ocaña* de Joaquín Rodrigo es el caso más conocido. La letra de esta obra, escrita tanto para voz y orquesta como para voz y piano, es una adaptación libre de Joaquín de Entrambasaguas.

Los cambios de palabras con respecto al original de Lope son frecuentes. La causa más habitual es el error de transcripción o el uso de ediciones o antologías con erratas. Aun así, es posible que la intervención del compositor esté en el origen de algunos cambios como sucede con Salvador Bacarisse en la canción *Por el montecico*, donde cambia “enamorada” por “abandonada”, o el de *Cuando tan hermosa os miro* de Turina en cuyo último verso leemos “suspiro por mi deseo” en vez de “suspira por mí el deseo” que encontramos en Lope. En este mismo poema José María Franco Bordons en *A...ti*, escribe el último verso como en Lope, sin embargo cambia el primer verso, “cuando tu hermosura miro” y modifica el penúltimo “si no te veo” en vez de “y cuando no os veo”, porque cambia el tratamiento, el voseo por el tuteo.

### 4.3 Elementos musicales

#### Extensión vocal

Consideraremos aquí la amplitud de la línea melódica de la voz, en vez de contemplar las tesituras en las que se mueven las canciones, ya que, como ha sucedido en nuestro caso, el transporte de las mismas para adaptarse a las diferentes categorías vocales hace que se relativice el concepto de tesitura. Desde el reducido ámbito de sexta de *La barca de Amor* de Manuel García, hasta la comprometida decimoséptima menor que exige Francisco Escudero en su pieza atonal *Al entierro de Cristo*, encontramos todo tipo de extensiones. En el siguiente gráfico mostramos todos los ámbitos de extensión de las partes vocales de las canciones y su frecuencia, pudiendo apreciar que el rango en el que se dan mayor número de casos (el 52%) es el que va de la octava a la undécima:



En el catálogo se ofrece la tesitura absoluta de cada canción como forma de orientar al lector sobre las exigencias vocales de cada obra. Esta indicación nos puede dar idea de la categoría vocal para la que fueron escritas ya que en muy pocos casos viene declarada en la partitura. 20 canciones llevan anotación del tipo de voz para la que el compositor las escribió: 3 para soprano (*Al entierro de Cristo* de Francisco Escudero; *A la muerte de Jesús* de José Luis Iturralde; *Por el montecico sola* de Manuel Palau), 3 para mezzosoprano (*Tres poemas religiosos* de Eduardo Rincón), 2 para contratenor (*A mis soledades voy* y *A la noche* de Voro García), 1 para tenor (*Celos, que no me matéis* de Julio Gómez), 9 para barítono (*Mañanicas de mayo* y *Tonadilla navideña* de Vicente Miguel, *Soneto* de Miquel Ortega, *Cuatro sonetos* de Díaz Yerro, *La Verdad* y *¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?* de Julio Gómez), 2 como dúo de soprano y mezzosoprano (*Ausencia* de Víctor

Carbajo, *Copla* de Salvador Bacarisse). Además de éstas, 3 anotan la posibilidad de ser cantadas por soprano o tenor (*Plegaria a Cristo crucificado* y *La oración de Cristo en el Huerto* de Larroca y *Madre, unos ojuelos vi* de Menéndez Aleyxandre), en otras 4 hay confusión del tipo vocal según los varios manuscritos que se conservan de ellas (*Castellana*, *Gallega* y *Levantina* de Matilde Salvador y *A...ti* de José María Franco). En 5 canciones el compositor opta por el aséptico y obvio “voz y piano”, que realmente es el destino de este tipo de obras, dadas las posibilidades de transporte de las mismas y de interpretar textos masculinos o femeninos por cantantes de uno u otro sexo indistintamente.

## Tonalidad

El tratamiento tonal de la mayoría de las canciones, 86 casos (el 80%), sigue los procedimientos de la tonalidad tradicional, con las diferencias de estilo propias de cada compositor. En 10 canciones la tonalidad se enriquece con diferentes recursos armónicos y modulatorios que amplían las posibilidades de la composición, aun cuando el centro tonal quede clarificado en los puntos que cada compositor cree oportuno. Los años de composición de estas obras a las que aquí nos referimos muestran que el recurso a ampliar los límites de la tonalidad se extiende en las canciones que catalogamos desde 1935, año en el que encontramos canciones de Casal Chapí, del Campo y Turina en las que se recurre a procedimientos armónicos, modales y formales que superan el estricto ámbito tonal aún sin abandonar sus coordenadas, hasta las compuestas ya en el siglo XXI, como los *Tres poemas religiosos* de Eduardo Rincón (2004) o las dos canciones de Vicente Miguel Peris (2009), pasando por las canciones de Matilde Salvador de 1939, el soneto *Quien no sabe de amor* al que pone música Salvador Bacarisse en 1943, o las canciones de Manuel Palau (1951) y José Peris (1955).

Arturo Menéndez Aleyxandre en su canción *Lucinda*, y Joaquín Rodrigo en *Coplas del pastor enamorado*, trabajan con varios centros tonales sin que ninguno de ellos se erija en principal, generando un pretendido efecto de ambigüedad. Mientras que la obra de Rodrigo está compuesta íntegramente en 1935, la de Menéndez lo fue en 1932, aunque sufrió dos revisiones posteriores por parte de su creador, en 1943 y 1982, sin que podamos saber el alcance que éstas tuvieron en el resultado final. Un planteamiento similar es el de Víctor Carbajo Cárdenas con *Ausencia* (1999), un dúo para soprano y mezzosoprano en el

que emplea un lenguaje diatónico organizado por secciones sin apoyos ni relaciones tonales definidas.

Otro de los recursos que se emplean en el siglo XX para debilitar y/o ampliar las posibilidades del lenguaje tonal es el del empleo de organizaciones modales. En el catálogo aparecen 9 canciones que recurren a este procedimiento, cinco basadas en el modo frigio, *Riberitas hermosas* de José María Guervós, *Canción de siega* de Antonio Barrera, *Celos, que no me matáis* de Julio Gómez, y los sonetos de Enrique Casal Chapí y Miquel Ortega. Estos dos últimos van más allá de la organización tonal-modal con el empleo de diferentes recursos armónicos y modulatorios que enriquecen y al tiempo debilitan la jerarquía tonal. Conviene recordar que la composición de estas dos canciones, las de Casal y Ortega, las separa un periodo de 70 años, de 1935 a 2005. Por otra parte Gonzalo Díaz Yerro escribe sus *Cuatro sonetos*, de 1998-1999, utilizando complejos modos especiales generados por el propio compositor<sup>300</sup>.

La utilización libre de los sonidos sin que estos sigan un sistema definido de relación tonal está presente en tres obras. Francisco Escudero escribe *Al entierro de Cristo* en 1974, para voz de soprano y piano, desarrollando una complicada y exigente partitura, tanto para la voz como para el piano. El registro vocal es el más amplio de todos, una decimoséptima que va desde el La<sub>2</sub> al Do<sub>5</sub>, y el piano se despliega en tres pentagramas sin indicaciones de compás en amplios saltos interválicos que incluyen *clusters* y otros recursos de grafía no convencional. Las obras de Voro García Fernández *A la noche* y *A mis soledades voy* (ambas de 2011), con una escritura altamente virtuosística y abundantes efectos fonéticos, también están planteadas atonalmente. Hay que recordar también que en 1962 el compositor y crítico catalán Josep Casanovas i Puig escribió una obra en estilo atonal que no ha podido ser localizada.

---

<sup>300</sup> Así los califica el propio Díaz Yerro en una comunicación mantenida por correo electrónico con el autor del presente trabajo [15-6-2001].

## 4.4 Las obras musicales

### 4.4.1 Títulos. Colecciones

Los títulos que los compositores ponen a las canciones está relacionado por lo general con los versos del texto. Agrupamos los siguientes casos:

1. Título extraído del texto: de un total de 68 (62%)
  - a. 38 canciones toman íntegramente el primer verso
  - b. 12 de una parte del primer verso
  - c. 21 utilizan otro verso o parte de él, distinto del primero
2. Tomado de un título de Lope: en tres canciones el compositor utiliza el mismo título que da Lope a su poema, *A la muerte de Jesús* de Iturralde, *Al entierro de Cristo* de Escudero y *A la noche* de García Fernández. *Lo fingido verdadero* de Guervós coincide con el título de la comedia de la que se extrae.
3. Tomado de la comedia a la que pertenece el fragmento: *Folia y parabién de unos recién casados* de Thomàs, del título interno con el que Lope encabeza el estribillo en la boda de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*.
4. Título inventado por el compositor, aunque relacionado con el texto: en 36 canciones (33%) el compositor inventa un título que, aunque evidentemente tiene alguna relación con la letra, no está tomado directamente de ella.
5. Título inventado por el compositor, ajeno al texto: 33 canciones (30%)
  - a. Expresiones de carácter poético o musical (*Trova, Canción, Cantarcillo, Copla, Coplas, Danza, Canción de amor, Seguidillas, Elegía, Leyenda, Plegaria, Tonadilla y Villancico*).
  - b. Denominaciones que nada tienen que ver con el texto sino con el estilo musical, como *Gaita* y *Guitarra* de Thomàs, *Castellana, Gallega y Valenciana*<sup>301</sup> de Matilde Salvador.

Un caso particular es el del villancico que lleva el texto “Blanca me era yo / cuando entré en la siega...”, puesto en música por 5 compositores, Casal Chapí, Guervós, Mingote,

---

<sup>301</sup> Estos títulos que hacen referencia a una región española, manifestación de presupuestos nacionalistas, eran muy frecuentes en la primera mitad del siglo XX, quizá siguiendo el modelo de los títulos que Falla da a sus *Siete canciones españolas*, ciclo de referencia para tantos compositores españoles. La propia Matilde Salvador dedica su colección de canciones, escritas en 1939, a “Don Manuel”. El manuscrito se conserva en el Instituto Valenciano de la Música, estando la obra de Salvador en proceso de inventario.

Barrera y Matilde Salvador. Cuatro de ellos son casi coincidentes: *Canción de siega*, *Cantar de siega*, *Cantar moreno de siega*, y el otro que nada tiene que ver con los versos: la *Castellana* de Salvador.

Solo 13 (12%) canciones tienen subtítulos. En cuatro de ellas coincide con el primer verso, otras cuatro añaden expresiones redundantes como “Canción”, “Canción lírica”, “Canción española” y “Tonadilla española”, “Villancico” o “Soliloquio”. Dos hacen referencia a regiones españolas, “Castilla la vieja” y “Levantina”, y en una encontramos un subtítulo a modo de dedicatoria teniendo como título el primer verso: “A la muerte de Cristo nuestro Señor”.

Los grupos de canciones<sup>302</sup> formados íntegramente con textos de Lope son los siguientes:

Autor	Canciones	Título del grupo
Joan Llongueres	6	<i>Seis villancicos de Lope de Vega</i>
Ángel Mingote	6	<i>Canciones españolas con textos de Lope de Vega</i>
Antonio Barrera	5	<i>Canciones del Siglo de Oro</i>
José María Benavente	5	<i>Tríptico navideño de Lope de Vega</i>
José María Guervós	5	<i>Cinco canciones</i>
Gonzalo Díaz Yerro	4	<i>Cuatro sonetos</i>
Julio Gómez	4	<i>Cuatro poesías líricas de Lope de Vega</i>
Fernando Moraleda	4	<i>Cuatro canciones con textos de Lope de Vega</i>
Eduardo Rincón	3	<i>Tres poemas religiosos</i>
Enrique Truán	3	<i>Tres villancicos de Lope de Vega</i>
Joaquín Turina	3	<i>Homenaje a Lope de Vega</i>
Enrique Casal Chapí	3	<i>Tres cantares de Lope de Vega</i>
	2	<i>Dos fragmentos del caballero de Olmedo</i>
Salvador Bacarisse	2	<i>Dos cantares de Lope de Vega</i>

En total son 55 canciones (50,5%) las que forman parte de colecciones de canciones todas ellas con texto de Lope. Las canciones sueltas son 32 (29,5%), y el resto, 22 (20%), pertenecen a colecciones en la que se ponen en música textos de varios poetas. Entre éstos,

<sup>302</sup> Queremos hacer notar aquí la dificultad de hablar de ciclo de canciones pues el concepto es muy amplio y en ocasiones confuso. *The New Grove*, en la voz “song-cycle”, se refiere a “una composición de música vocal que está formado por un grupo de canciones individualmente completas, para solo o conjunto de voces, con o sin acompañamiento instrumental. Puede que relate una serie de eventos o series de impresiones, o puede que simplemente sea un grupo de canciones unificadas al gusto del compositor. Los textos pueden ser de un solo autor o de varias fuentes. En el sentido generalmente aceptado, un ciclo de canciones es una forma del siglo XIX, que pertenece ante todo a la tradición alemana del Lied. De todos modos, tiene predecesores” (PEAKE, Luise Eitel, “Song-cycle”, *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 17, pp. 521-422). Ruth O. Bingham expone la dificultad de definirlo y la amplitud de significado del término en: BINGHAM, Ruth O., “The early nineteenth-century song cycle”, *The Cambridge Companion...*, *op. cit.*, p. 104-107. Es por ello que nos decantamos por el aséptico término “grupo de canciones”, a no ser que el compositor especifique otra cosa.

los grupos de Joan Altisent, Miguel Asíns Arbó, Salvador Bacarisse, Voro García Fernández, Enrique Granados, Manuel Palau, Matilde Salvador, Joan Maria Thomàs y Eduard Toldrà utilizan textos de otros poetas del Siglo de Oro junto a los de Lope, mientras que el resto, los de Benito García de la Parra, Joaquín Nin-Culmell, Mercedes Carol, José María Franco, Francisco Cotarelo, José Luis Iturralde y Vicente Miguel y Joaquín Rodrigo, combinan poesías antiguas con contemporáneos suyos.

Las dos canciones de Conrado del Campo, *Tan vivo está en mi alma* y *Canción de la pastora Finarda*, son los únicos casos del catálogo insertadas como intermedios en obras sinfónicas, aunque escritas para voz y piano. La primera del retablo escénico *Una dama se vende a quien la quiera* (1935), la segunda de las “evocaciones sinfónicas” tituladas *Figuras de Belén* (1946).

#### 4.4.2 Motivaciones, encargos, dedicatorias

De todas las canciones que presentamos en el catálogo, 67 (el 62%) no tienen una motivación declarada por el compositor en la partitura. Entre las restantes que sí lo tienen, hay un grupo numeroso cuya composición fue consecuencia de la convocatoria del Concurso Nacional de Bellas Artes de 1935: Gómez, Guervós y Mingote (15 canciones), y las supuestamente escritas para esta ocasión por Casal Chapí y Moraleda (8 canciones), un total de 23, a las que habría que sumar las de Francisco Esbrí premiadas en el Concurso Nacional que están sin localizar. El tríptico de Turina *Homenaje a Lope de Vega* y la canción de Conrado del Campo *Tan vivo está en mi alma* se escribieron para el concierto-homenaje del Conservatorio madrileño a Lope de Vega en el Teatro Español de Madrid en diciembre de 1935. Otra canción que se escribió con destino a un concierto fue *Ay amargas soledades*. Esta melodía anónima del siglo XVII procedente del cancionero de Turín<sup>303</sup>, fue adaptada y realizada en la parte pianística por Félix Lavilla con destino a un recital con otras canciones con letra de Lope de Vega que este intérprete dio acompañando al tenor Manuel Cid en el Teatro Español de Madrid<sup>304</sup>. Voro García Fernández compuso su ciclo

<sup>303</sup> Véase QUEROL, Miquel, *Cancionero musical de Lope de Vega*, II. *Poesías sueltas*, op. cit., p. 5.

<sup>304</sup> La fecha y motivo exacto de este recital son dudosos. La documentación con los detalles de este concierto se han perdido a causa del incendio que en 1975 destruyó, además del edificio, todo el archivo documental.

*De el alma*, al que pertenecen *A la noche* y *A mis soledades voy*, por encargo del Festival Festclásica en conmemoración del 400 aniversario de la muerte de T. L. De Victoria. El *Homenatge a Lope de Vega* de Josep Casanovas, de 1962, actualmente extraviada, suponemos que se escribió con motivo del IV Centenario del nacimiento de poeta.

Hay varios casos de trabajos académicos. José Peris Lacasa compuso y estrenó *Pobre barquilla mía* en 1952 y *Mañanicas floridas* en 1955, así como José María Benavente su *Tríptico navideño de Lope de Vega*, de 1956, todas ellas "ejercicios escolares" del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid<sup>305</sup>. Del curso académico 1998-99 son los cuatro sonetos de Díaz Yerro, escritos y estrenados, también como trabajos de la clase de composición, en la Universität für Musik und Darstellende Kunst de Viena.

Las *Canciones de la Barraca*, de Joaquín Nin-Culmell, dos de las cuales llevan letra de Lope y otra de Tirso de Molina, aunque erróneamente atribuida a nuestro poeta por el compositor, se escribieron para poner música a un cuaderno conservado por Luis Sáenz de la Calzada y Ángel Barja con piezas cantadas en las representaciones de la compañía teatral *La Barraca* dirigida por Federico García Lorca, a la memoria de quien están dedicadas, junto a los integrantes del grupo teatral y a Thierry Mobilion, amigo del compositor.

Tan solo una canción es obra encargo de RNE: *Al entierro de Cristo* de Francisco Escudero.

Treinta de las canciones llevan anotada alguna dedicatoria en el encabezamiento de la partitura. La mayoría de éstas están dedicadas a los cantantes que las estrenaron, como

---

El tenor Manuel Cid, protagonista vocal del recital, en conversación telefónica con el autor del presente trabajo (25-11-2011), nos informa de que en el mismo se ofrecieron obras con letras de Lope, entre ellas la referida *Ay amargas soledades*, los dos *Lieder* de Hugo Wolf, *Die ihr schwebet* y *Weint nicht, ihr Augelein*, la canción de Brahms *Geistliches wiegenlied*, interpretada con viola y piano, como en la partitura original, así como otras composiciones de músicos de la época de Lope como Monteverdi, junto a otras canciones con letras de Bertold Brecht. El motivo que originó este concierto tampoco queda claro. Parece que fue una actividad complementaria a una producción de una comedia de Lope de Vega. Así mismo, Cid nos explica que la melodía anónima *Ay amargas soledades* era la predilecta de Lavilla, quien en esos años la interpretaba frecuentemente en un arreglo, no muy de su gusto, de José María Gomá, y que Lavilla la escribió ex profeso para este recital. La enfermedad actual de Félix Lavilla nos impide conocer más detalles y contrastar la información ofrecida por Manuel Cid.

<sup>305</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, *Julio Gómez. Una época...*, op. cit., p. 509-512.



los cuatro sonetos que Díaz Yerro dedica al barítono Alfredo García, los *Dos cantares de Lope de Vega* de Bacarisse a la soprano Amparito Peris, quien los estrenó y grabó en París, *Lo fingido verdadero*, *Blancas coge Lucinda las azucenas* y *Canción de siega*, de Guervós a Mercedes García López, *Copla de Antaño* de Moreno Torroba, dedicada a soprano rusa Dagmara Renina, muy activa en el Madrid de los años veinte, *Soneto* de Miquel Ortega al barítono Federico Gallar, *Ay, amargas soledades* de Félix Lavilla al tenor Manuel Cid, *Madre, unos ojuelos vi* de Toldrà a la soprano Mercedes Plantada, el *Homenaje a Lope de Vega* de Turina a la soprano Rosita Hermosilla, la *Canción de vela* de Matilde Salvador a la famosa soprano Victoria de los Ángeles, aunque no fue quien la estreno, lo hizo la soprano valenciana Emilia Muñoz en la versión orquestal, y finalmente *Los ojos verdes* de Julio Pérez Aguirre, al barítono de éxito internacional a finales del XIX y principios del XX Ramón Blanchart.

José María Guervós dedicó tres de sus *Cinco canciones* a otros tantos compañeros de docencia del Conservatorio madrileño: *Lo fingido verdadero* al violinista Antonio Fernández Bordas, *Trébole* al catedrático de Armonía Benito García de la Parra, y *Blancas coge Lucinda las azucenas* a la profesora del canto Mercedes García López, ya mencionada, quien la estrenó junto a otras dos canciones del ciclo, *Lo fingido verdadero* y *Cantar de siega*. Las destinatarias de las otras dos canciones restantes fueron dos familiares, su hermana Carmen, *Cantar de siega*, y su sobrina Florinda, *Riberitas hermosas*. Del mismo modo procedieron Fernando Colodro, quien dedicó *Mañanicas floridas* a su sobrina Laura, Conrado del Campo la *Canción de la pastora Finarda* a su hija Elsa u Voro García a su mujer.

Joaquín Rodrigo tributó su amistad con el diplomático español en París Aurelio Viñas dedicándole *Coplas del pastor enamorado*, y uno de sus más reconocidos éxitos en el género vocal, la entrañable *Pastorcito Santo* a otro gran amigo de la familia, el doctor Jack Schermant. La amistad personal con el director del Instituto Pontificio de Música Sacra Valentín Miserachs, quien actuó como transmisor, fue el vínculo que hizo que Vicente Miguel Peris dedicara *Tonadilla navideña*, basada en el poema “Las pajas del pesebre”, al papa Benedicto XVI.

En 1939 Matilde Salvador escribió sus *Seis canciones españolas* dedicándolas a Manuel de Falla, a quien se las mandó con la intención de darle a conocer su música. De

don Manuel recibe una carta con alentadores comentarios, si bien el viaje a Argentina y el posterior fallecimiento de Falla frustraron el inicio de su relación profesional y de amistad<sup>306</sup>. Tres de las seis canciones, *Valenciana*, *Castellana*, *Gallega*, llevan letra de Lope, el resto llevan letras de Gil Vicente y anónimos. En este ciclo de canciones la compositora castellanense sigue, como tantos otros compositores coetáneos y posteriores, el modelo marcado por Falla en sus *Siete canciones populares españolas*.

#### 4.4.3 Grabaciones. Estrenos

Las grabaciones disponibles actualmente de las canciones con letras de Lope no dan una amplia representación de los títulos y compositores. Las 198 grabaciones de las que damos noticia en nuestro catálogo se reparten entre 31 títulos, por tanto hay todavía 76 que están sin grabar.

Título	Compositor	Nº de grabaciones
<i>Madre, unos ojuelos vi</i>	Eduard Toldrà	39
<i>Pastorcito Santo</i>	Joaquín Rodrigo	37
<i>Coplas del pastor enamorado</i>		19
<i>Cantarillo</i>	Eduard Toldrà	19
<i>No lloréis, ojuelos</i>	Enrique Granados	13
<i>Cuando tan hermosa os miro</i>	Joaquín Turina	13
<i>Al val de Fuente Ovejuna</i>		9
<i>Si con mis deseos</i>		9
<i>Al entierro de Cristo</i>	Francisco Escudero	4
<i>Lavaréme en el Tajo</i>	Joaquín Nin-Culmell	4
<i>Lavaréme en el Tajo</i>		3
<i>Verbena de San Juan</i>	Pascual Rodríguez	2
<i>Ay, amargas soledades</i>	Félix Lavilla	2
<i>Sea bienvenido</i>	Joaquín Nin-Culmell	2
<i>Por el montecico sola</i>	Salvador Bacarisse	1
<i>Que de noche le mataron</i>		1
<i>Cantarillo</i>	Mercedes Carol	1
<i>Soneto</i>	Enrique Casal Chapí	1
<i>Romancillo</i>		1
<i>Seguidillas de la noche de San Juan</i>	Gustavo Durán	1

<sup>306</sup> SOLBES, Rosa, *Matilde Salvador, converses amb una compositora apassionada*, Tàndem, Castelló, 2007, pp. 36-37.

Título	Compositor	Nº de grabaciones
<i>Villancico</i>	Julio Gómez	1
<i>Riberitas hermosas</i>	José María Guervós	1
<i>A la muerte de Jesús</i>	José Luis Iturralde	1
<i>Soneto</i>	Miquel Ortega i Pujol	1
<i>Por el montecico sola</i>	Manuel Palau	1
<i>Mañanicas floridas</i>	José Peris Lacasa	1
<i>Dulcísimo Señor, yo estaba ciego</i>	Eduardo Rincón	1
<i>Mañanicas floridas</i>		1
<i>¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?</i>		1
<i>Guitarra</i>	Joan Maria Thomàs	1
<i>Mañanicas floridas</i>	Enrique Truán	1

Constatamos en el cuadro anterior que las 8 canciones grabadas en más ocasiones, las de Toldrà, Rodrigo, Granados y Turina suman el 75% de los registros que disponemos hasta la fecha. Entre ellas hay dos canciones, *Madre, unos ojuelos vi* de Toldrà y *Pastorcito Santo* de Rodrigo, que destacan notablemente del resto, con el 39%. De todas las grabaciones disponibles en la actualidad 117 son tomas de Radio Nacional de España que se conservan en su archivo sonoro, 69 son grabaciones modernas o remasterizaciones en soporte de CD, 8 se conservan en formato LP o en casete magnetofónico, y 1 en cinta magnetofónica.

Solo tenemos constancia del estreno de 36 de las 109 canciones. Entre éstas, sabemos del estreno de *Celos, que no me matáis* de Julio Gómez pero no la fecha. Cotejando la lista de canciones estrenadas en concierto público con la anterior tabla de grabaciones, hemos de añadir a este número las que al menos han sido estrenadas directamente en una grabación.

#### 4.4.4 Atribuidas, excluidas y perdidas

A pesar de que no hemos incluido en el catálogo las canciones con letra atribuida a Lope, queremos dar noticia de las mismas para evitar futuras confusiones, ya que por error así figura en la partitura o en las fichas de catálogo de los archivos o bibliotecas donde se conservan dichas canciones.

1. La más antigua es la de J. Ramón Gomis<sup>307</sup>, titulada *Yo... ¿para qué nació?*, con un poema de Fray Pedro de los Reyes<sup>308</sup>, editada por Almagro y Cía. hacia 1900. La partitura incluye el subtítulo "Pensamiento de Lope de Vega".
2. Emilio López de Saa Páramo compuso en diciembre de 1979 la canción *La niña blanca*<sup>309</sup>, cuyo texto atribuye a Lope. La expresión "niña blanca" o "blanca niña" aparece en algunas obras de Lope y sus contemporáneos. La encontramos en la canción de *El Arauco domado* "Jerizaua piragua" (Manuel García escribió una canción con este texto hacia 1818), en *Pastores de Belén*, *Rimas sacras* y *La madre de la mejor*<sup>310</sup>. Margit Frenk encuentra "Que despertad, la niña blanca,..." en Vélez de Guevara y en *El labrador de Tormes* de Lope, así como en el Romancero de Madrigal<sup>311</sup>, lo que nos da idea de la popularidad de la expresión, pero en ninguno de los casos mencionados el texto coincide con el de la canción de López de Saa<sup>312</sup>.
3. Joaquín Nin-Culmell compuso la canción "La Mari-Juana"<sup>313</sup> atribuyendo erróneamente la letra de la misma a Lope de Vega: "La Mari-Juana, la que cantaba, / bebía vino, se emborrachaba / y a su niño tetica le daba". Esta letra coincide exactamente con la anotada en un cuaderno que escribió García Lorca

---

<sup>307</sup> Nacido en 1856, fallecido en 1939. Un ejemplar de la partitura se encuentra en la BNE.

<sup>308</sup> Edward M. Wilson en un artículo sobre la poesía religiosa de Miguel Barrios nos dice: "His poem *Real consideración del hombre* is the gloss of an *octava* which begins: "Yo, ¿para qué nació? Para salvarme..." According to Lope de Vega, this stanza was written by Fray Pedro de los Reyes; it has been learned off by heart by thousands of Spanish Roman-Catholic children ..." [Su poema *Real consideración del hombre* es una glosa de una *octava* que comienza: "Yo, ¿para qué nació? Para salvarme..." Según Lope esta copla fue escrita por Fray Pedro de los Reyes, y la han aprendido de memoria miles de niños españoles católicos... (traducción del autor)]. WILSON, Edward M., "Miguel de Barrios and Spanish religious poetry", *Bulletin of Hispanic Studies*, 40, 1963, p. 177.

<sup>309</sup> La partitura manuscrita se conserva en la biblioteca de FJM con la signatura M-2544-B. Compuesta en diciembre de 1979, lleva por subtítulo "canción lírica" y está dedicada "A mi hija Iris". Existe una grabación de 1982 en un LP Columbia, CS 8589, cantada por Dolores Cava, con el propio compositor al piano.

<sup>310</sup> El CORDE recupera 6 casos de distintos autores de "blanca niña" y 22 de "niña blanca" entre 1550 y 1650. Real Academia Española, Corpus Diacrónico del Español [en línea], <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>> [acceso: 6-10-2011].

<sup>311</sup> FRENK, Margit, *Nuevo corpus...*, op. cit., p. 738.

<sup>312</sup> "¿Dónde va de mañana la niña blanca? / ¡Si la nieve ha cuajado por la montaña! / Cuando sube a la sierra la blanca niña / En arroyos la nieve huye de envidia / No corráis vientecillos con tanta prisa / porque al son de las aguas duerme la niña / Duerme la niña ¡¡Ay!!".

<sup>313</sup> *La Mari-Juana*, nº 2 de *Canciones de La Barraca*, de Joaquín Nin-Culmell [inédita].

con algunas letras de las canciones que ideó para *La Barraca*<sup>314</sup>. García Lorca, con su compañía, representó *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina en Santander y Zamora. Para la escena de la boda de Aminta y Batricio montó con música una boda popular<sup>315</sup>, incluyendo una canción con el mismo texto que lleva la canción de Nin.

La obra *Romance del comendador de Ocaña*, fue escrita por Joaquín Rodrigo originalmente para soprano y orquesta en 1947. Existe una versión para voz y piano del propio compositor pero el texto no es enteramente de Lope. Joaquín de Entrambasaguas reelabora varios fragmentos de *Peribáñez*, utilizando como base los versos de la intervención de Casilda en el acto II, “Labrador de lejas tierras,...” (vv. 1554-1617) y de la canción que canta un segador hacia el final del mismo acto (vv. 1918-1929), donde se recoge el romance considerado como el germen de dicha tragicomedia<sup>316</sup>:

*Más quiero yo a Peribáñez  
con su capa la pardilla,  
que al Comendador de Ocaña  
con la suya guarnecida...*

La intervención de Entrambasaguas en el original de Lope es notable, cambiando de lugar, cortando y añadiendo versos, cambiando, añadiendo o alterando la posición de algunas palabras, por lo que tomamos la decisión de excluirla del catálogo. Así mismo, excluimos las versiones para voz y piano de las arias de la zarzuela *El hijo fingido* que Rodrigo escribió entre 1955 y 1960, por tratarse también de adaptaciones de Victoria

<sup>314</sup> Mencionado anteriormente, es el conservado por Luis Sáenz de la Calzada y Ángel Barja, con el que Nin-Culmell compuso las *Canciones de La Barraca*.

<sup>315</sup> AUCLAIR, Marcelle, *Vida y muerte de García Lorca*, Era, México, 1972, p. 258. La autora informa de que "para la boda de Aminta y Batricio los violines tocaban con un ritmo endiablado, las danzas se inspiraban en los bailes andaluces y las canciones rozaban la picaresca: “La Marijuana, la que cantaba / Bebía su vino, se emborrachaba, / y a su niño tética le daba. / Iba a la huerta / a cortar ramitos de verbena / y salga usted, y salga usted, / y salga usted que la quiero ver / saltar y brincar...”. Luis Sáenz de la Calzada, relatando la boda de Aminta y Batricio de *El Burlador de Sevilla* en el montaje de Lorca, recuerda: “Esta vez tuvimos acompañamiento de violines, pues Carmelo Risoto y Mario Etcheverri sabían tocar tales instrumentos. Cantos y bailes. [...]”; y también: “La Marijuana / la que cantaba / bebía vino / siempre bailaba / y a su niño tética le daba. Y los bailarines se turnaban. Y salga Ud., que la quiero ver / saltar y brincar y andar por el aire [...]”. SÁENZ DE LA CALZADA, Luis, “*La Barraca*, Teatro Universitario”, *Revista de Occidente*, Madrid, 1976, p.80-81.

<sup>316</sup> BLECUA, Alberto; SALVADOR, Gerardo, prólogo a la edición de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Prolope, parte IV, vol. I, p. 415.

Kamhi y Jesús de Arozamena a partir de fragmentos reelaborados de la comedias *¿De cuándo acá nos vino?* y *Los ramilletes de Madrid*.

Las siguientes canciones no han podido ser localizadas en ninguno de los numerosos archivos y bibliotecas revisados para la confección del catálogo. Sabemos de su existencia por referencias que de ellas dan algunos catálogos de compositores publicados como los de la SGAE, los catálogos publicados con las obras editadas o estrenadas en España manejados para confeccionar el catálogo<sup>317</sup>, así como comentarios en manuales y estudios de historia de la música española o monografías de compositores, y cuantos libros y artículos hemos consultado. No teniendo las partituras para extraer de ellas los datos necesarios, las excluimos del catálogo.

1. Miguel Asíns Arbó: *Alegres pastores*. Según el catálogo de la SGAE<sup>318</sup> es de 1963, y pertenece a la colección *Cuatro villancicos sobre textos antiguos*, que incluye: I. Alegres mudanzas (texto de Joaquín de Hinojosa), II. Alegres pastores (Lope de Vega), III. Este niño se lleva la flor (texto de José de Valdivieso), IV. Mañanicas floridas (Lope de Vega). La tesis doctoral de José Miguel Sanz García<sup>319</sup>, "Miguel Asíns Arbó: Música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga", recoge un catálogo del compositor en el que se dice que la partitura está en la SGAE, sin embargo no aparece registrada en dicha Sociedad. Tampoco se encuentra, ni esta canción ni la colección a la que supuestamente pertenece, en el Archivo Miguel Asíns Arbó, perteneciente a la Biblioteca Valenciana, donde se ha depositado el archivo familiar del compositor.

---

<sup>317</sup> Fundamentalmente: ACKER, Yolanda; ALFONSO, M.<sup>a</sup> de los Ángeles; ORTEGA, Judith; PÉREZ CASTILLO, Belén (eds.), *Archivo histórico de la Unión Musical Española, partituras, métodos, libretos y libros*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Madrid, 2000; GOSÁLVEZ LARA, Carlos José, *La edición musical española hasta 1936*, AEDOM, Madrid, 1995; GUTIÉRREZ DORADO, Pilar; MARCOS PATIÑO, Cristina (Coords.), *20 años de estrenos de música: 1985-2004* (CD-ROM), Centro de Documentación de Música y Danza, Madrid, 2004; IGLESIAS, Nieves (dir.), *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual 1847-1915*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1997.

<sup>318</sup> ACKER, Yolanda, SUÁREZ-PAJARES, Javier, *Miguel Asíns Arbó*, SGAE, Madrid, 1995.

<sup>319</sup> SANZ GARCÍA, José Miguel, *Miguel Asíns Arbó: Música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga*, Tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, 2008, p. 692.

2. Josep Casanovas Puig: *Homenatge a Lope de Vega*. Escrita en 1962, en año del IV Centenario, no sabemos si el texto de la canción es de Lope o es un texto de otra pluma escrito en su homenaje. Lamentablemente no se ha podido localizar la partitura, siendo una obra de importancia tanto por la fecha de composición como por tratarse de una composición que sigue los principios de la atonalidad, característica infrecuente en nuestro catálogo.
3. Luis Coello: *Canción de Cuna*. Se trata de un trabajo académico de la clase de composición de Julio Gómez en el Conservatorio de Madrid. Estrenada en un concierto de alumnos de composición el 17-12-1956<sup>320</sup>.
4. Arturo Dúo Vital: *Álamos del prado*<sup>321</sup>.
5. Francisco Esbrí: colección de canciones con textos de Lope de Vega premiadas en el Concurso Nacional de 1935<sup>322</sup>.
6. Ernesto Halffter: *Efectos de amor*, de 1940. Canción no terminada, parte de un proyecto de composición inconcluso titulado *Cinco canciones de amor*, de 1940, formado por *Efectos de amor* (Lope de Vega), *Canción de Dorotea* (Cervantes) y *Tres redondillas* (Camoens)<sup>323</sup>.
7. Antón García Abril: *Mañanicas floridas*. Según conversación mantenida con el compositor, esta canción fue un trabajo académico de la clase de composición de Julio Gómez en el Conservatorio de Madrid. No la conserva en su archivo personal<sup>324</sup>.

---

<sup>320</sup> Como se ha referido anteriormente, Martínez del Fresno anota los programas de todos los conciertos académicos de los alumnos de Julio Gómez en el Conservatorio de Madrid. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, *Julio Gómez. Una época...*, op. cit., p. 509-512.

<sup>321</sup> Obra de 1951. No ha sido posible localizarla. El catálogo de las obras de este compositor advierte que está fuera de catálogo: LASTRA CALERA, Julia, *Arturo Dúo Vital*, Catálogos de compositores, Fundación Autor, Madrid, 1999, p. 88. Esta composición, sin embargo, es mencionada en: TINNELL, Roger, *Catálogo anotado...*, op. cit., p.494.

<sup>322</sup> Véase el apartado 3.2.4 del capítulo III.

<sup>323</sup> ACKER, Yolanda, "Ernesto Halffter: a study of years 1905-1946", *Revista de musicología*, Vol. 17, Nº 1-2, 1994, p. 168. Véase también GAN QUESADA, Germán, "Variaciones sobre el tema cervantino en la música de la familia Halffter", *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, Lolo, Begoña (ed.), Centro Estudios Cervantinos, Madrid, 2007, pp. 387-388.

<sup>324</sup> Fernando Cabañas anota el título como *Mañanicas de mayo*, para soprano y piano, de 1955, advirtiendo que está fuera de catálogo. CABAÑAS ALEMÁN, Fernando J., *Antón García Abril. Sonidos en libertad*, ICCMU, Madrid, 1993, p. 167.

8. Fernando Moraleda Bellver: *Soneto*. Sobre esta canción, de 1935, y las posibles circunstancias de su desaparición hablamos en el apartado correspondiente.
9. José Muñoz Molleda: *No lloréis Virgen piadosa*. El catálogo de la SGAE dice que la partitura se conserva en el archivo familiar<sup>325</sup>. Sin embargo la partitura no está entre las catalogadas por Gemma Pérez Zalduondo en su estudio sobre el compositor<sup>326</sup>, confeccionado a partir de dicho archivo. Compuesta en 1978, fue un encargo de RNE, estrenada en la Casa de la Radio el 3-3-1978 por Pura María Martínez y Rogelio Rodríguez Gavilanes<sup>327</sup>. La obra está registrada en la SGAE pero no hay copia de la misma, solamente unos compases del cifrado, como era costumbre cuando se trataba de obras de pequeño formato.
10. José Peris Lacasa: *Pobre barquilla mía*. Esta canción, fruto de sus trabajos académicos con Julio Gómez en el Conservatorio de Madrid, no está en su archivo personal, según el mismo compositor nos ha transmitido<sup>328</sup>. Fue estrenada el 21-5-1952 por Teresa Berganza en un concierto de ejercicios académicos en dicho conservatorio<sup>329</sup>.
11. Eduardo Rincón: *Cogiome a tu puerta el toro*, de 1964. El autor, en una conversación a través de correo electrónico, nos informa de que siendo una de las primeras canciones que compuso, está desaparecida.
12. Eduardo Martínez Torner: *La niña a quien dijo el ángel y Pisaré yo el polvico*, mencionadas por Tinnell<sup>330</sup>, no se encuentran en el Archivo de Música de Asturias, donde se conserva su obra.

---

<sup>325</sup> GARCÍA ESTEFANÍA, Álvaro, *José Muñoz Molleda*, Catálogos de Compositores, Fundación Autor, Madrid, 2000, p. 33.

<sup>326</sup> PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, *El compositor José Muñoz Molleda. De la Generación del 27 al franquismo*, Zéjel, Almería, 1989.

<sup>327</sup> Existe una grabación en el archivo de RNE. La duración es de 6' 10".

<sup>328</sup> José Peris Lacasa nos cedió amablemente una copia de otra canción de su archivo personal que sí catalogamos, *Mañanicas floridas*, también de su época de estudiante.

<sup>329</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, *Julio Gómez. Una época...*, op. cit. p. 509-512.

<sup>330</sup> TINNELL, Roger, *Catálogo anotado...*, op. cit., p. 497.



## **Capítulo V: Las canciones del tricentenario.**

### **Análisis y estudio**



## 5.1 Criterios de selección: justificación

En el presente capítulo procederemos a realizar un estudio exhaustivo de los diferentes aspectos, tanto literarios como musicales, de una selección de canciones con letra de Lope de Vega. Dado que el número de canciones catalogadas es excesivamente elevado para profundizar en cada una de ellas, centraremos nuestra atención en un grupo suficientemente extenso, las veintiocho canciones compuestas en 1935. La selección de estas obras obedece a varias razones:

1. Las canciones compuestas en el III centenario de la muerte de Lope, en particular las escritas con motivo del Concurso Nacional de Música de ese año, están el origen de la presente investigación. Su descubrimiento fue el germen de nuestro trabajo.
2. El número de canciones compuestas, veintiocho, y el número de compositores, ocho, constituye un corpus lo suficientemente amplio para la tarea que nos proponemos.
3. Estudiar un grupo de obras escritas en el mismo momento histórico permite establecer comparaciones entre los estilos personales, el tratamiento musical que cada compositor hace del texto literario, así como la relación de estas obras con las corrientes musicales de ese momento.
4. Excepto por el caso de las tres canciones de Turina y la compuesta por Rodrigo, que se han interpretado a menudo, trabajaremos sobre obras olvidadas en la actualidad y de indudable calidad musical, como es nuestra intención mostrar, rescatándolas del olvido en que se encuentran.

El estudio que llevamos a cabo con estas obras seleccionadas se dirige a tres aspectos: el literario, el compositivo y su interpretación musical, sin perder de vista las interrelaciones entre los mismos. En este capítulo analizaremos todos los elementos que conforman la parte poética de las canciones y los elementos que intervienen en su construcción musical, con el fin de dotar a la posterior ejecución musical de todo el conocimiento disponible que pueda hacer de ella una interpretación artística profunda y fundamentada. El resultado final se muestra en una grabación sonora en el Anexo III.

Ordenamos el trabajo por compositores, en orden alfabético. Tras una breve reseña biográfica que nos acerque a su obra y en especial a sus composiciones para voz y piano, estudiamos las canciones siguiendo el siguiente plan:

1. Introducción a la canción. Si varias canciones forman un grupo o ciclo se introduce éste previamente
2. La letra:
  - a. Localización en la obra de Lope
  - b. Contextualización argumental
  - c. Forma poética
  - d. Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada
3. La Forma y el estilo musical:
  - a. Esquema formal y construcción musical
  - b. Melodía vocal
  - c. Organización tonal y armónica
  - d. Tratamiento del piano
  - e. Textura y relación voz-piano
4. La relación texto-música:
  - a. Coincidencias estructurales
  - b. Fraseo musical: relación con los versos y encabalgamientos
  - c. Relación entre el carácter del texto y el estilo musical
  - d. Representación simbólica de ideas o conceptos incluidos en el texto
  - e. La relación entre los cambios semánticos y/o expresivos del texto con los elementos musicales.
5. Observaciones sobre la interpretación musical

Este esquema que nos sirve de guión de trabajo se ve matizado en cada canción, en especial el apartado tercero, debido a que las peculiaridades de cada obra crean la necesidad de un acercamiento analítico particular. En el apartado cuarto anotamos aquellas observaciones de índole práctico tenidas en cuenta en los ensayos y la grabación sonora de las canciones, limitándonos a los elementos técnicos de organización del discurso sonoro, ya que aquellos elementos artísticos difícilmente explicables con palabras, esperamos que puedan apreciarse en el registro que de estas composiciones aportamos.

## 5.2 Conrado del Campo

El madrileño Conrado del Campo nacido en 1878 se formó en el Conservatorio de la capital con Jesús de Monasterio y Emilio Serrano, recogiendo de éste último el interés por el poema sinfónico y la preocupación por la búsqueda de una ópera nacional<sup>331</sup>. Además de sus maestros recibió una gran influencia de Ruperto Chapí, quien le aconsejó y orientó en sus composiciones. Adquirió una excelente experiencia musical práctica como instrumentista, tocando el violín y la viola en los fosos de varios teatros hasta llegar a la orquesta del Teatro Real, compaginando esta labor como instrumentista de viola en el Cuarteto Francés y el Quinteto de Madrid, siendo también fundador, intérprete y después director de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Desde que consiguió un premio de composición en 1899 con el poema sinfónico *Ante las ruinas* desarrolló una notable y prolífica carrera como compositor que le llevó a ser nombrado profesor de composición en el conservatorio de su ciudad en 1915, formando desde su cátedra a varias generaciones de compositores, instrumentistas y musicólogos españoles y latinoamericanos, hasta su muerte en 1953. Sin renunciar al estilo nacionalista heredado de sus maestros, aprendió por sí mismo y volcó en sus obras, primero el estilo impresionista y posteriormente las influencias de posromanticismo germánico, en especial los poemas sinfónicos de Richard Strauss y la orquestación wagneriana. Probablemente fue el único compositor español en emplear la melodía infinita y el *Leitmotiv*, procedimientos en los que se fundamentan sus poemas sinfónicos. El equilibrio entre la música española y la germánica le lleva a un punto de compromiso equiparable al de los compositores anti-impresionistas franceses, en un estilo opuesto al de Falla<sup>332</sup>.

Su producción más abundante es la de obras orquestales en forma de poemas sinfónicos, casi siempre ligados a temas españoles, zarzuelas y óperas. En la música escénica y vocal sigue los mismos presupuestos, empleando alusiones de la música popular española con un tratamiento orquestal de sonoridades wagnerianas y straussianas. Compuso unas sesenta canciones para voz y piano, poniendo música a todo tipo de textos, desde Góngora, Enrique de Mesa, Manuel Machado, José María Pemán, Juan Ramón

---

<sup>331</sup> GARCÍA AVELLO, Ramón, “Campo y Zabaleta, Conrado del”, *Diccionario de la Música Española...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 982.

<sup>332</sup> FRANCO, Enrique, *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 3, pp. 660-661.

Jiménez, Bécquer, Fernández Shaw, hasta los de otros poetas menos conocidos, llegando en ocasiones a utilizar melodías populares e incluso de músicos históricos como José Marín. Estas obras siguen el neoromanticismo de su música sinfónica, con un empleo muy libre de las referencias folklóricas, huyendo de las formas triviales de lo andaluz<sup>333</sup>.

### 5.2.1 *Tan vivo está en mi alma*

La función de homenaje a Lope de Vega que ofreció el Conservatorio de Madrid el 12 de diciembre de 1935, de la que ya hemos hablado en el capítulo que hemos dedicado a la música en el año del tricentenario, incluía esta canción, que se estrenó en este mismo acto, cantada por el famoso tenor Miguel Fleta. Desconocemos la fecha exacta de composición pero presumimos que la escribiría Del Campo cuando se confirmó la participación de Fleta en dicho homenaje, ya que figura como intermedio independiente a la obra que el entonces director del Conservatorio compuso para la ocasión, el retablo *Una dama se vende a quien la quiera*.

El título que adoptamos para esta canción es el del primer verso, *Tan vivo está en mi alma*. En el manuscrito se titula *Intermedio*, obviamente porque cumple dicha función en el retablo que escribe Del Campo. Sin embargo, para evitar posibles confusiones, seguimos el título que se le da en el catálogo del compositor confeccionado por Miguel Alonso<sup>334</sup>.

### El texto

El fragmento de la *Dorotea* que sirve de letra a esta canción corresponde a la escena VIII del acto III de *La Dorotea*. Esta “acción en prosa”, como la califica el propio autor, se basa en mayor o menor medida en la relación amorosa del poeta con Elena Osorio<sup>335</sup>, episodios en los que a su vez se basa el retablo que compone Del Campo para la función de

---

<sup>333</sup> ALONSO, Celsa, “Canción”, *Diccionario de la Música Española...*, op. cit., vol. 3, p. 12.

<sup>334</sup> ALONSO, Miguel, *Catálogo de obras de Conrado del Campo*, Fundación Juan March, Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, Madrid, 1986.

<sup>335</sup> Véase la introducción de Morby a la edición de *La Dorotea*. VEGA CARPIO, Lope Félix de, *La Dorotea*, ed. de Edwin S. Morby, Castalia-University of California Press, Madrid-Berkley, 1968.

homenaje del Conservatorio madrileño. En la escena VII, Don Fernando, poeta y personaje principal de la obra, se lamenta ante la casa de Dorotea de la relación de ésta con don Bela, y aconsejado por su amigo Julio —“toma el instrumento y canta, siquiera porque diviertas tanta tristeza”— entona el poema “Pobre barquilla mía” con el fin de decir a su amada, aunque no le oiga, que sigue locamente enamorado de ella. A este poema sigue de otro, “¿Qué me queréis, alegrías?”. En la escena VIII, advertido desde la ventana por Felipa, la hija de Gerarda que en este momento actúa como confidente de Dorotea, entona “Gigante cristalino” y por fin, después del comentario de Felipa “La prima que se le quebró ha puesto, y a cantar vuelve”, sigue con “Tan vivo está en mi alma”. El acto III termina con la pelea de Fernando y don Bela ante la casa de Dorotea.

La forma poética es la de una endecha, romance de siete sílabas con rima *í-a*, con 24 versos, en 6 grupos de 4, a los que Lope añade tres versos finales monorrimos con la misma rima anterior, y de distinta extensión, 8, 7 y 11 sílabas cada uno.

### Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada

La edición de *La Dorotea* que utilizamos para cotejar y fijar el texto de nuestra edición de la partitura es la de Edwin S. Morby<sup>336</sup>.

	E. S. Morby	Partitura manuscrita	Nuestra edición
5	Tan viuo está en mi alma De tu partida el día, Que viue ya mi muerte, No viue ya mi vida.	Tan vivo está en mi alma de tu partida el día, que vive ya mi muerte, no vive ya mi vida.	Tan vivo está en mi alma de tu partida el día, que vive ya mi muerte, no vive ya mi vida.
	Nunca del pensamiento Vn átomo se quitan Las luces eclipsadas De tu postrera vista.	Nunca del pensamiento un átomo se quitan las luces eclipsadas de tu postrera vista	Nunca del pensamiento un átomo se quitan las luces eclipsadas de tu postrera vista.
10	Assí las açucenas Por el calor estiuá Entre las hojas verdes Las cándidas marchitan.	ansí las azucenas por la calor estival entre las hojas verdes las cándidas marchitan	Así las azucenas por la calor estiva entre las hojas verdes las cándidas marchitan.
	<i>Assí</i> la pura rosa Que vio la dulce risa	Ansí la pura rosa que vió la dulce risa	Así la pura rosa que vio la dulce risa

<sup>336</sup> *Ibid.*, pp. 282-283.

15	Del alba, con la noche La púrpura retira.	del alma, con la noche la púrpura retira	del alba, con la noche la púrpura retira.
20	Trocado muerte auemos, Siendo en mis ansias viuas Tu vida la que muere, Mi alma la que espira.	Trocado muerte avemos, siendo en mis ansias vivas tu vida la que muere mi alma la que espira	Trocado muerte habemos, siendo en mis ansias vivas tu vida la que muere, mi alma la que espira.
	Intento consolarme Con ver que, fugitiua, Parece que me llamas, Y que a partir me animas.	intento consolarme con ver que fugitiva parece que me llamas, y que a partir me animas.	Intento consolarme con ver que, fugitiva, parece que me llamas, y que a partir me animas.
25	Mas tanto pueden desdichas, Que obligan, si porfian, A no estimar la muerte ni la [vida.	Mas tanto pueden desdichas, que obligan si porfian, a no estimar la muerte ni la [vida	Mas tanto pueden desdichas, que obligan, si porfian, a no estimar la muerte ni la [vida.

Actualizamos las formas arcaicas que anota Morby en su edición de 1968: “viuo” por “vivo” (v.1), “viue” por “vive” (vv. 3 y 4), “Vn” por “un” (v. 6), “luzes” por “luces” (v. 7), “Assí” por “Así” (vv. 9 y 13), “açucenas” por “azucenas” (v. 9), “estiuá” por “estiva” (v. 10), “auemos” por “habemos” (v. 17), “viuas” por “vivas” (v. 18), y “fugitiua” por “fugitiva. Estas formas modernizadas coinciden con las que el mismo Morby utiliza en su posterior edición de 1980<sup>337</sup>. En los vv. 9 y 13, se modernizamos las formas “Assí” que Morby utiliza en su edición de 1968, y “Ansi” que escribe Del Campo, sustituyéndola por “Así” forma que Morby anota en su edición de 1980. En el v. 10 Del Campo anota “estival”, rompiendo así la uniformidad de la rima y del ritmo poético. La recuperación de la forma “estiva” no compromete el ritmo ni la acentuación musical. El paralelismo de los versos 13-16 muestra claramente el error de transcripción de la palabra “alma” (v. 15) en la partitura manuscrita, lógicamente “alba”. En el v. 17 encontramos la forma “Trocando” en la edición de Morby de 1980, expresión que no encontramos ni en la edición de 1968 ni en la partitura, dejando “Trocado”, la forma lógica, que encontramos también en la edición de Américo Castro de 1913<sup>338</sup>, también basada en la edición Príncipe. En el mismo verso 17 leemos “avemos” en la partitura manuscrita, derivada de “auemos” que emplea Morby. Para nuestra edición empleamos la forma “habemos” que anota Morby en la de 1980, ya que el empleo de la forma actual “hemos” afectaría tanto a la métrica del verso y sería

<sup>337</sup> *Ibid.*, pp. 301-302.

<sup>338</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *La Dorotea*, ed. de Américo Castro, *La Dorotea*, Renacimiento, Madrid, 1913, p. 174.



incompatible con la línea melódica. Del mismo modo, seguimos fielmente la puntuación que propone Morby.

## La forma y el estilo musical

La forma de esta canción se organiza en función de los versos y su agrupamiento, a modo de un *Lied durchkomponiert*, con recurrencia puntual a sendas semifrases melódicas en el piano y la voz. Estos dos motivos, que se presentan al inicio de la primera sección, marcan dos grandes periodos, aunque desiguales, en los que se estructura la pieza. Cada sección musical está formada por cuatro semifrases correspondientes a los cuatro versos que forman cada oración gramatical, a excepción de los vv. 13-16 (cc. 64-73) que debido al encabalgamiento que presentan están escritos en 3 semifrases musicales. Los tres últimos versos del poema (vv. 25-27), están escritos con una semifrased para cada uno, volviéndose a repetir el último verso y la última palabra de la canción como cierre de la parte vocal. Estos tres versos forman la sección final. Así lo considera Del Campo como al anotar en el c. 108: “*todo este final muy libremente de tpo.*”.

En el siguiente cuadro resumimos la estructura de la canción, advirtiendo que Conrado del Campo funde el final de un periodo con el inicio del siguiente, por lo que suele haber un compás compartido en el que la voz comienza una frase cuando el piano está concluyendo la anterior y viceversa, garantizando así la continuidad del discurso musical.

Sección	Nº compases	Versos	Semifrases	Construcción musical
Preludio	6 cc.		motivo p	Cromatismos descendentes y ritmos complementarios con movimiento contrario de las voces. Motivo transpuesto y cambio de octava. Corte de doble barra antes de comenzar la voz.
A	4+4+4+4	1-4	$a_1+a_2+a_1'+a_3$	La menor diatónica. 4 semifrases, una por verso. Línea melódica destacada en el bajo. Cadencia conclusiva eólica.
Enlace	3 cc.			La dórico. Bordón y desplazamiento rítmico en el bajo y diseño de semicorcheas en la mano derecha.
B	4+4+4+4	5-8	$a_1+a_2'+b_1+b_2$	Ornamentación y variación rítmica de la línea vocal y del bajo. De La a Si mayor, dominante de la dominante. Hemiolia en b1 y un punto culminante en b2.

Sección	Nº compases	Versos	Semifrases	Construcción musical
C	4+4+4+4	9-12	$c_1+c_2+c_3+c_4$	Sin corte ni enlace respecto a B. Alternancia de las escalas melódica y natural de La menor en el piano. Elemento rítmico (dos semicorcheas y corchea) a modo de <i>ostinato</i> interior. Superposición de ritmos.
Interludio	6 cc.		preludio variado	Repetición del preludio sin cromatismos y puntillos de la m. i. Ornamentación melódica con superposición rítmica en la m. d.
D	3+3+3	13-16	$d_1+d_2+d_3$	Solo 3 frases debido a un encabalgamiento de los versos. Línea vocal con recitado rítmico en progresión ascendente por cromatismos. Se construye toda la frase sobre la dominante, que genera una tensión contenida. Segundo punto culminante, ahora en el piano con indicación <i>pp</i> .
E	4+4+4+3	17-20	$a_1+a_2+e_1+e_2$	En $a_1$ y $a_2$ , la misma relación con el bajo que en A y B. Hemiolia en homofonía pura en el y cromatismo descendente relacionado con el texto. Sin transición ni enlace entre E y F.
F	2+2+2 (+4 de extensión) +4	21-24	$f_1+f_2+f_3+$ extensión+ $f_4$	Secuencias ascendentes con apoyaturas superiores en la voz. En el piano todos los acordes incluyen una 5ª disminuida que acumula tensión. La extensión de 4 cc. después de $f_3$ retrasa la resolución en $f_4$ , con una escala descendente del piano ambigua tonalmente, entre Re bemol y La, ambas en mayor.
Interludio	6 cc.		motivo p	Preludio ornamentado con nuevo punto culminante en c. 106.
G	4+4+5+4 (+ 2 de extensión)	25-27	$g_1+g_2+g_3+g_4$	Sección conclusiva. En $g_1$ se pasa de la sensible de La menor a un pedal de tónica de La mayor. En $g_3$ se construye desde la dominante de la dominante, con diseños en semicorcheas con fragmentos de una escala octatónica, para concluir en La mayor en $g_4$ . Una cadencia plagal marca el paso a la siguiente sección.
Posludio	7 cc.			Preludio variado, con apertura dinámica y hacia el agudo en el piano, con la voz mantenida en la tónica.

La obra presenta un rasgo rítmico, una negra seguida de dos semicorcheas en un compás de 3/8 (Ejemplo I), al que llamamos motivo p, que es usado como elemento recurrente especialmente en el piano.

Ejemplo I: DEL CAMPO, *Tan vivo está en mi alma*, cc. 1-4

En la frase C (cc. 46-53) se emplea otra célula rítmica en el piano, esta vez dos semicorcheas y corchea, a modo de un *ostinato* interior (Ejemplo II), que vuelve a aparecer en forma de apoyaturas tanto en la voz como en el acompañamiento en D.

Ejemplo II: DEL CAMPO, *Tan vivo está en mi alma*, cc. 64-70

La organización tonal de esta canción gira en torno a La menor, con un desplazamiento al modo mayor en la última sección. El tratamiento del tono principal es variado, con incursiones puntuales a tonos relacionados, como La dórico (cc. 22-24), Si mayor (dominante de la dominante, cc. 40 y 68-69), Mi mayor (dominante del modo mayor, cc. 42 y 70-72), escalas melódica y natural (cc. 49-53), sugerencia de varias tónicas en lo que podríamos ser un principio de bitonalidad (final del enlace, cc. 62-63), ambigüedad tonal entre Re bemol mayor y La mayor (cc. 93-98), un fragmento basado en una escala octatónica sobre Si mayor (cc. 119-124), con lo que se consigue un refresco constante de la tonalidad principal evitando que ésta se agote. A esto hemos de añadir un trabajo armónico muy variado, con empleo de disonancias y cromatismos ya desde los primeros compases, acordes con 7ª y 9ª, ya sean completos o disueltos (cc. 5-6), de 9ª con 5ª rebajada (c. 66), cromatismos descendentes (cc. 82-84), o la sucesión de acordes con 5ª disminuida (cc. 87-92).

La extensión vocal, pensada originalmente para tenor, no es muy amplia, de Fa<sub>2</sub>-La<sub>3</sub>, pero incide especialmente en las notas del ámbito Do<sub>3</sub> a Sol<sub>3</sub>, siendo Mi<sub>3</sub>, la dominante del tono principal, la nota más recurrente. La línea vocal se organiza en frases correspondientes a cuatro versos, generando cuatro semifrases, en ocasiones con extensiones que superan los cuatro compases habituales, a excepción de la sección D que tiene tres. El primer rasgo melódico, la línea vocal de las semifrases a<sub>1</sub> y a<sub>2</sub>, se toman como material temático que regresará más adelante con una u otra modificación (Ejemplo III). Los rasgos recurrentes, que aparecerán continuamente, son: la sucesión de tres corcheas y negra con la misma nota, la apoyatura inferior de 2<sup>a</sup> mayor, las tres corcheas ascendentes, y el intervalo de tercera ascendente que les sigue.

Ejemplo III: DEL CAMPO, *Tan vivo está en mi alma*, cc. 7-14

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a quarter rest, followed by a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. There are slurs over the eighth notes and a fermata over the final note. The lyrics are: "Tan vi-vo\_es - tá.en mi al - ma de tu par - ti - da.el dí - a,." The staff ends with a double bar line.

El piano tiene una escritura bastante compleja, con escasos puntos de textura ligera, como la sección A. A partir de la B la ornamentación de las voces extremas, el aumento de las voces internas, las superposiciones rítmicas y los ritmos complementarios se hacen frecuentes, siendo la sección C y el posludio de una textura especialmente compleja. La independencia del piano respecto a la voz es notable, presentando material temático propio, como se ha explicado más arriba, limitando la escritura homofónica a los primeros compases de la sección A y al diseño cromático de los cc. 82-84.

## La relación texto-música

La forma poética de esta endecha, organizada en grupos de cuatro versos, es la que genera la forma melódica. Solo la sección D consta de 3 semifrases debido al encabalgamiento de los versos 14-15 (“que vio la dulce risa / del alba, con la noche”). Del Campo coloca todos los finales de verso a principio de compás, aunque tenga que hacer algún ajuste rítmico, como en el c. 43, en el que escribe un cuatrillo de corcheas, terminando en casi todos los casos con el ritmo de corchea-negra. En la última sección, G, la voz presenta frases desiguales por la diferencia de sílabas de los versos, pero con la

misma rima, para lo que se recurre a cerrar cada verso con una apoyatura descendente de semitono. Otro recurso utilizado es el de las hemiolias, no siempre coincidente con el piano, que encontramos en los cc. 32-33, 48-49, 52-55, 82-83, 112-113, 125,-126.

Apreciamos dos elementos de representación. En el c. 17, la única nota alterada en la sección A es un IV° sostenido que se sitúa sobre la palabra “muerte”. Relacionado con el mismo concepto encontramos un cromatismo descendente con una hemiolia en homofonía pura en los cc. 82-84 con el texto “tu vida la que muere”.

### **Observaciones sobre la interpretación**

Atendiendo a la doble barra del c. 6 que separa el preludio de la sección A, el *ritardando* de dicho compás, y dado que la escritura es distinta en ambos miembros, optamos por separar claramente con un corte ambas partes a modo de una respiración. Para seguir con el mismo procedimiento, en la nueva entrada del motivo melódico en la sección B introducimos la misma respiración alargando el tercer tiempo del compás, aunque el piano esta vez no corte el sonido.

En los cc. 86-88, al final de la sección E, justificado por el sentido del verso “mi alma la que espira”, por ser final de sección y por la necesidad de contrastar con el *agitado* que se pide en el inicio de la sección siguiente, proponemos retrasar el tempo ya que el piano tiene en este punto una de los pocos momentos de escritura ligera y totalmente homofónica, marcando con calma la cadencia perfecta. Como la sección F comienza inmediatamente, este ligero *ritardando* no indicado permite dilatar la pulsación e introducir una amplia respiración que tendrá, además, una función estructural. El contrapeso a este *ritardando* lo encontramos a continuación moviendo el tempo para crear la tensión que sugieren la indicación *agitado* del c. 89 y las secuencias ascendentes de las semifrases  $f_1$ ,  $f_2$  y  $f_3$  (Ejemplo IV).

Ejemplo IV: DEL CAMPO, *Tan vivo está en mi alma*, cc. 88-95

88 *agitado*

pi - ra. In - ten-to con-so - lar-me con ver que, fu-gi - ti-va, pa - re-ce que me lla-mas, -

88 *fp*

La larga nota escrita para la voz en los cc. 94-97, unida al regulador de *diminuendo* y la línea descendente del piano, pueden inducir al intérprete vocal a aplicar dichas indicaciones a su parte. Nuestra propuesta es contraria, manteniendo la tensión en la nota larga, ya que la resolución del texto no viene sino en el siguiente verso, ya en los cc. 99-102.

Consideramos que para la parte vocal es importante acentuar musicalmente las hemiolias señaladas anteriormente aunque estas no coincidan con el piano. Quizá la indicación más difícil de interpretar vocalmente es la que encontramos al comienzo de la sección A: *Con la voz velada, pero internamente*, que afecta tanto al color vocal como a la disposición de carácter del cantante, que obliga al intérprete a indagar en el equilibrio de estos dos elementos expresivos.

### 5.3 Enrique Casal Chapí

Nacido en Madrid el 15 de enero de 1909<sup>339</sup>. Nieto de Ruperto Chapí. Estudió en el conservatorio de Madrid entre 1928 y 1936, donde obtuvo un primer premio en composición. Alumno de piano del profesor Quintero y de armonía y composición de Conrado del Campo. Influído por las corrientes nacionalistas y folkloristas de su época fundó un cuarteto vocal masculino, el Cuarteto Castilla, para la interpretación del folklore musical castellano. Entre 1933 y 1937 fue director musical del Teatro Escuela del Arte en Madrid, compañía para la que escribió la música de algunas de las obras que representaron. Destaca en esta época la música incidental para *El villano en su rincón*, *La dama boba* y *La cacatúa verde* de Arthur Schnitzler, además de trabajar como concertador y director en adaptaciones musicales de García Lorca y otros autores en representaciones de *La dama boba* y la antología *La leyenda de Don Juan*<sup>340</sup>. Especial interés ofrece la música para el drama *Gas*, de Georg Kaiser, en la que de forma ocasional el compositor practica el atonalismo, del que, sin embargo, no fue muy partidario<sup>341</sup>. *Con Preludio y Rondó*, para orquesta, consigue Casal Chapí, en 1936, el primer premio del Conservatorio Nacional de Madrid. Destinados al teatro, y en una línea de renovación del género lírico tradicional, escribe Casal *Las aguas del Manzanares* y *Las mujeres pendencieras*, sainetes cuyo estreno se preparaba cuando irrumpió la Guerra Civil.

<sup>339</sup> Existen pocas referencias a este compositor en estudios y enciclopedias. Entre ellas: MENÉNDEZ ALEYXANDRE, Arturo, “Casal y Chapí, Enrique”, *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 3, p. 848; CASARES RODICIO, Emilio, “Casal Chapí, Enrique”, *Diccionario de la Música...*, *op. cit.*, vol. 3, pp. 566-569; CAUDET, Francisco, *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*, Ed. de la Torre, Madrid, 1993; GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto, “En el centenario de Enrique Casal Chapí”, *Scherzo*, n° 245, octubre 2009, pp. 150-151. También se pueden encontrar breves referencias a Casal Chapí en: MARCO, Tomás, *Historia de la Música...*, *op. cit.*, pp. 42 y 141; FERNÁNDEZ-CID, Antonio, *La música y los músicos de España en el siglo XX*, Cultura Hispánica, Madrid, 1963, p. 72.

<sup>340</sup> GIL FOMBELLIDA, M.ª del Carmen, *Rivas Cherif, Margarita Xirgú...*, *op. cit.*, pp. 257-259 y 311.315.

<sup>341</sup> Según declaraciones a la revista *Música* en el número de mayo-junio de 1938, pp. 69-73. En una pequeña entrevista que se añade a las páginas que explican su trayectoria estudiantil y profesional hasta el momento, Casal opina que la música atonal “[...] me parece un producto bárbaro, un salto atrás, propio de los hombres más atrasados. En ella pierde el arte musical su calidad más importante: *la síntesis*. [...] Esas músicas atonales, vagas (a pesar de sus propósitos de *formas*) y a veces bella, producto de la literatura wagneriana y pintura debussysta, tienen su cabida, a mi modo de ver, únicamente en el Teatro [...]”, (p. 72). La partitura de la canción *Villancico*, que más adelante estudiamos, figuraba en este número como suplemento musical. La revista *Música* apareció en 1938 por iniciativa de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública. Sólo llegaron a publicarse cinco números. Existe una reproducción facsímil actual: *Revista Música*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1998.

Participa activamente en la guerra llegando a ser oficial del ejército republicano. En este periodo sigue trabajando en la composición y al mismo tiempo imparte charlas y conferencias de divulgación musical en hospitales y cuarteles, intensifica su colaboración con el Teatro Escuela del Arte y escribe ensayos para las revistas *Música* y *Hora de España*. Durante la guerra es nombrado delegado de los Teatros del Estado, comisionado del Ministerio de Instrucción Pública y consejero del Consejo Nacional del Teatro<sup>342</sup>. Después de la contienda abandona España, pasando por Francia, para vivir el exilio, primero en la República Dominicana, donde dirigió la Orquesta Nacional, después en Montevideo, donde enseñó en el conservatorio<sup>343</sup>. Allí compone *Cinco canciones, para voz y orquesta* (1942), *Suite para una ceremonia solemne* (1943), *El ricachón en la corte* (1946). Otras obras de su catálogo son: *Fantasia sinfónica*, *Final para una sinfonía imaginaria* y *La decantada vida del general Mambrú*, todas ellas para orquesta, un *Capricho quasi sonata* y otras páginas pianísticas, *Lieder* y canciones corales<sup>344</sup>. Regresó a Madrid a principios de los sesenta, donde vivió apartado voluntariamente de los ambientes musicales a pesar de ser un músico de enorme talento y sabiduría.

## Las canciones

Las cinco canciones con textos de Lope fueron compuestas entre el 21 y el 29 de septiembre de 1935<sup>345</sup>. La indicación que aparece en la portada de la edición, “En el tricentenario de Lope de Vega”, y la fecha de composición revelan la intención de sumarse a las celebraciones del tricentenario de Lope. No tenemos ningún indicio para aseverar que estas canciones fueran presentadas al Concurso Nacional de Bellas Artes, si bien cabe esta posibilidad a la vista de cuándo están fechadas y sabiendo que la convocatoria de dicho

---

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>343</sup> LLORENS, Vicente, *Memorias de una emigración*, Renacimiento, Sevilla, 2006, pp. 151-153.

<sup>344</sup> El artículo dedicado a Casal Chapí en el *The New Grove* contiene una lista bastante completa de sus obras. MENÉNDEZ ALEYXANDRE, Arturo, “Casal y Chapí, Enrique”, *The New Grove...*, *op. cit.*, p. 848.

<sup>345</sup> Las fechas de composición aparecen en la edición publicada por el Ministerio de Instrucción Pública, Dirección General de Bellas Artes, Ediciones del Consejo Central de la Música, Barcelona, 1938. No se conservan los manuscritos.



concurso lleva fecha de 1 de agosto, y que el plazo de presentación de obras fue del 20 al 30 de septiembre del mismo año<sup>346</sup>.

Fueron publicadas en 1938 por el Consejo Central de la Música, organismo de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública, cuando éste trasladó su sede en Barcelona a causa de la Guerra Civil. La publicación coincidió en el tiempo con la de otras obras de compositores de vanguardia del momento, también editadas por dicho Consejo: Julián Bautista, Fernando Remacha, Rodolfo Halffter y Gustavo Durán. El crítico Otto Mayer, en su artículo *Nueva música española*, comentando la publicación de las diecisiete obras editadas por el Consejo Central de la Música, nos ofrece una interesante referencia a las canciones de Casal:

Con su ciclo de canciones compuestas en ocasión del tricentenario de Lope de Vega, Enrique Casal Chapí se revela como uno de los talentos más prometedores de la última promoción de compositores españoles. Su españolismo, como el de Rodolfo Halffter, se nutre de los valores introducidos en la música por Falla; pero es un españolismo mucho más integral, puesto que su invención melódica, rechazando fuentes ajenas, se basa esencialmente en la inagotable variedad rítmica y emocional que le ofrece el folklore nacional. Complejidad armónica, extrema fluidez y transparencia caracterizan el primero de los «Tres Cantares de Lope de Vega» en su introducción pianística hasta que la voz entona una de aquellas melodías agudamente perfiladas, cuyo peso métrico varía continuamente, y de aquella gracia tan espontánea que encontramos como rasgo característico también en otras obras suyas. Incluso cuando se sirve de un ropaje barroco para evocar el ambiente de una obra teatral de Lope de Vega, como en los «Dos fragmentos de «El Caballero de Olmedo», Enrique Casal no reniega lo típico de su lenguaje. Al contrario, la extrema movilidad de sus medios de expresión, el largo aliento de sus melodías y los fuertes acentos dramáticos, reservados a los puntos culminantes de los textos literarios, parecen predestinarle a la producción teatral, de la cual tenemos otras muchas pruebas, aun inéditas. El problema básico que se plantea, siempre de nuevo al compositor español--y que tan felizmente ha sido resuelto en las obras anteriormente comentadas--es el de llegar a la formación de un estilo netamente nacional<sup>347</sup>.

Las cinco canciones se presentan en dos grupos: *Dos fragmentos de “El Caballero de Olmedo”* y *Tres Cantares de Lope de Vega*. El origen de los textos maca las diferencias

---

<sup>346</sup> *Gaceta de Madrid: Diario Oficial de la República*, núm. 213, de 01-08-1935.

<sup>347</sup> MAYER, Otto, “Nueva música española”, *La Vanguardia*, 22-5-1938. La revista *Música*, en su número de abril de 1938, pp. 40-42, publica una reseña de las ediciones del Consejo Central de la Música en la que su autor, José Castro Escudero, comenta superficialmente las particularidades de cada grupo de obras.

musicales entre ambos grupos. Como se verá más adelante en los comentarios y análisis de las canciones, en los *Dos fragmentos* pone música a versos que dice un personaje principal de la comedia, Don Alonso, de posición social elevada. Para él utiliza un lenguaje musical que combina lo arcaizante y lo moderno, con material temático propio. Sin embargo, en los *Tres cantares* los textos corresponden a intervenciones de músicos que cantan y tocan en escena con una u otra función dramática, según es habitual en las comedias de Lope. Aquí la música toma inspiración en melodías y ritmos populares, pero con un tratamiento musical moderno acorde con la época de composición.

Casal Chapí estuvo en contacto, además de los ambientes musicales más activos de la República<sup>348</sup>, con el mundo del teatro. Los autores clásicos fueron representados con asiduidad por las compañías teatrales del momento, como sucedió con los montajes de *La Barraca* de García Lorca y el grupo Teatro Escuela del Arte, del que era director musical el propio Casal. Éste colaboró, como concertador y director de la música, con Rivas Cherif y García Lorca, quien escribió y adaptó canciones en estilo antiguo para ser intercaladas en las representaciones de *La dama boba*<sup>349</sup> dadas por la compañía de Margarita Xirgú en 1935. *El caballero de Olmedo* se representó en el Teatro Español entre el 18 y el 28 de octubre de 1934<sup>350</sup> por la compañía Meliá-Cibrián, un año antes de la composición de estas canciones, el 21 y 22 de septiembre de 1935<sup>351</sup>. El propio Casal compuso, en septiembre de 1935, *El baile del caballero de Olmedo*<sup>352</sup>, estrenada en el auditorio de la Residencia de Estudiantes<sup>353</sup>, lo que nos hace suponer que el compositor tenía un buen conocimiento de la comedia lopesca.

La característica más destacada en todas las canciones es el contraste y la variedad a todos niveles: entre las canciones del grupo, de dinámica, rítmicos, cambios de registro

---

<sup>348</sup> GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto, “En el centenario de Enrique Casal Chapí”, *Scherzo*, nº 245, octubre 2009, pp. 150-151. En este artículo se informa de las actividades musicales de Casal en los años 30.

<sup>349</sup> GIL FOMBELLIDA, M<sup>a</sup> del Carmen, *Rivas Cherif, Margarita..., op. cit.*, p. 259.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 324.

<sup>351</sup> Las fechas de composición aparecen en la edición publicada por el Ministerio de Instrucción Pública, Dirección General de Bellas Artes, Ediciones del Consejo Central de la Música, Barcelona, 1938. No se conservan los manuscritos.

<sup>352</sup> *El baile del caballero de Olmedo*, obra en seis episodios para ser bailados con solos coros y orquesta. El manuscrito autógrafo, perteneciente al fondo Archivo personal de Enrique Casal Chapí, depositado en la BNE, lleva la signatura M.CASALCHAPI / 3. Está fechada el 4-IX-35.

<sup>353</sup> GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto, “En el centenario...”, *op. cit.*, p. 151.

vocal o de escritura pianística. El empleo libre de las armonías, aun dentro de un contexto de música tonal, adscribe a Casal Chapí a una de las tendencias de su época, la indefinición tonal, la ambigüedad de no encontrarse en un tono concreto, o de bascular entre relativos o tonos vecinos.

La abundancia de indicaciones, lo que podríamos calificar de sobreescritura, tanto de agógica como de dinámica y expresión, denotan un especial interés del compositor por que se interprete estas canciones con una atención especial a la articulación de los sonidos y la expresión del texto. Efectivamente, una ojeada a las partituras basta para comprobar la saturación de indicaciones, por medio de las cuales se busca el énfasis expresivo, de forma que el resultado de la interpretación llegue a ser tan teatral como lo es el texto que les da origen. Siguiendo escrupulosamente todas las indicaciones, aún sin entonar la línea melódica vocal, podemos hacernos una idea de cuál sería para el compositor la forma correcta de recitar los textos.

La única fuente que disponemos de estas cinco canciones es la edición que de ambos ciclos hizo el Consejo Central de la Música, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública, en 1938<sup>354</sup>.

### 5.3.1 *Soneto*

Es la primera del grupo de dos canciones *Dos fragmentos de* “El caballero de Olmedo”. No nos han llegado noticias de su estreno, si es que tuvo lugar, y hasta hoy la única grabación es la de Elena Gragera y Antón Cardó para RNE<sup>355</sup>. Es una pieza corta de apenas 1’ 45” concebida en un estilo más declamatorio que lírico, sin preludio ni posludio del piano.

---

<sup>354</sup> Los dos grupos de canciones se editaron por separado: CASAL CHAPÍ, Enrique, *Dos fragmentos del Caballero de Olmedo*, Ministerio de Instrucción Pública, Dirección General de Bellas Artes, Ediciones del Consejo Central de la Música, Barcelona, 1938, y *Dos fragmentos del Caballero de Olmedo*, Ministerio de Instrucción Pública, Dirección General de Bellas Artes, Ediciones del Consejo Central de la Música, Barcelona, 1938.

<sup>355</sup> Grabada en un concierto público. Aunque es posible consultar esta grabación con fines de estudio, RNE necesita autorización de los intérpretes para su radiodifusión. Véase nuestro catálogo.

## El texto

El texto de la canción pertenece al primer acto, versos 503-516, de *El caballero de Olmedo*. El fragmento corresponde a una parte de Inés en la que ésta lee una carta que ha recibido de Alonso, quien expresa la impresión que le causó al verla en la feria de Medina. Los catorce versos forman un soneto con rima *o-a/i-a* en los dos cuartetos y *o-a/o-o* en los dos tercetos encadenados. Casal Chapí elige un fragmento, igual que sucede en *Romancillo*, de un Lope culteranista<sup>356</sup>, a diferencia de los otros textos que analizamos más adelante, que pertenecen a canciones o cantables incluidas en las comedias y por tanto, según su costumbre, son de estilo más popular o asimilables a la lírica tradicional.

## Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada

Exceptuando algunas divergencias en cuanto a puntuación y acentuación, no existen diferencias entre el texto que aparece en la partitura editada y en la edición crítica de Francisco Rico, la que hemos tomado como referencia<sup>357</sup>. Además de la falta de las comillas que abren y cierran el fragmento, la partitura añade las comas de los versos 3 y 5, y cambia punto por coma en el verso 12. En los vv. 7 y 9 se acentúan el monosílabo “fué” y su forma con pronombre enclítico. Ambas ediciones respetan los arcaísmos, basados en la simplificación del grupo consonántico, “coluna” (v. 6) y “vitoriosa” (v. 10), habitual en esta y otras obras de Lope<sup>358</sup>. No podemos saber si es un error tipográfico el pronombre interrogativo “qué”, en el último verso, que en la partitura aparece sin tildar.

---

<sup>356</sup> Joaquín de Entrambasaguas comenta “...la evidente existencia de elementos culteranos, abundantes y perfectamente definidos, en la obra de Lope de Vega, a quien siempre se ha presentado como el polo opuesto a lo culto. [...] Lope de Vega dejó a lo largo de su obra un riquísimo caudal de pasajes barrocos, del culteranismo propio de su época, a veces casi gongorino, ya que el Fénix puso en ellos, además de las características comunes a la técnica culterana, su imaginación portentosa y su innata prodigalidad, expresando un mismo tema varias veces, pero siempre con distinto atuendo poético.”, ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Cronos en el metaforismo de Lope de Vega*, [edición especial de 50 ejemplares numerados], Madrid, 1935. Cervantes Virtual [en línea] <<http://www.cervantesvirtual.com>> [acceso 20-5-2010].

<sup>357</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *El Caballero de Olmedo*, ed. de F. Rico, Madrid, Cátedra, 2002.

<sup>358</sup> Véase, por ejemplo, los comentarios al respecto de Juan María Marín en su edición de *Fuente Ovejuna*. VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Fuente Ovejuna*, Marín, Juan María (ed.), Cátedra, Madrid, 1981, pp. 169 y 171.

	Ed. Rico	Partitura CCM	Nuestra edición
	«Yo vi la más hermosa labradora, en la famosa feria de Medina, que ha visto el sol adonde más se inclina desde la risa de la blanca aurora.	Yo vi la más hermosa labradora, en la famosa feria de Medina, que ha visto el sol adonde más se inclina, desde la risa de la blanca aurora.	Yo vi la más hermosa labradora, en la famosa feria de Medina, que ha visto el sol adonde más se inclina desde la risa de la blanca aurora.
5	Una chinela de color que dora de una columna hermosa y cristalina la breve basa, fue la ardiente mina que vuela el alma a la región que adora.	Una chinela de color, que dora de una columna hermosa y cristalina la breve basa, fué la ardiente mina que vuela el alma a la región que adora.	Una chinela de color que dora de una columna hermosa y cristalina la breve basa, fue la ardiente mina que vuela el alma a la región que adora.
10	Que una chinela fuese vitoriosa, siendo los ojos del Amor enojos, confesé por hazaña milagrosa.	Que una chinela fuése vitoriosa, siendo los ojos del amor enojos, confesé por hazaña milagrosa,	Que una chinela fuese vitoriosa, siendo los ojos del Amor enojos, confesé por hazaña milagrosa,
	Pero dijele, dando los despojos: “Si matas con los pies, Inés hermosa, ¿qué dejas para el fuego de tus ojos?”»	pero dijele, dando los despojos: “Si matas con los pies, Inés hermosa, ¿que dejas para el fuego de tus ojos?”	pero dijele, dando los despojos: “Si matas con los pies, Inés hermosa, ¿qué dejas para el fuego de tus ojos?”

## La forma y el estilo musical

A nivel formal, la música se estructura del mismo modo que el soneto que la origina, en dos grandes secciones, por una parte los cuartetos, que presentan características

diferenciadas, y por otra los tercetos, que, siendo encadenados, el compositor los organiza como si de tres pareados con la misma rima se tratase.

Texto	Sección	Frases
Yo vi la más hermosa labradora, en la famosa feria de Medina, que ha visto el sol adonde más se inclina desde la risa de la blanca aurora.	A	a <sub>1</sub> a <sub>2</sub>
Una chinela de color, (*)que dora de una columna hermosa y cristalina la breve basa, (**)fue la ardiente mina que vuela el alma a la región que adora.	B	b <sub>1</sub> -*b <sub>2</sub> **b <sub>3</sub>
Que una chinela fue victoriosa, siendo los ojos del amor enojos, confesé por hazaña milagrosa.	C	c <sub>1</sub> c <sub>2</sub>
Pero díjele dando los despojos: “Si matas con los pies, Inés hermosa, ¿qué dejas para el fuego de tus ojos?”	D	d <sub>1</sub> d <sub>2</sub>

Tonalmente la canción se plantea como una fusión de relativos, Re menor/Fa Mayor, que concluye en Re mayor después de pasar por una variada paleta de armonías. La sección A se introduce con una tríada de Re menor, en posición cerrada y segunda inversión, en *fortissimo* con regulador de *diminuendo*, que interpretamos como un efecto de llamada de atención antes de que comience la voz. En el primer cuarteto, tanto en la melodía como en los acordes del piano, se evitan intervalos alterados (disminuidos o aumentados), buscando siempre intervalos diatónicos (mayores, menores y justos), característica inusual en un recitativo dramático (Ejemplo V). La razón de la ausencia de acordes disonantes en el piano hasta el compás 18 es el carácter enunciativo y descriptivo del texto hasta ese punto, coincidente con las secciones A y B, confiando la intensidad dramática a los cambios de registro vocal y a la evolución de la dinámica. Solamente en los cc. 14 y 15 la voz crea un acorde de séptima con el piano, en el punto culminante del texto y la música, y en el c. 16 cuartas y quintas entre la voz y la parte aguda del piano.

Ejemplo V: CASAL CHAPÍ, *Soneto*, cc. 1-4

The musical score for Example V consists of two staves. The top staff is the vocal line in 2/4 time, starting with a *mf* dynamic. The lyrics are: "Yo vi la más her-mo-sa la-bra-do-ra. en la fa-mo-sa fe-ria de Me-". The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a *ff* dynamic and the instruction "(sempre tenuto)". The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. The dynamics shift to *p* in the second measure of the piano part.

El acompañamiento es a tres voces, en el centro del piano y acordes en posición cerrada (Ejemplo V). La melodía de los dos primeros versos es ascendente y la del tercer y cuarto descendente, dando a la estrofa la entonación suspensiva en los primeros y progresivamente conclusiva en los segundos (Ejemplo VI).

Ejemplo VI: CASAL CHAPÍ, *Soneto*, cc. 1-9

The musical score for Example VI shows the vocal line and piano accompaniment for the first nine lines of the sonnet. The top staff is the vocal line, with the lyrics: "«Yo vi la más her-mo-sa la-bra-do-ra. en la fa-mo-sa fe-ria de Me-". The bottom staff is the piano accompaniment, with the lyrics: "di-na, que ha vis-to el sol a-don-de más se in-cli-na des-de la ri-sa de la blan-ca, au-ro-ra." The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. The dynamics are *ff* and *p*. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. The dynamics are *ff* and *p*.

La sección A termina en Re mayor con cambio de octava en el bajo. Inmediatamente aparece un acorde inesperado de Si bemol mayor con acento, que separa los dos cuartetos (Ejemplo VII). La parte vocal del segundo cuarteto comienza con un intervalo de quinta descendente, el mismo intervalo que el final del primer cuarteto pero en el registro agudo, generando un intervalo de décima que separa las dos estrofas, recurso que se suma a la sorpresa armónica del acorde de Si bemol mayor.

Ejemplo VII: CASAL CHAPÍ, *Soneto*, cc. 9-10

9 *pp* *appena rit.* *mf* *tempo giusto*  
 ro - ra. U - na chi - ne - la  
*ppp* *mf*

La melodía de los cuatro versos, partiendo y terminando en la misma nota, Fa<sub>4</sub>, es dinámica y melódicamente ascendente, encontrándose el punto culminante en medio del tercer verso. Casal Chapí respeta los encabalgamientos que se dan en el cuarteto, componiendo las frases musicales de acuerdo con el fraseo del texto y no por versos, dando así la conveniente continuidad prosódica (Ejemplo VIII).

Ejemplo VIII: CASAL CHAPÍ, *Soneto*, cc. 9-17

9 *mf* frase b1 ----- frase b2 -----  
 ro - ra. U - na chi - ne - la de co - lor que do - ra de u - na co - lu - na her - mo - sa y cris - ta -  
 verso 5 ----- verso 6 -----  
 13. *f* frase b3 ----- *ppp*  
 li - na la bre - ve ba - sa, fue la ar - dien - te mi - na que vue - la el al - ma a la re - gión que a - do - ra.  
 verso 7 ----- verso 8 -----

En el piano se produce un cambio de registro y de sonoridad con acordes perfectos pero con duplicaciones y posiciones abiertas de los acordes a base de movimientos contrarios que abren la sonoridad (Ejemplo IX). A diferencia del primer cuarteto, donde todos los intervalos eran consonantes, introduce un intervalo de cuarta disminuida en el bajo (c. 10), la voz crea acordes de séptima con el piano (cc. 14 y 15), y cuartas y quintas entre la voz y la parte aguda del piano (cc. 16-17), precisamente en el punto culminante del texto y de la música. En los compases 17 y 18 encontramos los primeros acordes en el



piano con disonancias de séptima (c. 17) y con cuarta y séptima (c. 18), que marcan armónicamente la siguiente sección.

Ejemplo IX: CASAL CHAPÍ, *Soneto*, cc. 16-18

The image shows a musical score for three staves. The top staff is the vocal line in treble clef, with lyrics 'al-maa la re-gión quea-do-ra. Quecu-na chi'. The middle staff is the right hand of the piano in treble clef, and the bottom staff is the left hand in bass clef. Measure 16 is marked with a green highlight on the vocal line. Measure 17 has a green highlight on the vocal line and a yellow highlight on the piano accompaniment. Measure 18 has a yellow highlight on the piano accompaniment. Dynamics include *pp senza rit.* and *p e cresc.* with a fermata over the final note.

La sección C se funde con el final de la B al empezar la voz sobre un acorde de Si bemol mayor con séptima y cuarta aumentada que anuncia un nuevo tratamiento armónico, más abierto y disonante. Este acorde con cuarta y séptima, del mismo tipo que el acorde final de la pieza —allí será en Re mayor— es el cierre que define claramente las dos grandes secciones de la obra.

Casal Chapí trata musicalmente los seis últimos versos agrupándolos en 4+2, valiéndose de la condición de tercetos encadenados, creando una estructura de rima ABAB+AB, separando los dos últimos, que son auto-cita literal entrecomillada de las palabras del propio Alonso. La melodía de los cuatro primeros versos cambia radicalmente tomando un ritmo de subdivisión ternaria, con dos breves incursiones en binario al final de los versos tercero y cuarto, con finales suspensivos en 1º y 4º y descendentes en 2º y 3º (Ejemplo X). Se sigue el patrón interválico de los cuartetos visto anteriormente, pero usando pasos melódicos de tonos conjuntos, poco frecuentes hasta ahora:

Ejemplo X: CASAL CHAPÍ, *Soneto*, cc. 18-26

18 *p* Quel-na chí - ne - la fue - se vi - to - rio - sa, sien-do los o - jos del a - mor e -

22 *pp* *ff* *poco ten. - quasi ritenuto* no - jos, con - fe - sé por ha - za - ña mi - la - gro - sa pe-ro di - je - le. dan-do los des - po-jos:

Mientras la mano derecha presenta una sucesión variada de acordes de tres notas, tanto en las dos inversiones como en posición fundamental, el acompañamiento pianístico se enriquece con la introducción, en la mano izquierda, de un bajo disonante de dos cuartas superpuestas (acorde Re-Sol sostenido-Do sostenido) en forma de pedal que insiste con ritmo de negras a lo largo de los tres primeros versos, integrándose en la armonía de la mano derecha en el cuarto verso (Ejemplo XI).

Ejemplo XI: CASAL CHAPÍ, *Soneto*, cc. 20-22

20 *gradualmente*

(il basso sempre senza cresc.)

Los dos últimos versos vienen separados de los anteriores por una nota nueva, extraña a la armonía de los acordes precedente y siguiente: el piano cambia súbitamente de registro con un Do<sub>1</sub> becuadro, precedido de una *acciaccatura* de 7<sup>a</sup> mayor, entre un acorde de Si mayor y otro de La mayor, un evidente efecto teatral con el objetivo de llamar la atención para lo que se va a decir. Estos dos últimos versos despliegan líneas vocales contrarias, descendente el primero, ascendente el segundo con final en suspensión en el registro agudo, en consonancia con el interrogante del último verso de la pieza.

Esta canción presenta una textura de melodía acompañada cercana al recitativo, con una armonía rica y variada como el recitativo tradicional (la indicación *Lento, quasi parlato* encabeza la partitura). Las notas principales de la línea vocal coinciden con notas que forman arpeggios de los acordes perfectos mayores y menores, que sirven de

acompañamiento en el piano y despliegan las notas principales de los acordes (Ejemplo XII).

Ejemplo XII: CASAL CHAPÍ, *Soneto*, cc. 7-9

7  
 cli - na, des-de la ri - sa de la blan-caau - ro - ra. U-na chi  
 7  
 pp mf  
 ppp mf

El intervalo generador a nivel temático es la tercera, la cual se expande en forma de diseño melódico basado en un tricordo ascendente Re-Mi-Fa. Este intervalo de tercera, junto con el de segunda que lo llena, se combina con intervalos de cuarta y quinta justas, ascendentes y descendentes, formando a veces un pentacordo Re-Mi-Fa-Sol-La (Ejemplo XIII): cc. 1-4 en forma descendente en el bajo, cc. 19-20 en la voz, cc. 24-25 en el bajo.

Ejemplo XIII: CASAL CHAPÍ, *Soneto*, cc. 24-25

24 *ff* *poco ten. - quasi ritenuto*  
 gro - sa pe-ro di - je - le, dando los des  
 24 *ff* *colla voce*  
*f subito pp*

En general, el canto toma los intervallos de cuarta y quinta justas descendentes como saltos principales, iniciando y concluyendo las frases con estos intervallos en muchos

casos. En la siguiente tabla consideramos únicamente los intervalos finales de frase musical<sup>359</sup>, los correspondientes a la sílaba anterior a la tónica y las dos sílabas de la rima.

Verso	Sección	Intervalos finales de frase musical
5	A	Yo vi la más hermosa labradora, 4 <sup>a</sup> as-u en la famosa feria de Medina, 2 <sup>a</sup> as-u que ha visto el sol adonde más se inclina 5 <sup>a</sup> des-3 <sup>a</sup> des desde la risa de la blanca aurora. u-5 <sup>a</sup> des
	B	Una chinela de color u-4 <sup>a</sup> as, que dora de una columna hermosa y cristalina la breve basa 2 <sup>a</sup> as-u, fue la ardiente mina que vuela el alma a la región que adora. 4 <sup>a</sup> as-u
10	C	Que una chinela fue victoriosa, 2 <sup>a</sup> as-u siendo los ojos del amor enojos, 2 <sup>a</sup> as-4 <sup>a</sup> d confesé por hazaña milagrosa. 3 <sup>a</sup> as-4 <sup>a</sup>
	D	Pero díjele dando los despojos: 2 <sup>a</sup> des-u “Si matas con los pies, Inés hermosa, 3 <sup>a</sup> des-4 <sup>a</sup> des ¿qué dejas para el fuego de tus ojos?” 2 <sup>a</sup> as-u

El primer cuarteto presenta una forma típica de dos versos suspensivos, un tercero semi-conclusivo y el último conclusivo. Para el segundo emplea una disposición similar, aunque difiere en el último verso, con frase e intervalo final ascendente, una figura retórica asociada al sentido textual del verso<sup>360</sup> que resulta útil para romper el paralelismo de las dos estrofas e introducir musicalmente la siguiente sección. En los versos 10 y 11, segundo y tercero del primer terceto, cambia de modelo, combinando intervalo ascendente y descendente en vez de usar el unísono, cerrando la sección C con otro unísono para las dos últimas sílabas que evita el sentido conclusivo que sería contrario a los dos puntos del verso que anuncian la cita que viene a continuación. Para el último verso emplea otra frase ascendente con unísono final como fórmula interrogativa<sup>361</sup>.

<sup>359</sup> u= unísono, as= ascendente, des= descendente, los números indican los intervalos.

<sup>360</sup> Recurso que podría ser equivalente al la *anábasis*, figura retórica que representaba el ascenso en la teoría de la retórica musical de los siglos XVI-XVII. BUELOW, George J., “Rethoric and music”, *The New Grove...*, *op. cit.* vol. 15, Stanley Sadie (ed.), Macmillan Publishers, London, 1998, p.798.

<sup>361</sup> *Interrogatio*, otra figura retórica que subraya un aspecto lingüístico. Musicalmente se representaba con un salto a una nota más aguda mediante una segunda, como en nuestro caso, o una sexta ascendente. *Ídem*.

## La relación texto-música

A la parte vocal más declamada y de intensidad dramática más liviana, el primer cuarteto, corresponde una disposición de los acordes más cerrada y reducida a tríadas mayores y menores (véase Ejemplo V). En las siguientes secciones los acordes van ampliándose, coincidiendo con el momento en que la voz y el texto aumentan progresivamente la intensidad vocal y expresiva, primero con duplicaciones de los acordes perfectos mayores y menores (Ejemplo XIV), después con acordes de seis notas que analizaremos más adelante (Ejemplo XV).

Ejemplo XIV: CASAL CHAPÍ, *Soneto*, cc. 9-11

9 *pp* *appena rit.* *mf* *tempo giusto* *p*  
 ro - ra. U - na chi - ne - la de co - lor. que do - ra

9 *ppp* *mf*

Ejemplo XV: CASAL CHAPÍ, *Soneto*, cc. 22-24

22 *pp* *ff* *poco ten.*  
 no - jos. con - fe - sé por ha - za - ña mi - la - gro - sa

22 *ff* *coll.* *f subito pp*  
*(il basso sempre senza cresc.)*

Fiel al estilo de recitativo, el piano actúa como sostén armónico de la voz, con acordes en cada tiempo del compás, presentando un solo movimiento rítmico de dos corcheas en el c. 25.

## Observaciones sobre la interpretación

El estilo de recitativo dramático, silábico y con puntos de apoyo melódico sobre los acentos del verso, es un modelo muy claro para entender las direcciones de la prosodia musical y textual. La atención a las abundantes indicaciones, tanto dinámicas como agógicas y de articulación, es la pauta para conseguir una interpretación declamada del texto.

Para las secciones A y B es necesario dar flexibilidad al fraseo, con las respiraciones que impone el texto y la música<sup>362</sup>. Estas dos secciones vienen separadas por un acorde acentuado del piano (c. 9) que conviene que sea atacado después de la respiración para dar un sentido acéfalo a la frase que comienza la voz. A partir del c. 19 se impone la pulsación de los acordes del piano hasta el c. 24. Un nuevo elemento de separación de sección en el c. 26, ahora en forma de una nota extraña a la armonía (Do<sub>1</sub> becuadro) con apoyatura de séptima mayor descendente, necesita del suficiente espacio para que pueda ser percibida como tal, sin interferir en el sonido precedente ni posterior.

El último acorde del piano combina un poliacorde por superposición de cuartas en la mano derecha y una tríada en la izquierda, siendo equivalente a un acorde de Re mayor con séptima mayor y cuarta aumentada. Interpretamos el acorde de la mano derecha, que lleva una indicación de *staccato*, como una *acciaccatura* inferior que suena simultánea al acorde principal (Ejemplo XVI).

Ejemplo XVI: CASAL CHAPÍ, *Soneto*, c. 32

The musical score for Example XVI consists of two systems. The first system shows measure 32, where the vocal line has a half note G4 and a quarter rest. The piano accompaniment has a right hand with a half note chord (F#4, A4, C5) and a left hand with a half note chord (F#3, A3, C4). The second system shows measure 33, where the vocal line has a half note G4 and a quarter rest. The piano accompaniment has a right hand with a half note chord (F#4, A4, C5) and a left hand with a half note chord (F#3, A3, C4). Dynamics include *ppp* for the piano and *pp* for the bass line.

<sup>362</sup> El propio compositor las indica para la voz.

El corte de los últimos sonidos, dado la distinta escritura en los dos instrumentos, lo entendemos como un *perdendosi* para la voz mientras que el piano mantiene el acorde de Re mayor de la mano izquierda.

### 5.3.2 *Romancillo*

Segunda canción de los *Dos fragmentos del caballero de Olmedo*, escrita el 22 de septiembre de 1935. Contrasta con *Soneto* en extensión<sup>363</sup> y en el estilo más lírico y no tan declamatorio de la parte vocal.

#### **El texto**

Los 50 versos del fragmento pertenecen al acto II de *El caballero de Olmedo*. Como dice el título de la canción, se trata de un romancillo en *i-a* con un endecasílabo por remate. Este romancillo, como informa José Manuel Blecua, se encuentra con abundantes variantes, como en el acto III de *La Dorotea*<sup>364</sup>.

Don Alonso, galán protagonista de la comedia, hombre de nobles sentimientos, leal y valeroso, entona un soliloquio en el que se lamenta porque se ve sometido a la separación de su amada Inés. El fragmento se puede dividir en tres secciones, en la primera (vv. 16010-1621) se relaciona la ausencia con la muerte del alma, en la segunda (vv. 1622-1637) Alonso canta las virtudes físicas y anímicas de Inés, en la tercera (vv. 1638-1659) entrelaza varias ideas, la pureza de su amor, la tristeza de Inés y el dolor por la separación. Es otra vez Blecua quien nos advierte del presentimiento de un final trágico en la referencia a la muerte como figura de la ausencia de la amada<sup>365</sup>.

<sup>363</sup> Es una canción que dura aproximadamente 4' 30'', extensa para lo que es común en este género.

<sup>364</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *El caballero de Olmedo*, ed. de José Manuel Blecua, Ebro, Zaragoza, 1968, p. 83. En *La Dorotea* Lope sigue la misma fórmula: "Ay riguroso estado/ausencia fementida..." (p. 261 de la edición de Morby).

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 17.

## Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada

La edición crítica que hemos tomado como referencia es la de Francisco Rico<sup>366</sup>.

	Ed. Rico	Partitura CCM	Nuestra edición
5	¡Ay, riguroso estado, ausencia mi enemiga, que dividiendo el alma puedes dejar la vida!	¡Ay, riguroso estado, ausencia mi enemiga, que dividiendo el alma puedes dejar la vida!	¡Ay, riguroso estado, ausencia mi enemiga, que dividiendo el alma puedes dejar la vida!
	¡Cuán bien por tus efetos te llaman muerte viva, pues das vida al deseo y matas a la vista!	¡Cuan bien por tus efetos te llaman muerte viva, pues das vida al deseo y matas a la vista!	¡Cuán bien por tus efetos te llaman muerte viva, pues das vida al deseo y matas a la vista!
10	¡Oh, cuán piadosa fueras, si al partir de Medina la vida me quitaras como el alma me quitas!	¡Oh cuán piadosa fuéras si al partir de Medina la vida me quitaras como el alma me quitas!	¡Oh, cuán piadosa fueras, si al partir de Medina la vida me quitaras como el alma me quitas!
15	En ti, Medina, vive aquella Inés divina, que es honra de la corte y gloria de la villa.	En ti, Medina, vive aquella Inés divina que es honra de la corte y orgullo de la villa.	En ti, Medina, vive aquella Inés divina, que es honra de la corte y gloria de la villa.
20	Sus alabanzas cantan las aguas fugitivas, las aves, que la escuchan, las flores, que la imitan.	Sus alabanzas cantan las aguas fugitivas, las aves que la escuchan, las flores que la imitan.	Sus alabanzas cantan las aguas fugitivas, las aves, que la escuchan, las flores, que la imitan.
25	Es tan bella, que tiene envidia de sí misma, pudiendo estar segura que el mismo sol la envidia;	Es tan bella que tiene envidia de si misma, pudiendo estar segura que el mismo sol la envidia,	Es tan bella, que tiene envidia de sí misma, pudiendo estar segura que el mismo sol la envidia;
	pues no la ve más bella, por su dorada cinta, ni cuando viene a España, ni cuando va a las Indias.	pues no la ve mas bella, por su dorada cinta ni cuando viene a España, ni cuando va a las Indias.	pues no la ve más bella, por su dorada cinta, ni cuando viene a España, ni cuando va a las Indias.
30	Yo merecí quererla. ¡Dichosa mi osadía!, que es merecer sus penas calificar mis dichas.	Yo merecí quererla, dichosa mi osadía que es merecer sus penas calificar mi dicha.	Yo merecí quererla. ¡Dichosa mi osadía!, que es merecer sus penas calificar mis dichas.
35	Cuando pudiera verla, adorarla y servirla, la fuerza del secreto de tanto bien me priva.	Cuando pudiera verla, adorarla y servirla, la fuerza del secreto de tanto bien me priva.	Cuando pudiera verla, adorarla y servirla, la fuerza del secreto de tanto bien me priva.
40	Cuando mi amor no fuera de fe tan pura y limpia, las perlas de sus ojos mi muerte solicitan.	Cuando mi amor no fuéra de fé tan pura y limpia, las perlas de sus ojos mi muerte solicitan.	Cuando mi amor no fuera de fe tan pura y limpia, las perlas de sus ojos mi muerte solicitan.
	Llorando por mi ausencia Inés quedó aquel día, que sus lágrimas fueron de sus palabras firma.	Llorando por mi ausencia Inés quedó aquel día, que sus lágrimas fueron de sus palabras firma.	Llorando por mi ausencia Inés quedó aquel día, que sus lágrimas fueron de sus palabras firma.

<sup>366</sup> Tomamos como edición crítica de referencia la de Francisco Rico: VEGA CARPIO, Lope Félix de, *El Caballero de Olmedo*, ed. de Francisco Rico, Cátedra, Madrid, 2002, pp. 169-171 [vv. 1610-1659].



45	Bien sabe aquella noche que pudiera ser mía. Cobarde amor, ¿qué aguardas, cuando a respetos miras? ¡Ay, Dios, qué gran desdicha, partir el alma y dividir la vida!	Bien sabe aquella noche que pudiera ser mía... Cobarde amor, ¿qué aguardas, cuando a respetos miras? ¡Ay Dios, que gran desdicha, partir el alma y dividir la vida.	Bien sabe aquella noche que pudiera ser mía. Cobarde amor, ¿qué aguardas, cuando a respetos miras? ¡Ay, Dios, qué gran desdicha, partir el alma y dividir la vida!
50			

## La forma y el estilo musical

La canción se estructura en tres secciones con la forma A-B-A' con una coda conclusiva. Cada una se divide en seis frases. La tercera sección, musicalmente, repite la primera con variación de las dos últimas frases. La coda no es sino una expansión la primera frase de la pieza, que da cabida a los dos últimos versos, un heptasílabo y un endecasílabo. El esquema formal queda explicado en el siguiente esquema:

Sección	frases					
A	a <sub>1</sub>	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	a <sub>3</sub>	a <sub>1</sub>	a <sub>1</sub>
B	b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>	b <sub>3</sub>	b <sub>4</sub>	b <sub>5</sub>	b <sub>6</sub>
A'	a <sub>1</sub>	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	a <sub>3</sub>	a <sub>1</sub> '	a <sub>4</sub>
Coda	a <sub>1</sub> expandida					

Las frases de las secciones A y A', igual que la coda, equivalen a dos versos, mientras en que la sección B éstos se distribuyen en grupos de 4-4-2-6-4-4 versos. La melodía en A y A' se apoya en puntos de reposo en los grados tonales, con frases de 14 notas, 7 por semifrase, coincidiendo con los heptasílabos del romance (Ejemplo XVII).

Ejemplo XVII: CASAL CHAPÍ, *Romancillo*, cc. 1-5

The musical score shows the first five measures of the piece. The vocal line is in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat major). The lyrics are: "¡Ay. ri-gu-ro-so es-ta-do. au-sen-cia mi e-ne-mi-ga." The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef). The piano part includes dynamics like *pp* (pianissimo) and *p* (piano), and features a steady bass line with chords in the right hand.

El motivo rítmico de cinco notas que aparece en el compás 2 se hace recurrente en las secciones primera y tercera (cc. 2, 4, 18, 22 y 78), apareciendo en ocasiones en transposición (cc. 61 y 70) o con alguna variación rítmica o melódica (c. 10, 55, 59, 63, 65, 75 y 79). La importancia de este motivo viene resaltada al aparecer en la voz aguda del piano como elemento de cierre de la pieza (Ejemplo XVIII).

Ejemplo XVIII: CASAL CHAPÍ, *Romancillo*, cc. 81-82

The image shows a musical score for a voice and piano piece. The top staff is the vocal line in treble clef, 3/4 time, with the lyrics "vi - da!". The bottom staff is the piano accompaniment in grand staff, 3/4 time. The piano part starts with a piano (*ppp*) dynamic and includes a *sostenendo colla voce* marking. The score is in a key signature of one flat (B-flat major) and ends with a double bar line.

La sección central, B, tiene una construcción más libre, con insistencia en la acentuación acéfala de los versos, en la parte vocal. Los seis episodios vienen marcados sobre todo por la escritura del piano. La parte vocal es totalmente silábica, sin ninguna repetición de texto ni melismas. Los motivos melódicos son más cortos, cambiantes rítmica y tonalmente, con transposiciones hacia el agudo para preparar clímax melódicos.

El primer compás, previo al ataque de la voz, despliega un acorde del IV grado en menor, con el VI rebajado, un acorde de color ambiguo tonalmente, antes de establecer Si bemol mayor como tonalidad principal<sup>367</sup>. Las primeras frases, en armonía vertical, siguen en el mismo tono, concluyendo la frase a<sub>3</sub> en Sol mayor al tiempo que el piano vuelve al inicio, esta vez sin rebajar el VI grado (c. 17, Ejemplo XIX).

<sup>367</sup> Sobre el empleo del modo menor en introducciones y pasajes puente que estarán en modo mayor, véase: MEYER, Leonard B., *La emoción y el significado en la música*, Alianza, Madrid, 2005, p. 234. Estos acordes de color suelen emplearse para subrayar principios o finales de frase o sección.

Ejemplo XIX: CASAL CHAPÍ, *Romancillo*, cc. 16-18

16  
ma-tas a la vis-tal ¡Oh, cuán pia-do-sa  
16  
ppp  
pp  
(b) p.

Terminada la sección A en Si bemol, se añade un compás con armonía de Si mayor (c. 26), un enlace sorpresivo a modo de llamada de atención, que incluye un mordente en la mano derecha del piano, antes de cambiar de sección y tonalidad, modulando al tono de la dominante (Ejemplo XX). Este procedimiento lo encontramos otra vez en el c. 44 y tiene una función estructural de puente entre secciones o subsecciones, si bien con una armonía extraña a los acordes anterior y posterior (Ejemplo XXI).

Ejemplo XX: CASAL CHAPÍ, *Romancillo*, c. 26

26  
26  
pp  
pp

Ejemplo XXI: CASAL CHAPÍ, *Romancillo*, c. 44

The image shows a musical score for a voice and piano. The top staff is the vocal line, starting with the lyrics 'In - dias.' and a dynamic marking of *pp*. The bottom staff is the piano accompaniment, with a dynamic marking of *ppp*. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

La sección B se inicia en Fa mayor. Ésta va cambiando constantemente a diversos tonos sin preparación modulatoria: Fa mayor-Re bemol mayor-Fa (b<sub>1</sub>), Mi mayor- Sol sostenido menor (b<sub>2</sub>), Re bemol menor-La mayor (b<sub>3</sub>), Mi mayor-La bemol menor-Do mayor-Fa menor (b<sub>4</sub>), aquí un acorde de trecena sobre Re sostenido resuelve en Do mayor. Sobre este acorde en el bajo, que permanece insistentemente, la mano derecha va pasando por Re menor-La mayor-Fa mayor-Si mayor (b<sub>5</sub>), terminando la sección en Sol mayor-Do mayor sin resolver (b<sub>6</sub>). Esta sección es contrastante. El piano se independiza rítmicamente de la voz, pasando por seis episodios claramente definidos:

Episodio	Versos	Compás	Piano
b <sub>1</sub>	13-16	27-31	Ritmo constante de semicorcheas que pasan de una mano a otra
b <sub>2</sub>	17-20	32-35	Progresión de quintas descendentes, con figuración de semicorcheas, seguido de rápidas figuraciones de tresillos de semicorchea con saltos de octava
b <sub>3</sub>	21-22	36-37	Armonización vertical en ritmo ternario
b <sub>4</sub>	23-28	38-44	Progresión con movimiento contrario a cuatro niveles seguida de armonía vertical en acordes arpegiados que rompen el fluir de las semicorcheas mencionadas anteriormente
b <sub>5</sub>	29-32	45-49	Figuraciones largas con contrapunto de acentos entre la voz y las dos partes del piano
b <sub>6</sub>	33-36	50-54	Juego de contratiempos entre ambas manos

La tercera sección regresa al mismo principio compositivo de la primera, repitiendo la armonía de la primera en las cuatro primeras frases, aunque las frases a<sub>1</sub>' y a<sub>4</sub> las armonías van perdiendo el impulso rítmico del comienzo, con acordes largos en los acentos del texto. La quinta frase, a<sub>1</sub>', se enuncia una cuarta aguda, y el piano, con el motivo del inicio sigue movimientos contrarios en ambas manos. La coda sigue el mismo procedimiento e introduce un recuerdo del compás inicial de la canción, mientras la voz

construye el recitado silábico sobre la mediante, la tónica y la dominante para la última sílaba.

### **La relación texto-música**

El compositor organiza el fraseo musical de la parte vocal de manera que se respetan los grupos de dos versos, el de rima libre y el rimado en *i-a*. Para ello dota a los finales de un ritmo yámbico, generalmente de dos negras o negra y corchea, con intervalo predominantemente de tercera descendente o unísono<sup>368</sup>. Los acentos del texto y los musicales coinciden totalmente. El ritmo se enmarca dentro del compás de 3/4, que ocasionalmente cambia a 2/4 para adecuarse al acento del verso y también para conservar la recurrente cabeza acéfala de las frases en la segunda sección. Se introducen algunos cambios puntuales a subdivisión ternaria para coincidir con el acento.

La sección A, en la que Alonso expresa el sufrimiento por la ausencia de Inés, emplea una frase rítmica que, con algunas variaciones motivadas por el texto, se repite cada dos versos. La sección B, con la indicación *Poco più mosso*, expresa con mayor extroversión las cualidades de la amada, insistiendo una y otra vez en un ritmo acéfalo de semicorcheas, con algunas frases con elementos de subdivisión ternaria, creando poliritmias con el piano (cc. 24, 27, 49 y 51). Regresa otra vez, en la tercera sección, al modelo de frase de la primera, cuando el texto vuelve al asunto de la ausencia, para terminar con el último verso en un recitado en corcheas sobre la tónica.

Encontramos numerosos puntos en los que el piano es sensible al contenido de los versos del texto. El cambio de registro vocal y de intensidad dinámica de cc. 9-10, además del contraste con las frases anteriores, es un reflejo de la exclamación del texto “¡Cuán bien por tus efetos...” (Ejemplo XXII).

---

<sup>368</sup> De los veinticinco versos con rima *i-a* solamente siete difieren de este patrón, 4 de los cuales son los últimos de la pieza (2<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> descendentes), los otros tres son 2<sup>a</sup> (v. 8, c. 17) y 5<sup>a</sup> (v. 28, c. 44) descendentes, y el único intervalo ascendente, una 2<sup>a</sup> (v. 22, c. 38).

Ejemplo XXII: CASAL CHAPÍ, *Romancillo*, cc. 8-10

La expresión “muerte viva” (cc. 12-13), además de las indicaciones de articulación para destacar las palabras, van armonizadas con un acorde disonante de cinco sonidos la primera, y un brillante acorde tríada de Re mayor la segunda. Hay un cambio tonal en la frase a<sub>3</sub> (cc. 13-17) cuyo verso es la conclusión de lo expuesto en los anteriores, volviendo al tono inicial cuando a continuación retoma por dos veces la frase a<sub>1</sub>, versos nuevamente enunciativos en consonancia temática y melódica con los del inicio.

La segunda sección es clarísima en este sentido. Cada dos versos se presenta nuevo material temático y armónico, tanto en el piano como en la voz, coincidiendo con los cambios del texto: referencia a Medina, donde vive Inés, las alabanzas de elementos de la Naturaleza, reconocimiento de su belleza, envidia del sol, merecimiento de su amor, la fuerza de su deseo<sup>369</sup>. El pasaje más claro en cuanto a ilustración o representación musical de palabras o conceptos es el de los cc. 33-35. Aquí el piano, con una escritura en tresillos en poliritmia con la voz y los saltos interválicos de octava recrea el canto de los pájaros al que alude el texto (Ejemplo XXIII). Al mismo tiempo, sobre la palabra “imitan” crea un cambio tonal enarmónico, que de modo de simbólico viene a significar que la imitación no es exactamente igualdad.

<sup>369</sup> Estos contenidos expresivos se corresponden con los distintos diseños pianísticos explicados en el cuadro anterior.

Ejemplo XXIII: CASAL CHAPÍ, *Romancillo*, cc. 33-35

The musical score consists of three systems. The first system (measures 33-35) shows the vocal line with lyrics: "ti - vas. las aves que la es - cu - chan, las flo - res que la i - mi - tan. Es tan". The piano accompaniment features triplets and dynamic markings: *f*, *mp*, and *pp*. Performance instructions include *f espansivo*, *mp espress.*, and *f subito*.

La exposición de estos pensamientos y sentimientos, su variedad y la emoción con que se exponen, vienen reforzados por cambios armónicos y temáticos que se suceden en una cadencia vertiginosa hasta llegar a la reexposición del material de la primera sección. Aquí, el texto se vuelve más plácidamente enunciativo, diríase que casi religioso, de compromiso del amante y de la seguridad del compromiso de ella. Al final, el recuerdo por “aquella noche” motiva que la frase melódica inicial se vuelva mucho más intensa, no sólo por la indicación fortísimo, cuanto por su exposición una cuarta aguda, último vértice de la canción desde el que gradualmente se va descendiendo en intensidad hasta llegar al último verso, “partir el alma y dividir la vida”, que resume todo el fragmento, y que se expone en forma de quasi recitado sobre una misma nota.

### Observaciones sobre la interpretación

La partitura presenta abundantes indicaciones de articulación (acentos, subrayado de notas, comas), contrastes dinámicos (de *pianissimo* a *forte*, a *piano* y a *pianissimo* en pocos compases), y numerosas indicaciones de agógica, que manifiestan la exigencia de una interpretación especialmente articulada y contrastada en la expresión, en consonancia con una teatralidad que Casal Chapí tan bien conocía de sus años como concertador con el Teatro Escuela del Arte. La gran profusión de indicaciones nos revela la importancia que da el autor a la matización y dicción del texto, no solo de la melodía. Recitar los versos aplicando todas las anotaciones antes de incorporar la entonación melódica es de gran ayuda en este caso para encontrar el sentido justo de la parte vocal. Este tipo de escritura demanda un oyente muy atento al detalle y un intérprete que facilite esta tarea marcando

claramente los cortes, las sorpresas por cambios súbitos, los acentos y todo tipo de indicaciones del autor.

### 5.3.3 *Serrana*

La primera de los *Tres cantares de Lope de Vega* es una pieza ágil, rápida y brillante. Lleva la indicación *Mosso assai*, y su duración está alrededor de 1' 35". Compuesta en Madrid el 29 de septiembre de 1935, según consta en la partitura publicada por el Consejo Central de la Música.

#### **El texto**

El texto de la canción es un fragmento de *El Aldegüela*, conocida también con los títulos *Más mal haya en la aldegüela de lo que suena*, y *El Hijo de la molinera y Gran Prior de Castilla*, obra que presenta algunas dudas, además del título, respecto a autoría y año de su escritura. Fermín Sierra Martínez nos informa de las conjeturas de algunos estudiosos, no así de Marcelino Menéndez Pelayo, con respecto a la autenticidad como obra de Lope<sup>370</sup>. Además de presentar pruebas de coincidencia con el estilo lopesco nos ofrece datos sobre la fecha de composición, que sitúa entre 1613 y 1623<sup>371</sup>, además de encuadrarla dentro de las comedias de carácter rural, de género villanesco, en contra de la clasificación dada por Menéndez Pelayo quien la incluye en el grupo de las de género histórico de "Crónicas y Leyendas de España". La comedia se refiere al reconocimiento de Don Fernando de Toledo como hijo natural del Duque de Alba, y termina con el hecho histórico del sitio de Mons en 1572.

Díez de Revenga sitúa este fragmento como ejemplo de un subgénero de la lírica popular, el de "las serranas esquivas y montaraces que dialogan con el caballero" derivado de los romances de las serranas bravas que saltean al caminante, y de los que Lope

---

<sup>370</sup> SIERRA MARTÍNEZ, Fermín, "Acercamiento a Lope de Vega: *El Aldegüela*, ¿autoría o atribución?", *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 21-26 de agosto de 1989, Vol. 2, Vilanova, Antonio (coord.), 1992, pp. 1107-1120.

<sup>371</sup> El manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional indica al final de la comedia que ésta se acabó el 6 de mayo de 1623.



conserva los elementos característicos de belleza y fiereza de la moza, que es quien lleva la iniciativa<sup>372</sup>. En el primer acto encontramos la acotación: *Salen Antón, Toribio, Alejo, Chamorro, Benito, Felipa, Teresa, María y músicos. Cantan.*

Los dieciséis versos de la canción tienen una estructura libre de villancico: un estribillo de cuatro versos en forma de seguidilla simple (7-/5a/7-/5a), dos redondillas seguidas, sin versos de vuelta y enlace, y la repetición del estribillo con cambio del primer verso (6 sílabas).

### Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada

Ante la falta de una edición crítica moderna, tomamos como edición de referencia la de Menéndez Pelayo publicada por la RAE<sup>373</sup>.

	RAE	Partitura CCM	Nuestra edición
5	Salteáronme los ojos	Salteáronme los ojos	Salteáronme los ojos
	De la mozuela:	de la mozuela;	de la mozuela;
	Díles más que pedían.	diles más que pedían,	diles más que pedían,
	¿De qué se quejan?	¿de qué se quejan?	¿de qué se quejan?
	Érase la niña	Érase la niña	Érase la niña
10	Libre de las penas	libre de las penas	libre de las penas
	Que el amor me causa,	que el amor me causa	que el amor me causa
	Porque vine á verla.	porque vine a verla.	porque vine a verla.
	Era yo arrogante,	Era yo arrogante	Era yo arrogante,
	Burlé de sus flechas;	burlé de sus flechas,	burlé de sus flechas;
15	Pero destas burlas	pero destas burlas	pero destas burlas
	Vine á tantas veras.	vine a tantas veras.	vine a tantas veras.
	Vi los bellos ojos	Vi los bellos ojos	Vi los bellos ojos
	De la mozuela:	de la mozuela;	de la mozuela;
	Díles más que pedían.	diles más que pedían,	diles más que pedían,
	¿De qué se quejan?	¿de qué se quejan?	¿de qué se quejan?

Las diferencias entre ambas ediciones se limitan a los signos de puntuación y a la acentuación de algunas palabras. Las tildes de la preposición “a” (vv. 8 y 12) y la forma verbal con pronombre enclítico “diles” (vv. 3 y 15) las actualizamos conforme a las

<sup>372</sup> DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Universidad de Murcia, Murcia, 1983, págs. 143-145.

<sup>373</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *El Aldegüela*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890-1913, XII, p. 235.

normas actuales de la RAE<sup>374</sup>. Espetamos los signos de puntuación de la partitura editada a excepción de la coma final del v. 10, que sustituimos por punto y coma para seguir el modelo de los vv. 2 y 14.

## La forma y el estilo musical

En un ambiente general *scherzando* y *giocoso*, indicado al principio de la partitura, en un movimiento *Mosso assai*, el piano tiene una escritura, desde el punto de vista rítmico, independiente de la voz, muy ágil, mientras que la voz desarrolla una línea con constantes cambios de compás que dan una variedad rítmica y un toque de elaboración y estilización a una melodía con claro sabor popular.

La construcción formal sigue el patrón tripartito A-B-A' con un preludio y un posludio. La sección A está constituida por una larga melodía que consta de tres elementos: a<sub>1</sub>, a<sub>2</sub> y a<sub>3</sub>, este último a modo de coda, mientras que B consta también de tres frases b<sub>1</sub>, b<sub>2</sub>, b<sub>3</sub>, separadas por sendos elementos de soldadura, de uno y dos compases respectivamente, con la armonía de 7<sup>a</sup> de dominante. El esquema es el que sigue:

compases	sección	frase	versos
1-8	Preludio		
9-15	A	a <sub>1</sub>	1-2
16-21		a <sub>2</sub>	3-4
21-24		a <sub>3</sub>	4
24-32	Interludio		
32-43	B	b <sub>1</sub>	5-8
46-51		b <sub>2</sub>	9-10
53-66		b <sub>3</sub>	11-12
67-80	Interludio		
81-86	A'	a <sub>1</sub> '	13-14
87-92		a <sub>2</sub>	15-16
92-94		a <sub>3</sub> '	16
95-100	Posludio		

A nivel tonal, la pieza toma como referencia dos tónicas Re y Fa, las cuales se manifiestan en igual importancia. La introducción forma un arco ascendente y

<sup>374</sup> Real Academia Española, *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2010.

descendente, y está construida con material del tema principal A y elementos que buscan establecer claramente una tonalidad, Re mayor, que curiosamente no será la del tema principal, Fa mayor. El preludio introduce cuatro elementos diferenciados que aparecerán a lo largo de la canción en distintas presentaciones:

- a. Célula Fa sostenido-Sol-La, que será la cabeza del tema principal (Ejemplo XXV).
- b. Disonancia de 2ª menor (Ejemplo XXV).

Ejemplo XXIV: CASAL CHAPÍ, *Serrana*, cc. 1-3



- c. Dos tetracordos que pueden aparecer por separado o seguidos formando una escala de octava, en ocasiones de séptima omitiendo el último sonido (Ejemplo XXVI).

Ejemplo XXV: CASAL CHAPÍ, *Serrana*, cc. 3-6

- d. Floreos ascendentes y descendentes de 2ª mayor (Ejemplo XXVII).

Ejemplo XXVI: CASAL CHAPÍ, *Serrana*, cc. 9-15

The musical score for Example XXVI consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The music is in 3/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). The vocal line begins with a melodic phrase starting on G4, moving to F4, E4, and D4, then jumping to C5. The piano accompaniment provides a harmonic support with chords and moving lines. The lyrics are: "Sal - te - á - ron - me los o - jos de la mo - zue - - la:".

La melodía principal, en la primera sección, se enuncia en dos periodos,  $a_1$ ,  $a_2$  y una coda de tema,  $a_3$ , que no presentan gran contraste por lo que igualmente podríamos hablar de un largo período con dos reposos melódicos sobre el VI grado (Ejemplo XXVIII). La melodía vocal se muestra como una tonada de estilo popular estilizada con cambios de compás y de acentuación, y algún salto interválico más amplio como  $6^a$  y  $7^a$ .

Ejemplo XXVII: CASAL CHAPÍ, *Serrana*, cc. 9-24

The musical score for Example XXVII consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The music is in 3/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). The vocal line is divided into three sections:  $a_1$  (measures 9-15),  $a_2$  (measures 16-17), and  $a_3$  (measures 18-24). The lyrics are: "Sal - te - á - ron - me los o - jos de la mo - zue - - la: dí - les más que pe - dí - an. ¿de qué se que-jan? ¿de qué, de qué se que - jan?".

Un interludio con material de A y del preludio, pero en la tonalidad de la introducción, Re mayor en un desarrollo muy libre lleva a la segunda sección, B, con tres periodos que, aunque están separados por elementos de soldadura modulatorios al relativo menor en el piano, a modo de respiraciones de la parte vocal, presentan total continuidad melódica. Aquí, en los periodos  $b_1$  y final del  $b_3$ , la línea vocal se decanta hacia un estilo más prosódico, con una amplitud melódica de tan sólo una  $4^a$ , tomando el carácter lírico de la sección A al final de  $b_1$ , en  $b_2$  y principio de  $b_3$ .

Un nuevo interludio, también con elaboración de los elementos anteriormente descritos, lleva a la tercera sección, prácticamente igual a la primera pero con ajustes

derivados de la acentuación y del final de la voz en agudo. El acento en la primera sílaba del verso del verso 8 (“Vi los bellos ojos”) obliga a cambiar el carácter acéfalo de la frase, omitiendo las dos primeras notas de la parte vocal, situación que Casal soluciona haciendo que suenen en el piano mediante una célula que aparecía al comienzo del prelude (Ejemplo XXIX).

Ejemplo XXVIII: CASAL CHAPÍ, *Serrana*, cc. 80-83

La misma escala ascendente que servía de arranque al primer interludio, unión de los dos tetracordos mencionados más arriba, inicia el posludio, que utiliza material modificado. La obra termina con una cadencia Fa mayor/Re mayor/Fa mayor, en consonancia con la ambigüedad tonal mostrada desde el comienzo.

## La relación texto-música

La melodía vocal, desde el punto de vista rítmico, nace de la acentuación de las palabras y los versos. Para ello se recurre a anotar valores más largos para las sílabas tónicas y a cambiar el compás para ajustar dichos acentos, alternando a conveniencia entre 2/8 y 3/8. Los periodos  $a_2$  y  $b_2$ , los más líricos, mantienen la predominancia de ritmo ternario, mientras que  $b_1$  y  $b_3$ , aun cuando arrancan en ternario, inciden en binario,  $a_1$  combina ambos. En todos los casos, como se ha mencionado, las sílabas con acento principal se alargan con un valor más largo.

El tema de las burlas y quejas del amor se refleja en el carácter de la música. El mismo compositor no sólo lo pide con las indicaciones *scherzando* y *giocoso* del principio, también lo indica con los signos de *staccato* y acentos que abundan en la partitura. Para

clarificar más el espíritu mordaz del texto coloca una apoyatura con *acciaccatura* sobre la palabra “amor” (cc. 38-39).

### **Observaciones sobre la interpretación**

En esta canción la parte de mayor dificultad técnica en su ejecución es la del piano, que tiene una escritura ágil, con figuraciones muy rápidas en un *tempo Mosso assai*. Encontramos saltos interválicos, cruzamientos, escritura a dos y tres voces independientes, *mordentes* y *acciaccaturas* con saltos amplios, que unidos a los abundantes cambios dinámicos y de articulación dificultan la interpretación.

La parte vocal, al desarrollar una línea *cantabile* cercana a una melodía folclórica, es relativamente sencilla. Sin embargo el compositor, en el intento de ofrecer una estilización del canto popular, ha escrito, como es su costumbre, numerosos signos de articulación que obligan a una ejecución atenta. Además de la alternancia entre partes ligadas y notas *staccato* encontramos indicaciones de acentos y notas subrayadas. Los contrastes dinámicos también son destacables, aunque no tanto como el resto de canciones de Casal Chapí. La frase más contrastada es b<sub>3</sub>, que ella sola contiene *p*, *crescendo*, *f*, *mp* y otra vez *p*. No todas las indicaciones están escritas en el pentagrama de la voz, es necesario observar que en los finales de A y A' el piano tiene escrito *f* y *ff*, a diferencia de la voz que se mantiene desde el principio de la frase en *mf* y *pp* respectivamente, lo que le obliga a adaptarse a la sonoridad del piano, especialmente en A' que invierte el sentido de la frase para terminar en el registro agudo.

#### **5.3.4 Siega**

La segunda canción de los *Tres cantares de Lope de Vega* es contrastante con la primera y tercera. Con la indicación *Lento molto*, crea un ambiente pesante, monótono y grave, sobre el que desarrolla una melodía en estilo popular en forma de lamento. Escrita también en Madrid el 29 de septiembre de 1935, el mismo día que *Villancico* y al día siguiente de *Serrana*.

## El texto

El texto de la canción es un fragmento del segundo acto de *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*. La acotación “Salen los músicos de segadores, y con ellos Lucinda, Demetrio, Rufino, Belardo y Febo. Cantan” introduce una escena en la que los segadores llegan a una fuente y se disponen a merendar. Es, por tanto, la fórmula que tantas veces utiliza Lope en sus comedias, un interludio musical con una canción popular que canta la gente del pueblo no solo como ambientación escénica sino con alguna función dramática específica. Aquí Demetrio, nieto legítimo del Gran Duque, ha vivido escondido de las iras de un tirano y usurpador. Ahora finge ser segador y para mostrárnoslo así, Lope recurre a esta escena de ambientación campesina<sup>375</sup>. Alín y Barrio nos hacen reparar en “el empleo para canción de trabajo, del tema de la mujer morena, abundante y riquísimo tanto en nuestro cancionero tradicional como en el popular”<sup>376</sup>.

La estructura métrica del texto corresponde al tipo villancico, con un estribillo de tres versos (vv. 1-3), la mudanza con forma de redondilla (vv. 4-7), un verso de enlace que rima con el último verso de la mudanza (v. 8), la vuelta (v. 9) y el último verso del estribillo (v. 10). Veremos más adelante cómo Casal es sensible a esta estructura haciendo coincidir la misma música para el verso de estribillo.

## Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada

Tomamos como edición de referencia la de Milagros Villar para ProLope<sup>377</sup>. El fragmento corresponde a los versos 1604 a 1613. Comparamos a continuación el texto de esta edición con el que aparece en la partitura.

	Ed. Villar	Partitura CCM	Nuestra edición
5	Blanca me era yo cuando entré en la siega; diome el sol, y ya soy morena. Blanca solía yo ser antes que a segar viniese;	Blanca me era yo cuando entré en la siega; dióme el sol y ya soy morena. Blanca solía yo ser antes que a segar viniese	<i>Blanca me era yo cuando entré en la siega; diome el sol, y ya soy morena. Blanca solía yo ser antes que a segar viniese;</i>

<sup>375</sup> ALÍN, José María; BARRIO ALONSO, María Begoña, *Cancionero teatral...*, op. cit., p. 282.

<sup>376</sup> *Ídem.*

<sup>377</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*, ed. de Milagros Villar, ProLope Parte VII, Vol. I, Milenio, Lleida, 2008, p. 525.

10	mas no quiso el sol que fuese blanco el fuego en mi poder. Mi edad al amanecer era lustrosa azucena; diome el sol, y ya soy morena.	mas no quiso el sol que fuése blanco el fuego en mi poder Mi edad al amanecer era lustrosa azucena; dióme el sol y ya soy morena Ah	mas no quiso el sol que fuese blanco el fuego en mi poder. Mi edad al amanecer era lustrosa azucena; <i>diome el sol, y ya soy morena.</i> ¡Ah!
----	---	--	--

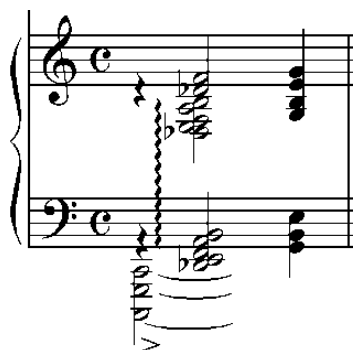
Las diferencias las encontramos solamente en los signos de puntuación y la acentuación de “diome” y “fuese”, que corregimos según las normas ortográficas actuales. A la exclamación “Ah” que Casal incluye al final de la canción añadimos los signos correspondientes.

### La forma y el estilo musical

Encontramos una estructura formal, en apariencia tripartita con una coda final, pero que esconde un entramado temático más complejo. Sobre un motivo armónico que omnipresente con ligeros cambios (en la sección 2ª, con una presentación rítmica diferente) se establece un tejido con la combinación de varios elementos:

1. Motivo armónico: es un *ostinato* armónico y rítmico que se usa como patrón de acompañamiento (Ejemplo XXIX). Consta de un primer acorde bordón con quinta y cuarta (La-Mi-La), un segundo acorde tríada de Si bemol mayor (Si bemol-Re-Fa) con dos notas añadidas a distancia de segunda mayor, Do-Sol, que anticipan parte del tercer acorde, Do-Mi-Sol en primera inversión.

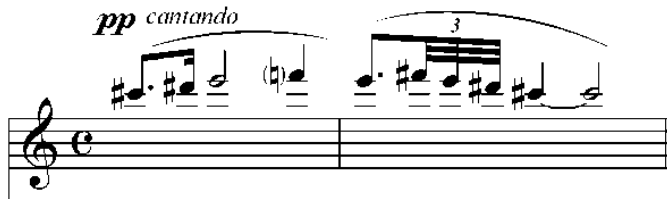
Ejemplo XXIX: CASAL CHAPÍ, *Siega*, c. 1



2. Motivo a: elemento melódico sobre un tetracordo menor de Do sostenido (Ejemplo XXX).

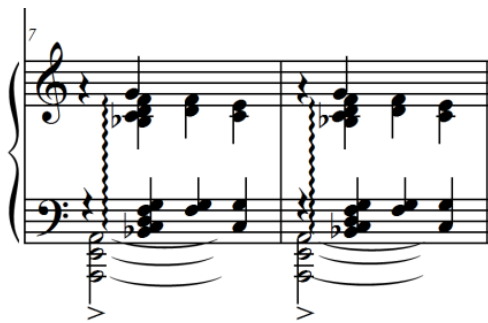


Ejemplo XXX: CASAL CHAPÍ, *Siega*, cc. 3-4



3. Elemento melódico descendente Sol-Fa-Mi que se combina con el motivo armónico (Ejemplo XXXI).

Ejemplo XXXI: CASAL CHAPÍ, *Siega*, cc. 7-8



4. Fórmula melódica Mi-Re-Mi (Ejemplo XXXII), o sus transposiciones, elemento arcaico y folclorizante que aparece tanto en la melodía como verticalizado en las armonías que se dan en los choques de segunda mayor como los del motivo armónico.

Ejemplo XXXII: CASAL CHAPÍ, *Siega*, cc. 9-10



5. Superposición de quintas y cuartas justas (Ejemplo XXXIII).

Ejemplo XXXIII: CASAL CHAPÍ, *Siega*, c. 16



6. Melodía b, con tres elementos sobre una escala frigia de La que incluye la fórmula melódica Mi-Re-Mi y dos arpeggios descendentes paralelos (Ejemplo XXXIV).

Ejemplo XXXIV: CASAL CHAPÍ, *Siega*, cc. 9-13

Blanca me e - ra yo cuando entré en la sie - ga: diome el sol, y ya soy mo-re-na.

7. Melodía c: con dos elementos,  $c_1$  y  $c_2$ , que forman una estructura bar ( $c_1-c_1-c_2$ ). El primero sobre un tetracordo de La bemol, el segundo, como punto culminante, combina los tetracordos de Re bemol y La bemol (Ejemplo XXXV). La base de esta melodía es la cuarta justa rellena (tetracordo) que contrasta con la quinta justa ascendente de la melodía b.

Ejemplo XXXV: CASAL CHAPÍ, *Siega*, cc. 16-21

Blan-ca so-lí-a yo ser an-tes que a se-gar vi-nie-se:  
mas no qui-so, el sol que fue - se blan-co, el fue-go, en mi po-der.

Los elementos anteriores se combinan de acuerdo al siguiente plan:

Sección	Voz	Piano
preludio		Sobre motivo armónico: a + a expandido + elemento melódico descendente
1ª	$b_1 + b_2$	Sobre motivo armónico: cabeza de a (2 veces)
2ª	$c_1 + c_1 + c_2$	Superposición de quintas y cuartas justas
3ª (1ª')	$b_1' + b_2$	Motivo armónico sin y con elemento melódico descendente
coda	$b_2 + a$ expandido en imitación a 1 tiempo de distancia del piano	Sobre motivo armónico: a + a expandido

Hay que destacar que las tres frases melódicas principales (a, b y c) son contrastantes en ritmo, en dirección y en forma, si bien presentan la característica común de estar construidas por tetracordos en distintas combinaciones.

### La relación texto-música

La parte vocal tiene una construcción que permite atender a los acentos prosódicos del verso aun cuando, por el tipo de compás, 4/4 sobre un *Lento molto*, se hace más difícil la correspondencia de acentos. Para ello el autor, además de utilizar las partes fuertes del compás, recurre a colocar puntos agudos de la melodía, notas alteradas, puntillos y dobles puntillos, y fusas antes de acentos del texto, para, con estos recursos, dotar a las sílabas tónicas del acento que prosódicamente les corresponde y que por su posición en el compás no lo tendrían (véase Ejemplo XXXIV).

Aunque estas ideas pueden ser subjetivas encontramos algunos detalles que hacen corresponder algunas imágenes del texto con elementos musicales. El primero de ellos es el ambiente sonoro que crea el piano. Con la escritura comentada anteriormente, Casal recrea el escenario sobrio y árido (la indicación para el piano al inicio es *senza espressione*) de los campos en la época estival de siega. Así mismo, la melodía que desarrolla la voz, creación del compositor, no deja de ser una estilización de un cantar que perfectamente pudiera ser popular y está responde a esa expresión quejumbrosa y doliente que describe el texto y evoca el piano. Otra observación, ésta más difícil de captar por el oyente pero quizá más objetiva, es el empleo del intervalo de quinta justa para la palabra “Blanca” al inicio de la parte vocal (c. 9, Ejemplo XXXVI), en consonancia con el ostinato armónico del piano.

Ejemplo XXXVI: CASAL CHAPÍ, *Siega*, c. 9

The image shows a musical score for the beginning of the piece. The top staff is the vocal line, starting with a *pp* dynamic marking. The lyrics are "Blan-ca me e - ra yo". The bottom staff is the piano accompaniment, featuring a prominent interval of a perfect fifth (G4-D5) in the right hand and a corresponding interval in the left hand. The piano part has a steady, repetitive harmonic pattern.

Esta quinta hueca, que podemos considerar como un intervalo puro, sin relleno de la tercera preceptiva, es reflejo del concepto de la palabra. Si bien no se utiliza el mismo recurso cuando vuelve a aparecer la misma palabra en el c. 16, el intervalo de quinta está presente en el bajo (Ejemplo XXXVII).

Ejemplo XXXVII: CASAL CHAPÍ, *Siega*, c. 16

16 *p e soave*  
 Blan-ca so-lí-a yo ser  
*con 8<sup>va</sup>* *con 8<sup>va</sup>*  
 16 *pp*  
*ppp*

Esta observación parecería anodina de no estar contrastada con el efecto contrario. En los dos casos en los que aparece la palabra antónima “morena” (c. 12, Ejemplo XXXVIII, y c. 29, Ejemplo XXXIX) el piano introduce un acorde La-Do sostenido-Mi, que es la quinta justa recurrente en toda la pieza a la que se añade la tercera, un Do sostenido que “rellena” dicho intervalo. Lo mismo sucede cuando aparece la melodía a, que comienza con Do sostenido, en el c. 3. El mismo efecto se da en la última armonía de la canción (cc. 33-34), cuando la pureza del intervalo de quinta y cuarta se pierde con el Do sostenido (Ejemplo XL).

Ejemplo XXXVIII: CASAL CHAPÍ, *Siega*, cc. 12-13

12 *p perdendosi*  
 — y ya soy more-na  
 12 *p*

Ejemplo XXXIX: CASAL CHAPÍ, *Siega*, cc. 28-29

28 *p soave*  
 dio-me el sol y ya soy mo-re-na.  
 28 *pp*

Ejemplo XL: CASAL CHAPÍ, *Siega*, cc. 33-34

33 *perdendosi*  
 33 *tenendo colla voce*

## Observaciones sobre la interpretación

La dificultad de la interpretación de la parte vocal radica, por una parte, en que si bien se mueve dentro de un ámbito de octava (Sol<sub>3</sub>-Sol<sub>4</sub>), ésta es la octava aguda de la tesitura, por otra, el tempo *Lento molto* obliga a una correcta dosificación del aire para el cantante. Esto se complica con la exigencia del compositor de cantar en una dinámica entre *pp* y *p soave*, con una sola frase con un largo crescendo al *forte* y decrescendo que termina en un *perdendosi* (cc. 18-21). La misma indicación la encontramos en el último compás, donde la voz debe mantener el sonido durante siete tiempos.

En la mencionada frase, los c. 18-21, se añade la dificultad técnica de poder cantarla en un solo *fiato*, ya que la duración de la misma requiere la ejecución del doble regulador y una *sfumatura* final como indica la partitura (*perdendosi*). Si se opta por introducir una respiración nos encontramos con la disyuntiva de dónde colocarla. Vemos inviable cualquier opción de respirar en cualquier punto del compás 19: no podemos romper la palabra “fuese”, ni el sintagma “fuese blanco”, y las sinalefas “blanco\_el” y “fuego\_en” nos impiden hacerlo, por lo que la única opción factible es hacerlo entre “sol” y “que” del compás anterior (Ejemplo XLI).

Ejemplo XLI: CASAL CHAPÍ, *Siega*, cc. 18-21

The image shows a musical score for Example XLI, consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the upper staff, starting at measure 18 with a blue highlight on the first note. The piano accompaniment is in the lower staff, also starting at measure 18. The vocal line includes the lyrics: "mas no quiso\_el sol que fue - se blanco\_el fue-go\_en mi po - der." The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include 'f' and 'ppp tutto'. The vocal line ends with a fermata and the instruction 'perdendosi'.

En nuestra opinión, la melodía a, que hace sonar el piano en el preludio y en la coda, aquí combinada con la voz en forma de canon, es el la expresión del canto con el que la mujer se acompaña en su trabajo, mientras que las partes con texto expresa el lamento por la pérdida de la blancura (entiéndase pureza, juventud, inocencia). Cuando esta melodía la expone el piano en el preludio Casal indica *cantando*, en la coda lo canta la parte vocal con la interjección “Ah”, después haber terminado de recitar el texto.

### 5.3.5 Villancico

Es la tercera pieza de *Tres cantares de Lope de Vega*, compuesta el mismo día que la anterior, el 29 de septiembre de 1935. Se trata de una breve y ágil canción, apenas dura

1' 48"», llena de picardía y sabor popular, con el tema de la infidelidad, de la que desconocemos interpretaciones o grabaciones modernas<sup>378</sup>.

## El texto

El texto es un fragmento del acto III de la comedia *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, el correspondiente a los versos 2719 a 2728, al que precede la acotación escénica “Músicos canten”. Lope introduce esta canción en su comedia como contraseña para que el Comendador inicie la conquista de Casilda, esposa de Peribáñez, quien acaba de salir con la tropa hacia Toledo<sup>379</sup>. Además, los músicos pagados por el Comendador recogen en esta canción las peripecias y la situación anímica del protagonista de la comedia, asumiendo la función dramática del coro como si de una comedia musical se tratase<sup>380</sup>. El tema de “los toros del amor”, asunto tradicional que viene de antiguo<sup>381</sup>, es empleado por Lope en canciones pertenecientes a *El despertar a quien duerme*, *La burgalesa de Lerma* (*Guárdate del toro, niña; / que a mí malferido me ha*)<sup>382</sup>, o como elementos argumentales con el mismo significado, caso de *Al pasar del arroyo*<sup>383</sup>. Edward M. Wilson afirma:

El toro parece representar la agresión violenta del Comendador contra la virtud de Casilda y el honor de su marido; el Comendador morirá, como el toro, a manos de un labrador. Representa también la

---

<sup>378</sup> La única interpretación oficial reciente que conozcamos es la ofrecida por el autor de la presente tesis doctoral junto a la pianista Marisa Blanes el 15 de noviembre de 2009 en la sala Joaquín Rodrigo del Palau de la Música de Valencia.

<sup>379</sup> La contraseña para que Inés abra la puerta y dé paso al Comendador, traicionando así a su prima Casilda, es precisamente "unos músicos que canten". A la pregunta de Luján: “¿Qué señas ha de llevar?” responde el Comendador: “Unos músicos que canten” (vv. 2539-2540).

<sup>380</sup> PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del “monstruo de la naturaleza”*, EDAF, Madrid, 2009, p. 211. Pedraza cita aquí a Menéndez Pelayo, quien sobre esta comedia concluye que “Los segadores son el coro de esta égloga dramática, pero no coro desligado y de puro ornato, si no con voz y acción en la fábula”. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, vol. V, CSIC, Madrid, 1949, p. 43.

<sup>381</sup> Una de las Cantigas de Alfonso X el Sabio, la 144, conocida como *El toro de Plasencia* (“Con razon é d'averen gran pavor”) utiliza ya el tema del novillo o toro de boda.

<sup>382</sup> ALÍN, José María; BARRIO ALONSO, María Begoña, *Cancionero teatral...*, op. cit., pp. 313-314.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 15.



fuerza y la mentalidad tan castellana de Peribáñez. [...] El toro significa, al parecer, la violencia [...] <sup>384</sup>.

Sin embargo, Alín y Barrio afirman que “simboliza el impulso primario, violento y apasionado del amor, la fuerza desatada de la Naturaleza” <sup>385</sup>, como en otras ocasiones donde aparece este simbolismo <sup>386</sup>. Umpierre advierte de la carga irónica del texto, que radica en que el Comendador no sabe que Peribáñez espera frustrar sus planes lascivos de esa noche <sup>387</sup>.

La estrofa tiene la forma de villancico, como el título de la canción indica, con un estribillo de tres versos (8-/5a/8a), la mudanza (8b/8b/8c/8b), un verso de enlace (8b) y los dos versos finales del estribillo (5a/8a).

### Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada

Tomamos como edición de referencia la de Alberto Blecua y Gerardo Salvador para ProLope <sup>388</sup>. La comparamos a continuación con el texto que aparece en la partitura <sup>389</sup>.

	Ed. Blecua/Salvador	Partitura CCM	Nuestra edición
5	Cogióme a tu puerta el toro, linda casada; no dijiste: “¡Dios te valga!” El novillo de tu boda a tu puerta me cogió; de la vuelta que me dio se rió la villa toda; y tú, grave y burladora, linda casada,	Cogió me a tu puerta el toro, linda casada, no dijiste: Dios te valga. El novillo de tu boda a tu puerta me cogió, de la vuelta que me dió se rió la aldea toda, y tu grave y burladora, linda casada,	<i>Cogióme a tu puerta el toro, linda casada; no dijiste: “¡Dios te valga!” El novillo de tu boda a tu puerta me cogió; de la vuelta que me dio se rió la villa toda; y tú, grave y burladora, linda casada,</i>
10	no dijiste: “¡Dios te valga!”	no dijiste: Dios te valga.	<i>no dijiste: “¡Dios te valga!”</i>

<sup>384</sup> Citado por Alín y Barrio, *ibid.*, p. 285.

<sup>385</sup> *Ídem.*

<sup>386</sup> Donald McGrady comenta que “Como es usual en las canciones lopescas, ésta tiene un sentido literal, y otro simbólico” y que “se considera al toro como símbolo de la agresividad sexual masculina”. VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. de Donald McGrady, Crítica, Barcelona, 2002, p. 141.

<sup>387</sup> UMPIERRE, Gustavo, *Songs in the plays...*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>388</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. de Alberto Blecua y Gerardo Salvador, ProLope, Parte IV, Vol. I, Milenio, Lleida, pp. 509-10.

<sup>389</sup> La única existente, la publicada por el Consejo Central de la Música en 1938.

Las diferencias entre ambas ediciones, además de los signos de puntuación y acentuación, afectan a la escritura de “cogióme”, que en la partitura separa el pronombre enclítico del verbo, y el cambio de “aldea” por “villa” en el v. 7<sup>390</sup>, que aplicamos a nuestra edición de la partitura. Este cambio no afecta al ritmo de la melodía vocal porque “aldea”, aunque tiene una sílaba más, hace sinalefa con el artículo que le precede.

## La forma y el estilo musical

Encabezado por la indicación *Scherzando*, el tratamiento musical es cercano a la primera canción del grupo, *Serrana*, con el tono punzante que imprimen los mordentes de novena, las disonancias de segunda, la cantinela reiterativa y machacona y la bitonalidad de la sección central, si bien con medios más sencillos que aquella. La construcción de la canción sigue la forma ABA' con una introducción y una coda del piano. Comparamos la estructura musical de la pieza con la estructura métrica mencionada más arriba. Cada una de las semifrases coincide con uno de los versos.

Villancico	Versos	Semifrase	Sección
			Preludio
Estribillo	1	a <sub>1</sub>	A
	2		
	3 (dos veces)	a <sub>2</sub>	
Mudanza	4	b	B
	5	b	
	6	b	
	7	b'	
Enlace	8	c	A'
Estribillo (vv. 2º y 3º)	9	2º miembro de a <sub>1</sub>	
	10	a <sub>2</sub>	
			Posludio

<sup>390</sup> No hemos encontrado ninguna edición en la que aparezca “aldea” en este verso. Las consultadas han sido las de: Donald McGrady, Cátedra, Barcelona, 2002; Teresa Ferrer, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002; Felipe B. Pedraza, PPU, Barcelona, 1988; reproducción digital a partir de *Doze comedias de Lope de Vega Carpio... Sacadas de sus originales: quarta parte*, Miguel Serrano de Vargas, a costa de Miguel de Siles, Madrid, 1614, h. 77r.-102r [localización: Biblioteca Nacional de España, Sig. R/24987]. Cervantes Virtual [en línea], <<http://bib.cervantesvirtual.com>> [acceso: 15-4-2010].

El preludio y el posludio, muy breves, sólo cuatro compases de 3/8, se componen del mismo motivo, el primero en Fa menor y el segundo en Fa mayor. Despliegan el arpeggio descendente de la fundamental en segunda inversión, con cambio final para terminar en Fa en el posludio, y con los añadidos de mordentes superiores de novena (Ejemplo XLII). El preludio termina con un ligero efecto rítmico al colocar un acorde de quinta y sexta de la dominante sobre el segundo tercio del compás (c. 4), produciendo así un efecto de súbita suspensión que ayuda a crear la expectativa del inicio de la melodía principal.

Ejemplo XLII: CASAL CHAPÍ, *Villancico*, cc. 1-4

La melodía principal, en Fa menor y de corte clásico y estilo popular, tiene dos frases complementarias con un reposo en la dominante que las une. Comienza con la clásica relación dominante-tónica y termina en un proceso modulante hacia el mismo tono en mayor: el Re becuadro del compás 18, ya anunciado en el compás 13, aleja de Fa menor y resuelve en Fa mayor. El piano mantiene la misma forma rítmica del preludio, notas con mordente en la mano derecha e intervalos que van aumentando su amplitud (3ª, 4ª, 8ª 10ª). Introduce, además, un motivo de soldadura entre las dos frases de la voz que es una escala menor melódica descendente (Do, Si bemol, La, Sol, Fa, Mi, Re) que proviene de las notas de la línea vocal (Do, Si bemol, La, Sol y las precedentes La, Sol, Fa, Mi). Este elemento que une los periodos de la frase principal está diseñado en los graves del piano, comenzando antes de que termine el primer periodo y terminando después de haber iniciado el segundo, produciéndose un cruzamiento de ambos motivos, el de la voz y el del acompañamiento (Ejemplo XLIII).

Ejemplo XLIII: CASAL CHAPÍ, *Villancico*, cc. 7-13

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line on a single staff with lyrics: "puer - ta, el to - ro, lin - da ca - sa - da: no di - jis - te:". The piano accompaniment is on two staves. The second system continues the piano accompaniment. Dynamics include *mf*, *p*, and *sfz*.

La sección B destaca por su brevedad, y contrasta con A en compás, ritmo, tipo melódico y registro del piano. Se unifica en torno a un *ostinato* en el que participan la voz y el acompañamiento. En torno a la tonalidad de Fa mayor el *ostinato* se repite 4 veces con cambio de octava en el piano en los dos últimos compases. Sobre un pedal de la tónica, que insiste sobre el tiempo fuerte del compás, dos materiales se superponen: la voz forma el material principal con cinco notas La-Si bemol-Do-Re-Fa que se manifiesta en el piano formando intervalos de quinta y sexta. El segundo material, en el tono de Sol bemol (Sol bemol-La bemol-Si bemol) se sitúa en la parte central del piano y forma un tricordo ascendente que genera disonancias de tritono y de séptima mayor. Sólo el Si bemol coincide con el primer material (Ejemplo XLIV). La bitonalidad que se produce entre los dos materiales con la base de Fa como tónica, produce el efecto burlón y sarcástico de que nos habla el texto.

Ejemplo XLIV: CASAL CHAPÍ, *Villancico*, cc. 21-22

21  
bo-da a tu puer-ta me co - gió:

Otro proceso moduladorio con el procedimiento de fusión de dominantes, las de Fa mayor y Re menor (la disonancia Do-Do sostenido corresponde al Do natural de Fa mayor y al Do sostenido de Re menor) nos lleva a la tercera sección, en la que la frase A no se reexpone de la forma habitual. En vez de recurrir al procedimiento usual de una reexposición con variación sobre el consecuente, la sección se inicia con una frase que se compone de nuevo material (c) seguida con el segundo periodo de a<sub>1</sub>, con lo que la variación se traslada al primer término, el antecedente (Ejemplo XLV). La voz termina con la frase a<sub>2</sub>, la que corresponde a los dos versos finales del estribillo, en consonancia con la estructura métrica del villancico.

Ejemplo XLV: CASAL CHAPÍ, *Villancico*, cc. 25-32

25  
c (pp) (♩=♩) — y tú, grave y bur-la - do - ra, a1 (mf) lin-da ca - sa - da, \_\_\_

### La relación texto-música

Rítmicamente los dos elementos melódicos principales contrastan en subdivisión ternaria el primero y binaria el segundo, diferenciando claramente el estribillo de la mudanza. En ambos casos se adaptan al patrón rítmico de los versos, que cambia al pasar a

la otra sección. En la sección A el patrón trocaico del verso se adapta al ritmo ternario. El compositor hace recaer las sílabas tónicas principales sobre valores más largos (negras, corcheas con puntillo o mordentes en compás de 3/8). La sección B se enuncia en ritmo binario, con valores más cortos, con la anotación *molto giocoso staccato*, en el momento que el texto vuelve más mordaz. Los acentos tónicos coinciden perfectamente con el compás.

Dos indicaciones de carácter, *scherzando* para el piano e *ironico* para la voz, definen perfectamente las intenciones expresivas del compositor. El breve prelude pianístico tiene la función dramática de un decorado musical-expresivo que nos sitúa sonoramente en dicho carácter. La segunda sección, *molto giocoso*, participa del estilo burlón de ciertas cantinelas infantiles y populares y la parte pianística emplea acentos machacones y tesituras agudas, gritonas podría decirse, sobre una base bitonal, que reflejan las burlas de toda la aldea al amante sorprendido en delito.

Otro detalle que une la expresión del texto con la música es el tratamiento del piano en la frase a<sub>3</sub>. Con el texto “y tú, grave y burladora” la mano derecha dobla a la voz una octava más grave (Sol<sub>2</sub>-Reb<sub>3</sub>), al tiempo que la mano izquierda ofrece un simple acompañamiento a la melodía con disonancias de cuarta aumentada y de segunda, asociadas al figura de la burla, como sucedía en la sección B<sup>391</sup> (Ejemplo XLVI).

Ejemplo XLVI: CASAL CHAPÍ, *Villancico*, cc. 25-29

The musical score consists of two systems. The first system is the vocal line, starting at measure 25. It begins with a piano (*pp*) dynamic and a tempo marking of *molto giocoso* (indicated by a symbol). The lyrics are "y tú, grave y burladora". The second system is the piano accompaniment, also starting at measure 25. The right hand has a melody in a lower register than the voice, marked *pp*. The left hand provides a simple accompaniment with dissonances, marked *mp* and *pp*.

<sup>391</sup> Meyer, estudiando el significado y el efecto psicológico de las disonancias, afirma que la éstas representan el elemento de irregularidad y perturbador. MEYER, Leonard B., *La emoción y...*, op. cit., pp. 236-238.

## Observaciones sobre la interpretación

El primer problema que plantea la interpretación de esta canción es la elección del *tempo*. El cambio de la sección A a la B (cc. 19-20) está indicado claramente con la igualdad de la pulsación de corchea que unifica los dos compases. La escritura silábica con figuraciones cortas y repetitivas de la semifrase b obliga a buscar un *tempo* conveniente para la correcta y clara articulación del texto. Esta pulsación es la que debemos elegir en primer lugar y luego trasladarla al *Allegretto vivace* del principio de la obra.

En el mismo cambio de sección, que es súbito, sin preparación, encontramos un silencio de semicorchea (c. 20) que funcionalmente es estructural y que en la práctica resulta demasiado corto para hacer el cambio, tanto en el piano como en la idea expresiva. A esto hay que añadir la ejecución del mordente sobre el La<sub>4</sub> de la mano derecha, que viene a ser un eco o recuerdo del diseño de la voz en el compás anterior (Ejemplo XLVII). Para resaltar esta imitación y preparar el cambio súbito a B optamos por insertar, para la interpretación, una respiración en la voz y en el piano, equivalente a un pulso de corchea antes de iniciar la frase “el novillo de tu boda”.

Ejemplo XLVII: CASAL CHAPÍ, *Villancico*, cc. 18-20

The musical score for Example XLVII consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piece is in 3/4 time and begins at measure 18. The vocal line starts with the lyrics "¡Dios te val - ga!". The piano accompaniment features a prominent bass line in the left hand and a more active right hand. The score includes several performance markings: "appena rit" above the vocal line at measure 18; "Tempo giusto" above the piano staff at measure 19; "(♩=♩)" above the piano staff at measure 19; "molto giocoso stacc." above the piano staff at measure 20; and "ff molto giocoso" below the piano staff at measure 20. The piano part includes a mordent over the G4 note in the right hand at measure 20, which is noted as being equivalent to a pulse of a quarter note.

En los compases 17-18 y su repetición en 38-39, la parte vocal forma una hemiolia que no facilita el piano con la escritura que presenta (Ejemplo XLVIII). Consideramos que observar convenientemente este efecto no solo conviene para la correcta acentuación del

texto sino que además facilita el posterior *appena ritardando* indicado para el final de la frase en cc. 18-19 y 39-40.

Ejemplo XLVIII: CASAL CHAPÍ, *Villancico*, cc. 33-36

no di - jis - - te: "¡Dios te val - ga!"

*tempo giusto e non rit.*

*schierz.* *ppp* *subito*

## 5.4 Julio Gómez

Probablemente la frase del propio Julio Gómez con la que mejor queda definido su carácter y estilo musical es la que él mismo plasmó en uno de sus escritos:

Soy, por mi nacimiento, por irresistible inclinación de mi gusto personal —y en ello pongo las más alta razón de mi ufanía—, un compositor del siglo XIX<sup>392</sup>.

Nacido en Madrid en 1886, fue un destacado compositor de la llamada Generación de los Maestros<sup>393</sup>. Profesionalmente compaginó su puesto como funcionario del Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios con la composición, la docencia y la crítica musical. Estilísticamente se situaba en la corriente nacionalista, basada en la tradición española,

<sup>392</sup> De su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas artes de San Fernando. IGLESIAS, Antonio, *Escritos de Julio Gómez*, Alpuerto, Madrid, 1986, p. 186.

<sup>393</sup> Término acuñado por Tomás Marco y empleado con profusión a partir de él. MARCO, Tomás, *Historia de la Música...*, *op. cit.*, p. 40. Marco define a Gómez como un auténtico hombre del 98, junto a Conrado del Campo y Óscar Esplá (p.18) para luego definir un grupo, al que suma Turina y Guridi, al que llama “los maestros” por serlo de las siguientes generaciones de compositores de todo el siglo XX. Marco afirma que “nos encontramos con un hombre arquetípico del 98 por su talante culto, liberal y regeneracionista” (p. 55).



oscilando entre la raíz popular, el casticismo y el neorromanticismo<sup>394</sup>, o como le sitúa Tomás Marco, dentro de un “neoclasicismo teñido de vena romántica”<sup>395</sup>. Con formación universitaria, además de la musical, fue doctor en Ciencias Históricas, musicólogo y crítico musical. Falleció en 1973.

Formado en el solfeo y el piano con su padre, ingresó en el Conservatorio de Madrid donde estudió, además de piano, armonía y composición. Compaginó los estudios musicales con la enseñanza reglada en el instituto y la universidad. Su maestro de composición en el conservatorio, Emilio Serrano, le impulsó hacia la Música sinfónica. Sus primeros trabajos profesionales fueron como concertador en el Teatro Real y como bibliotecario en Toledo, puesto que ocupó al ganar las oposiciones al mencionado cuerpo. Allí, además de su trabajo, realizó importantes investigaciones musicológicas que influirían en su posterior labor como compositor. En 1913 se instala definitivamente en Madrid como jefe de la sección de música de la BNE.

En esta época se hizo cargo de la biblioteca del Conservatorio de Madrid, de la del Círculo de Bellas Artes, y comenzó su labor docente sustituyendo a Emilio Serrano en la clase de composición. En este periodo obtuvo varios premios con algunas canciones con piano y obras corales, siendo su *Suite en La* el primer éxito ampliamente reconocido. El propio Gómez sitúa esta obra “dentro de un sabor marcadamente nacional”<sup>396</sup>, con referencias folklóricas, históricas y castizas<sup>397</sup>.

Integrado plenamente en el ambiente musical madrileño gracias a los primeros éxitos, se dedicó a la crítica musical en varios diarios de la capital. Intelectualmente participaba de las ideas de la Institución Libre de Enseñanza, y tuvo efímeros contactos con el Partido Radical e Izquierda Republicana, aunque su hijo, Carlos Gómez Amat dirá de él que “en la política y en la vida, Julio Gómez era independiente, idealista e

---

<sup>394</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, “Gómez García, Domingo Julio”, *Diccionario de la Música...*, vol. V, p. 689.

<sup>395</sup> MARCO, Tomás, *Historia de la Música...*, *op. cit.* p. 56. Más adelante dice de Gómez que pertenece al “final del romanticismo transfigurado por el nacionalismo” (p. 58).

<sup>396</sup> Afirmación del propio compositor en el programa del estreno, Orquesta Filarmónica, 23-2-1817, citado por MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, *Julio Gómez. Una época...*, *op. cit.*, p. 121.

<sup>397</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, “Gómez García, Domingo Julio”, *Diccionario de la Música Española...*, *op. cit.*, vol. 5, p. 693.

insobornable”<sup>398</sup>. Tuvo problemas por sus declaraciones contra los excesos cometidos tanto en la República como por los vencedores de la Guerra Civil.

El catálogo de su obra es extenso e incluye, además de numerosas composiciones musicales de todos los géneros, un largo listado de artículos en periódicos, y revistas, en especial *Harmonía*, de la que fue director durante más de cuarenta años<sup>399</sup>. Compuso obras para la escena, para orquesta, concertantes, canciones con piano y con orquesta, banda, coro y para diversas agrupaciones instrumentales de cámara. Destacan la tonadilla escénica *El pelele*, *Triste puerto* y *Los dengues* en colaboración con Rivas Cherif, *Marcha española*, *Los cromos* y *La parábola del sembrador*, dentro de su etapa casticista, desarrollando un estilo neorromántico y lírico a partir de 1930. *Égloga*, *Canción árabe* y un gran número de composiciones vocales, premiadas en concursos nacionales<sup>400</sup>, son las principales aportaciones. La posguerra supone un regreso a los componentes nacionalistas ya manifestados al inicio de su carrera como compositor, escribiendo obras de madurez como el *Cuarteto plateresco*, *Maese Pedro el organista*, *Gacela de Almotamid*, *Variaciones sobre un tema salmantino* y *Concierto lírico*. A partir de 1950 introduce algunos recursos compositivos más modernos como la bitonalidad en el segundo movimiento de la Sonata en Si menor, la elección de poesía japonesa para cuatro de sus canciones o la ausencia de referencias folklóricas en el *Cuarteto n.º 3*. Todo ello sin renunciar a su innata vocación lírica y romántica.

Felipe Pedrell destacó las cualidades especiales de Gómez para la canción, género, el del *Lied*, al que dedicó especial interés, como lo demuestran sus 44 composiciones originales para voz y piano. La mayoría de los textos que escoge son de poesía en español, a excepción de una primeriza canción de Heine, la *Canción árabe*, del Califa Radhi Billah, las *Cuatro poesías japonesas* y la *Gacela XX de Hafiz*, en traducciones de Díaz-Canedo y del conde de Noroña, respectivamente. Como afirma Martínez del Fresno, en su madurez concebía la canción como los grandes románticos, una pequeña página dramática en la que

---

<sup>398</sup> Citado por MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, *Julio Gómez. Una época...*, op. cit., p. 377.

<sup>399</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, *Catálogo de obras de Julio Gómez*, Fundación Juan March, Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, Madrid, 1987. Así mismo, se ofrece el catálogo completo de las obras de Gómez en: MARTÍNEZ DEL FRESNO, *Julio Gómez. Un época...*, op. cit., pp. 575-582.

<sup>400</sup> Julio Gómez fue premiado en dos ocasiones con el Premio Nacional de Música, en 1934 por los *Catorce poemas líricos puestos en música*, y en 1935 por las cuatro canciones con texto de Lope de Vega.

letra y música se unen con un fin expresivo y emocional<sup>401</sup>. La misma autora recoge la opinión de Carlos Gómez Amat al respecto: en las canciones el autor buscó no sólo la belleza de la línea melódica sino sobre todo el más fiel servicio al sentido poético de las palabras<sup>402</sup>.

## Las canciones

Las canciones que forman esta colección fueron escritas en 1935 para ser presentadas al Concurso Nacional Bellas Artes, en su sección de Música, en el que fueron premiadas<sup>403</sup>. Julio Gómez pasaba los veranos en Yunquera de Henares, en la provincia de Guadalajara, allí escribió las cuatro canciones entre agosto y septiembre de ese mismo año.

Los manuscritos se encuentran en la Fundación Juan March, en cuya Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos está depositado el legado musical de Julio Gómez. Se conservan varios ejemplares, entre borradores y copias manuscritas, de los que se dará noticia más adelante en los estudios de cada pieza. Además de éstas existe otra copia de todo el grupo en la Biblioteca Nacional<sup>404</sup>, en cuya portada se lee el título de la colección: *Cuatro poesías líricas de Lope de Vega*, con el añadido “puestas en música por Julio Gómez”. Indica también la procedencia de las poesías y viene fechada para todo el grupo<sup>405</sup>, mientras que las otras copias y manuscritos lo están individualmente. Este manuscrito parece el más reciente porque es el único que contiene juntas las cuatro canciones, vienen firmadas y fechadas en su conjunto, y el título de la portada parece un añadido posterior, ya que hasta ese momento no da el autor un título unitario al grupo de canciones<sup>406</sup>. A todos los efectos, tomamos el orden en que aparecen en esta copia manuscrita como el correcto para las cuatro canciones de esta colección: *¿Qué tengo yo*

---

<sup>401</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, “Gómez García, Domingo Julio”, *Diccionario de la Música Española...*, *op. cit.*, vol. 5, p. 679.

<sup>402</sup> *Ídem.*

<sup>403</sup> Véase el capítulo dedicado a este concurso.

<sup>404</sup> Signatura: MP/5352/1.

<sup>405</sup> Al final de la copia viene la firma y la indicación “agosto-setiembre (sic) 1935”.

<sup>406</sup> Desconocemos si esta copia fue la que Gómez presentó a la Dirección General de Bellas Artes para el Concurso Nacional, ya que no era conocida por los herederos y en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares no hay rastro de ninguna de las obras presentadas a concurso en 1935.

*que mi amistad procuras?* (25 de agosto), *La Verdad* (26 de agosto), *Villancico* (septiembre, no indica el día) y *Celos, que no me matáis* (29 de septiembre).

En este caso no podemos hablar de ciclo de canciones, tan solo de una colección con el denominador común del autor de los textos. Ninguno de los textos pertenece al género dramático, son poemas líricos de distinta procedencia. Las tres primeras canciones son de temática religiosa, la cuarta de tema amoroso. *¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?* y *La Verdad* están escritas originalmente para barítono, en su clave correspondiente, *Villancico* para tiple, y *Celos, que no me matáis* para tenor, lo que demuestra que no están concebidas como un ciclo de canciones ni para ser cantadas como grupo por un solo intérprete. El estilo musical tampoco es unitario, como veremos a continuación.

Solamente tenemos constancia del estreno de *Celos, que no me matáis* por el tenor Enrique de la Vara<sup>407</sup>. *Villancico* es la única de las cuatro canciones que ha llegado a interpretarse después de la muerte de su autor<sup>408</sup>.

#### 5.4.1 *¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?*

La primera canción del grupo es una pieza originalmente escrita para barítono que transmite la estética de la canción romántica centroeuropea. Fechada en Yunquera, el 26 de agosto de 1935, según consta en el manuscrito autógrafo (FJM) que se conserva en la biblioteca de la Fundación Juan March<sup>409</sup>. Este manuscrito es un borrador en el que no hay tachaduras ni enmiendas que, igual que en la copia de la BNE, presenta el texto sin ningún signo de puntuación. No existen diferencias en ambas fuentes en lo que respecta a notas, armonía y ritmo, pero BNE completa las indicaciones de expresión, ligaduras expresivas, dinámicas y reguladores.

---

<sup>407</sup> Se desconoce la fecha. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, *Julio Gómez. Una época...*, op. cit., p. 558.

<sup>408</sup> En 1986, como se verá más adelante. El autor de la presente tesis doctoral ofreció una interpretación de las *Cuatro poesías líricas de Lope de Vega* en un concierto privado en Valencia el 24 de enero de 2009 con la pianista Marisa Blanes, en el que se interpretaron las junto a éstas otras canciones incluidas en el presente trabajo escritas por Turina, Guervós, Rodrigo y Toldrà.

<sup>409</sup> Signatura M-766-A.

Es una pieza amplio vuelo lírico que busca transmitir el dramatismo y el desasosiego interior que el diálogo con Cristo produce en el protagonista del texto, quien en primera persona se lamenta de su propia deslealtad con aquel. La línea vocal fluctúa dentro de un ámbito de un décima (Re<sub>2</sub>-Fa<sub>3</sub>) creando amplios arcos de variadas direcciones, al estilo de la música vocal romántica.

## El texto

El soneto elegido por Julio Gómez para esta canción es uno de los poemas religiosos más conocido de Lope, la rima XVII de la colección *Rimas sacras*. En él, según Carreño, se desarrolla el mismo tema que en un soliloquio de *El serafín humano*, comedia que alude a la vida de San Francisco de Asís<sup>410</sup>. El tema a que se refiere, Cristo representado como el galán que ronda al alma, ya presente en el *Cantar de los cantares*, era recurrente en la literatura de la época<sup>411</sup>. Zamora Vicente explica en una frase el tipo de religiosidad que transmiten las obras de este género en Lope de Vega:

La religiosidad de Lope es de ese tipo emocional y efusivo, bordeando lo vulgar, la materialización casera de los grandes misterios [...]<sup>412</sup>.

---

<sup>410</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Rimas sacras*, ed. de Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2007, pp. 156.

<sup>411</sup> Carreño y Sánchez Jiménez dan cuenta de algunas de las obras del propio Lope y de Valdivieso, incluso de cancioneros del siglo XV, donde aparece. Entre las composiciones musicales que usan el mismo tema, una de las más interesantes es *El galán que ronda las calles*, de Juan Bautista Cabanilles, obra a dos voces con continuo.

<sup>412</sup> ZAMORA VICENTE, Alonso, *Lope de Vega: su vida y su obra*, Gredos, Madrid, 1961, p. 183.

## Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada

	Ed. Carreño/Sánchez Jiménez	Manuscrito BNE	Nuestra edición
5	<p>¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras? ¿qué interés se te sigue, Jesús mío, que a mi puerta, cubierto de rocío, pasas las noches del invierno oscuras?</p> <p>¡Oh, cuánto fueron mis entrañas duras, pues no te abrí! ¡Qué extraño desvarío, si de mi ingratitud el hielo frío secó las llagas de tus plantas puras!</p>	<p>Que tengo yo que mi amistad procuras que interés se te sigue Jesús mío que a mi puerta cubierto de rocío pasas las noches del invierno oscuras</p> <p>Oh! cuanto fueron mis entrañas duras pues no te abrí que extraño desvarío si de mi ingratitud del hielo frío secó las llagas de tus plantas puras</p>	<p>¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras? ¿qué interés se te sigue, Jesús mío, que a mi puerta, cubierto de rocío, pasas las noches del invierno oscuras?</p> <p>¡Oh, cuánto fueron mis entrañas duras, pues no te abrí! ¡Qué extraño desvarío, si de mi ingratitud el hielo frío secó las llagas de tus plantas puras!</p>
10	<p>¡Cuántas veces el ángel me decía: “Alma, asómate ahora a la ventana, verás con cuánto amor llamar porfia”!</p> <p>¡Y cuántas, Hermosura soberana, “Mañana le abriremos”, respondía, para lo mismo responder mañana!</p>	<p>Cuantas veces el ángel me decía Alma asómate agora a la ventana verás con cuanto amor llamar porfia</p> <p>y cuantas hermosura soberana mañana le abriremos respondia para lo mismo responder mañana</p>	<p>¡Cuántas veces el ángel me decía: “Alma, asómate ahora a la ventana, verás con cuánto amor llamar porfia”!</p> <p>¡Y cuántas, Hermosura soberana, “Mañana le abriremos”, respondía, para lo mismo responder mañana!</p>

La partitura, tanto FJM como BNE, no tiene ningún signo de puntuación, faltan incluso los acentos gráficos de ciertas palabras, como se verá a continuación. Dada la fama

que ha tenido este soneto y el acceso que Gómez tenía a todas las ediciones por su trabajo como bibliotecario, es difícil saber cuál de ellas manejó para la composición de esta canción o, incluso, si recurrió a él de memoria. Utilizamos la edición de las *Rimas sacras* de Carreño y Sánchez Jiménez para la corrección del texto.

Para nuestro texto definitivo aplicamos todos los signos de puntuación que anotan Carreño y Sánchez Jiménez, pero mantenemos los dos arcaísmos “escuras (v. 4) y “agora (v. 10), que emplea Gómez en la partitura manuscrita<sup>413</sup>. Nuestro criterio de modernizar las formas léxicas al español actual no es aplicable en estos casos ya que ambos difieren de la fonética de ahora.

### La forma y el estilo musical

La construcción musical, en cuatro secciones diferentes, sigue la estructura del soneto, correspondiendo a cada estrofa que lo forma una sección:

Sec.	cc.	Tonalidad	Construcción musical
A	1-12	La bemol mayor	La melodía vocal: larga frase de 4 elementos, uno por verso, terminados todos en apoyaturas (la 3ª es invertida). Piano: comienza a tres niveles, línea melódica superior, bajo y relleno armónico en tresillos, siguiendo a dos niveles a partir de la 2ª semifrase con bajo y tresillos. Semicadencia entre 2ª y 3ª semifrases. En el piano, progresión ascendente que conecta las 3ª y 4ª semifrases, y enlace con la sección B, en el relativo menor, en el último compás.
B	12-21	Fa menor, termina en un indefinido Re bemol mayor/ Si bemol menor	Voz: dos frase asimétricas correspondientes a las dos frases sintácticas del cuarteto. Piano: destacan los elementos de soldadura y relleno de notas largas de la voz en un diálogo entre los dos instrumentos.
C	22-29	Si bemol menor/ Fa menor	Voz: tres frases, una por verso, que combinan un compás con movimiento rítmico y otro estático de dos notas largas. Piano: sobre las notas largas de la voz, tres imitaciones, una libre a la 4ª, una literal y otra variada. Sobre “alma”, compás estático con acorde de Fa mayor, después de la primera frase.
D	30-39	La bemol mayor	Punto culminante. Tres frases terminadas en apoyatura para la voz y armonización de la línea vocal. Función cadencial a nivel tonal.

<sup>413</sup> Así se leen estas dos formas en la edición facsímil de las *Rimas sacras* publicada por Joaquín de Entrambasaguas con motivo del IV centenario del nacimiento de Lope. VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Rimas Sacras* [edición facsímil], Joaquín de Entrambasaguas (ed.), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1963, fol. 6.

En la textura de toda la pieza se observa la influencia de la música romántica en los varios aspectos:

- a) El acompañamiento cambia el patrón rítmico para cada sección comentando el texto y sirviendo de apoyo al canto con distintos niveles de presencia temática (Ejemplos XLIX, L, LI).

Ejemplo XLIX: GÓMEZ, *¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?*, cc. 1-4

13

¡Oh, cuán-to fue-ron mis en-tra-ñas du-ras, pues no te abrí!

13

Ejemplo L: GÓMEZ, *¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?*, cc. 13-15

Andante

¿Qué ten-go yo, — que mi amistad pro-cu - ras?

*p*

3

3

3

Ejemplo LI: GÓMEZ, *¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?*, cc. 31-34

31

ra - na, "Ma-ña - na le a - bri - re - mos", res - pon - di - a,

31

*ff*

*p*



- b) Presenta variedad de texturas como imitación libre, número de voces libre, citas breves de finalidad subjetiva<sup>414</sup>.
- c) Estructura musical rica que no separa los elementos de la estructura del texto, sino que busca la continuidad musical, y melódica en particular, por medio de elementos de soldadura, relleno de notas largas y anticipación de nuevos motivos.

### **La relación texto-música**

La continuidad y fluidez melódica, característica ya anotada anteriormente, proviene del fraseo del texto en este soneto. Las semifrases y frases musicales se forman siguiendo las oraciones gramaticales y las pausas de las estrofas, más que a los versos propiamente dichos. En el primer cuarteto la correspondencia es total, con una semicadencia en el c. 7 que sirve de enlace para la frase 2+2 de la primera sección. En el segundo, el compositor organiza la línea melódica de acuerdo al los encabalgamientos de los vv. 5-6 (“¡Oh, cuánto fueron mis entrañas duras, / pues no te abrí!”) y vv. 7-8 (“si de mi ingratitud el hielo frío / secó las llagas de tus plantas puras!”). Los dos tercetos generan seis semifrases, en dos grupos diferentes, organizados según la forma estrófica.

El vocativo “Alma” (v. 10, c. 24) viene tratado musicalmente como una suspensión rítmica y armónica, como una llamada divina, intangible. Por una parte detiene las imitaciones entre la voz y el piano, por otra, dicho compás destaca por formar un acorde puro de Fa mayor estático, sin apoyatura, y aislado armónicamente de los compases colindantes (Ejemplo LII).

---

<sup>414</sup> Obsérvese que en los cc. 1-2 el bajo cita casi literalmente el motivo del *Idilio de Sigfrido* de Wagner, que no vuelve a aparecer en la canción. La diferencia está en que aquí el motivo comienza en la tónica mientras que el original lo hace con la relación dominante-tónica.

Ejemplo LII: GÓMEZ, *¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?*, cc. 22-26

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line (bass clef) and the piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking *a tempo*. The piano accompaniment also starts with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with the vocal line reaching a *pp* dynamic. The lyrics are: "¡Cuántas veces el angel me de-cí - a: "Al-ma, asó-mate ahora a la ven-ta - na."

### Observaciones sobre la interpretación

Las indicaciones dinámicas exigen una interpretación muy contrastada y un control vocal en la zona aguda, ya que se alcanza por dos veces el Fa<sub>3</sub>, con la dificultad añadida de que en la primera ocasión (c. 4) estamos en el entorno de la dinámica *p* y la segunda (c. 31) es un *ff* después de un *crescendo*. Además, en dos ocasiones se exige una gran flexibilidad vocal para cambiar súbitamente de dinámica (cc. 21-22 y 36-37).

Siendo una pieza eminentemente lírica en su concepción y fraseo es de destacar el diálogo que se produce en los tercetos del soneto (cc. 22 hasta el final) después de ocho versos de un carácter más enunciativo. En dicha sección los colores vocales son necesarios para expresar el la situación dramática que se presenta, diferenciando la voz interior que representa la llamada de Jesús de los lamentos de quien a Él se dirige.

Desde el punto de vista musical, dado el estilo romántico de la pieza, es necesario atender al movimiento ligeramente *rubato* del fraseo en la voz y en el piano, y a la flexibilidad en el diálogo que se da entre ambos instrumentos como los principales elementos característicos en la interpretación de esta canción.

### 5.4.2 *La Verdad*

Disponemos de dos manuscritos, un borrador (FJM)<sup>415</sup> y la copia de la BNE ya mencionada que reúne las cuatro canciones de la colección. Esta copia es idéntica al borrador en lo que a las notas musicales se refiere, pero añade algunas indicaciones dinámicas y de expresión. La diferencia más evidente la encontramos en la indicación “Grandioso”, en FJM, y “Lento, severo” en BNE. Originalmente escrita para voz de barítono y piano, con una tesitura Do<sub>2</sub>-Mi<sub>3</sub>, fue escrita en Yunquera de Henares el 26 de agosto de 1935<sup>416</sup>.

Gómez trata esta canción como una especie de himno religioso, con la prosodia musical y la amplitud de este tipo de obras, pero ofreciendo la suficiente variedad musical, especialmente en la segunda sección, para no caer en el tópico. Probablemente el cambio de indicación inicial al que hemos aludido tenga que ver con esa prevención. La duración aproximada es de 2’ 12’’. Se desconoce si se llegó a estrenar.

#### **El texto**

La canción pone en música un soneto recogido en la colección *Rimas* que Lope publicó en 1602 junto a *La hermosa de Angélica*<sup>417</sup>. Se trata del Soneto CLVII titulado *A la Verdad*, un canto al concepto que le da título y que Lope termina identificando “con el mismo Dios”, en una sucesión de definiciones tópicas y escolásticas<sup>418</sup>. Felipe Pedraza afirma que:

<sup>415</sup> Biblioteca de la Fundación Juan March, signatura M-767-A.

<sup>416</sup> El borrador está firmado y fechado: “Yunquera 26 agosto 935 (sic)”.

<sup>417</sup> *La Segunda parte de las Rimas* se publicó por primera vez en 1604. Véase la edición de Pedraza: VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Rimas*, ed. de Felipe B. Pedraza, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1993-1994, vol. I, p.15.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p.80.

Es un soneto analítico y escolástico que se basa en el mito del Siglo de Oro, sobre el que Lope volvió al final de sus días en la silva moral *El siglo de oro*, incluida en *La vega del parnaso*. El tema procede de las *Metamorfosis* de Ovidio (I, 150)<sup>419</sup>.

### **Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada**

Para la corrección del texto utilizamos como edición de referencia la de Felipe Pedraza, con la que la partitura presenta algunas divergencias. Una de ellas es la ausencia de signos de puntuación, Ya hemos visto que Gómez prescinde de ellos habitualmente en los manuscritos, quizá por razones prácticas de la escritura manuscrita de partituras vocales. Las otras diferencias se dan en algunos arcaísmos que la edición crítica conserva, como puede verse en el cuadro que compara ambas versiones.

Pedraza emplea la grafía antigua para algunas palabras, como puede verse en “digníssimo” (v. 5), “fuerça” (v. 10), “mudança” (v. 10) y “dezir” (v. 13). En estos casos optamos, para la edición de la partitura, por las formas actuales de dichas palabras, “dignísimo”, “fuerza”, “mudanza” y “decir” respectivamente, como lo hace el compositor en la partitura y obedeciendo al criterio modernización de los textos cuando no suponga una variación fonética. Distinto es el caso de la palabra “yerro” (v. 4), que supone una diferencia semántica, aunque no fónica, con “hierro” que aparece en la partitura (v. 4, c. 19). La forma “yerro” puede inducir a error si se presenta el resto de soneto modernizado y tomarlo por el sustantivo derivado del verbo “errar”. La lectura correcta, por tanto, es “hierro”, ya que alude al tópico de Hesíodo de las edades la tierra<sup>420</sup>.

Un caso aparte es la palabra “mudo”/”mundo” (v. 12) que aparece de las dos maneras en distintas ediciones de las *Rimas*<sup>421</sup>. Pedraza indica que en el manuscrito Ms.

---

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 527.

<sup>420</sup> En *Los trabajos y los días* Hesíodo desarrolla el mito de las edades de la Tierra. En este soneto las referencias a la Edad de Oro, la Edad de Hierro y a Cronos (“Hija del tiempo”, v. 1) son evidentes. Para los poetas áureos, y también está en el Quijote en su famoso discurso de la edad de oro (*aetas aurea*), capítulo XI de la 1ª parte, nos encontramos en la edad de hierro. CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Instituto Cervantes, Crítica, 1998, pp. 121-123.

<sup>421</sup> Algunas ediciones de las *Rimas* optan por “Mundo” como la de Bleuca. VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Rimas*, ed. de José Manuel Bleuca, Planeta, Madrid, 1983; o la de Ramón García González en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [en línea, <<http://www.cervantesvirtual.com>> [acceso: 9-7-2010]. Sin embargo en la edición de *Rimas de Lope de Vega Carpio: aora de nuevo imprimidas con el Nuevo arte de hazer comedias deste tiempo, En Milan por Ieronimo Bordon..., 1611*, p. 160, se lee “lengua del mudo”. Aquí la numeración que tiene este soneto es CLIX. Biblioteca Digital Hispánica [en línea]

2.244 de la BNE se lee “lengua del Mundo”, pero es la única fuente de todas las que utiliza para su edición crítica donde aparece, por lo que optamos por “mudo”, también de acuerdo al sentido del soneto.

	Ed. Pedraza	Manuscrito BNE	Nuestra edición
5	Hija del tiempo, que en el siglo de oro viviste hermosa y cándida en la tierra, de donde la mentira te destierra en esta fiera edad de yerro y lloro.  Santa verdad, dignissimo decoro del mismo cielo, que tu sol encierra; paz de nuestra mortal perpetua guerra, y de los hombres el mayor tesoro;	Hija del tiempo que en siglo de oro viviste hermosa y cándida en la tierra de donde la mentira te destierra en esta fiera edad de hierro y lloro  Santa verdad dignissimo decoro del mismo cielo que tu sol encierra paz de nuestra mortal perpetua guerra y de los hombres el mayor tesoro  Casta y desnuda virgen que no pudo vencer codicia fuerza ni mudanza Del sol de Dios ventana cristalina  Vida de la opinión lengua del mundo mas qué puedo decir en tu alabanza si eres el mismo Dios Verdad divina	Hija del tiempo, que en el siglo de oro viviste hermosa y cándida en la tierra, de donde la mentira te destierra en esta fiera edad de hierro y lloro.  Santa verdad, dignissimo decoro del mismo cielo, que tu sol encierra; paz de nuestra mortal perpetua guerra, y de los hombres el mayor tesoro;  casta y desnuda virgen, que no pudo vencer codicia, fuerza ni mudanza, del sol de Dios ventana cristalina;  vida de la opinión, lengua del mudo; mas ¿qué puedo decir en tu alabanza, si eres el mismo Dios, Verdad divina?
10	casta y desnuda virgen, que no pudo vencer codicia, fuerça ni mudança, del sol de Dios ventana cristalina;  vida de la opinión, lengua del mudo; mas ¿qué puedo dezir en tu alabança, si eres el mismo Dios, Verdad divina?		

## La forma y el estilo musical

La construcción de la obra sigue un principio similar al de las canciones *durchkomponiert*, empleando para ello distintos procedimientos de composición, aquí deliberadamente escolásticos que, como veremos más adelante, se usan como elementos simbólicos. La textura es clara, sin complejidades armónicas ni rítmicas, como una alegoría del concepto del que se habla.

La estructura musical se organiza en torno a la melodía vocal, en tres periodos conclusivos melódicamente aunque desiguales en extensión, que se forman sobre los vv. 1-2 (A), 3-12 (B) y 13-14 (C). El extenso periodo central se divide a su vez en tres frases suspensivas marcadas por sendas modulaciones tonales (subsecciones B<sub>1</sub>, B<sub>2</sub> y B<sub>3</sub>). La siguiente tabla expone la estructura formal de la música con los procedimientos que utiliza el piano en la construcción musical. Vemos que dicha estructura sigue un desarrollo independiente de la forma poética del soneto, contrariamente a lo que Julio Gómez hace en las otras tres canciones del grupo:

Forma	cc.	vv.	Tonalidad	Piano	
Preludio	1-7		Do mayor	Bajo por cuartas con cuadruplicación de octavas. Concluye con cadencia plagal.	
A	8-14	1-2		Canon entre la voz y piano, éste no rellena la armonía hasta c. 11.	
B	B <sub>1</sub>	14-20		3-4	Escritura propia de bajo continuo con realización armónica, con imitación a la 4ª respecto a la voz.
	B <sub>2</sub>	21-30	5-8	Mi mayor/ La menor	Armonización con acordes triada. Escala descendente en Do mayor.
	B <sub>3</sub>	31-38	9-12	Mi bemol mayor/ Do mayor	Escala descendente de décima, cabeza de la imitación canónica y movimiento contrario, en Mi bemol mayor. Termina con el motivo inicial del preludio en Do.
C conclusión	39-49	13-14	Do mayor	Procedimientos utilizados anteriormente: octavas, imitación canónica a la 4ª y movimiento contrario de la voz y el bajo, que forma una escala de undécima (IV-I grado) descendente, armonizada en tríadas.	

## La relación texto-música

Esta canción presenta algunos elementos simbólicos que reflejan el sentido del texto del soneto. El preludio de la pieza no puede ser más explícito, una línea melódica construida sobre los grados tonales, sin armonizar, en octavas, y con una combinación de cadencia perfecta que se reafirma con una plagal (Ejemplo LIII). Este inicio es una forma de enfatizar la tonalidad de Do mayor como tono sin alteraciones, la claridad de las octavas y la rotundidad cadencial, características que Gómez parece atribuir al concepto de la verdad.

Ejemplo LIII: GÓMEZ, *La Verdad*, cc. 1-7

Lento, severo

A partir de aquí se suceden procedimientos de composición propios de la música barroca y clásica con un tratamiento arcaizante. La simbología es clara: la verdad se encuentra en los fundamentos de la música, la tonalidad, la claridad y la sencillez de la armonía natural. Las referencias a un tiempo pasado (v. 2), la falsedad (v. 3), la fiereza y la dureza (v. 4) y la mutabilidad (v. 10) parecen referencias a las vanguardias musicales que, en la época en que se escribe esta canción, amenazaban el sentido clásico y decimonónico de la música del que Gómez era ardiente defensor<sup>422</sup>. En este sentido, armónicamente la obra se mueve sobre acordes de tríada y alguna séptima en función de dominante (c. 14, 30, 37, 38, 45 y 46), utiliza procedimientos clásico-románticos como imitaciones (Ejemplo LIV, c. 8-9, 15-16, 21-22, 42-43) y retardos (c. 14, 24).

<sup>422</sup> Aunque ya se ha comentado en las notas biográficas del comienzo de este capítulo, sobre la posición de Julio Gómez ante la música moderna da cuenta Martínez del Fresno en un capítulo de su monografía sobre el compositor. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, *Julio Gómez, Una época...*, op. cit. p. 346 y ss.

Ejemplo LIV: GÓMEZ, *La Verdad*, cc. 15-17

15

rra, de don-de la men-ti - ra te des - tie - rra en

15

*p*

Podemos reconocer otros simbolismos, que aunque subjetivos en su apreciación, coinciden con la escritura musical:

- a) C. 8: el tiempo como repetición retrasada.
- b) C. 14: “la tierra” cadencia perfecta a la tónica.
- c) Cc. 16-17: “destierra” tritono fa-sol-la-si en la línea vocal.
- d) C. 20: segunda menor descendente como lamento en “lloro”.
- e) C. 21: acorde perfecto mayor sobre “Santa verdad” cuando la resolución previsible es La menor.
- f) C. 27: sobre “guerra” acordes sin tercera como fanfarria.
- g) C. 31: tres bemoles, la divinidad.
- h) C. 34: tritono La bemol-Re en el piano sobre “codicia”.
- i) C. 38: sin los bemoles de los compases precedentes en “cristalina”.

Las frases musicales se organizan en función de los versos y su continuidad gramatical. Así, cada semifrase coincide con un verso a excepción de los vv. 2-3 que se contienen en un solo arco melódico, y los vv. 5-6 y 9-10 que se unen para respetar los encabalgamientos que presentan (Ejemplo LV). La parte vocal concluye en la tercera de Do mayor en una línea ascendente que refleja la interrogación de los dos últimos versos.



Ejemplo LV: GÓMEZ, *La Verdad*, cc. 31-35

### Observaciones sobre la interpretación

La propia escritura de la canción, en una tonalidad brillante y con un final en la tesitura aguda del barítono (Mi<sub>3</sub>), puede inducir a interpretar la parte vocal, y por extensión también la del piano, como una pieza de carácter heroico. Por el contrario, entendemos esta canción, como se ha dicho anteriormente, como un himno religioso, no como un canto heroico como puede hacer pensar la escritura musical del comienzo y del final.

La principal dificultad que presenta la interpretación vocal es la falta de interludios o reposos que permitan descansar. Por el contrario, la melodía vocal está concebida como un todo continuo por lo que optamos por establecer amplias respiraciones en los finales de sección y subsección (cc. 15, 20, 30, 38 y 42), deteniendo el pulso o marcando un *tenuto* previo para la inspiración y retomándolo inmediatamente para la siguiente frase.

#### 5.4.3 Villancico

Con una duración aproximada de 4 minutos, es la canción más extensa del grupo. Se mueve dentro de un ámbito vocal de una décima, Re<sub>3</sub>-Fa<sub>4</sub>, y por las indicaciones dinámicas y el tema del texto, nos encontramos ante una canción intimista, sin extroversiones vocales ni pianísticas.

Disponemos actualmente de tres fuentes manuscritas: una copia en limpio (FJM1, signatura M-771-A) y un borrador en hoja apaisada (FJM2, signatura M-772-A)

depositadas en Biblioteca de la Fundación Juan March, y la copia, junto a las demás canciones del grupo (BNE). Las diferencias entre los tres son escasas, limitándose a indicaciones dinámicas y de expresión, idénticas en las dos copias, incompletas en el borrador.

Como las otras tres canciones del grupo, está fuera del repertorio de conciertos y grabaciones. La única interpretación moderna registrada se dio en un ciclo de conciertos en la FJM dedicado a la Canción Española del Siglo XX por la soprano Pilar Pérez-Iñigo y el pianista Miguel Zanetti el 30 de abril de 1986<sup>423</sup>.

### **El texto**

Esta poesía, extraída de *Pastores de Belén*, es una de las más divulgadas y más musicalizadas de Lope como poesía navideña<sup>424</sup>. Es uno de los ejemplos más claros de la religiosidad popular y de ambientación cotidiana del poeta, que tiene conexiones con la lírica tradicional. Blecua indica que el estribillo se apoya en la canción popular “Las flores del romero, / niña Isabel, / hoy son flores azules, / mañana serán miel.” glosada en la poesía de los siglos XVI y XVII<sup>425</sup>, de la que este texto es una versión a lo divino, mutación tan frecuente en la época<sup>426</sup>.

La estrofa tiene la peculiaridad de combinar diez seguidillas simples, alternando heptasílabos y pentasílabos que riman los pares en asonante, quedando los impares libres. Con la repetición de los vv. 3 y 4, en la cuarta, séptima y décima estrofas, que funcionan como estribillo, podemos asimilar este poema a la forma poética del villancico, teniendo los dos versos anteriores a la repetición el carácter de versos de vuelta.

---

<sup>423</sup> Véanse los datos de la grabación en el catálogo de las canciones.

<sup>424</sup> Hay cinco obras con este texto en nuestro catálogo.

<sup>425</sup> BLECUA, José Manuel, *Lírica de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1981, p. 181.

<sup>426</sup> Citada también por FRENK ALATORRE, Margit; BICKFORD, John Albert; KRUGER-HICKMAN, Kathryn, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Castalia, Madrid, 1987, p. 1090.

## Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada

En la edición crítica que tomamos como referencia, la de Antonio Carreño<sup>427</sup>, los versos se agrupan en grupos de cuatro, en coincidencia con los puntos del texto. Comparada esta edición con el texto de la partitura observamos la ausencia en ésta de signos de puntuación, como es costumbre en los manuscritos del compositor, la falta de mayúsculas en “Niño” y “Rey”, y las tildes en los hiatos “mío”, “frías” y “días”. Vemos también que Gómez, a pesar de omitir los signos de puntuación, sí respeta las mayúsculas al comienzo de cada grupo de cuatro versos, lo que indica que es consciente de ellos aunque no los escriba.

	Ed. Carreño	Manuscrito BNE	Nuestra edición
5	Las pajas del pesebre, Niño de Belén, “hoy son flores y rosas, mañana serán hiel”.	Las pajas del pesebre niño de Belén hoy son flores y rosas mañana serán hiel	<i>Las pajas del pesebre, Niño de Belén, hoy son flores y rosas, mañana serán hiel.</i>
	Lloráis entre las pajas de frío que tenéis, hermoso Niño mío, y de calor también.	Lloráis entre las pajas de frío que tenéis hermoso niño mio y de calor también	Lloráis entre las pajas de frío que tenéis, hermoso Niño mío, y de calor también.
10	Dormid, Cordero santo, mi vida, no lloréis, que si os escucha el lobo, vendrá por vos, mi bien.	Dormid Cordero santo mi vida no lloréis que si os escucha el lobo vendrá por vos mi bien	Dormid, Cordero santo, mi vida, no lloréis, que si os escucha el lobo, vendrá por vos, mi bien.
15	Dormid entre las pajas, que aunque frías las véis, “hoy son flores y rosas, mañana serán hiel”.	Dormid entre las pajas que aunque frias las véis hoy son flores y rosas mañana serán hiel	Dormid entre las pajas, que aunque frías las veis, <i>hoy son flores y rosas, mañana serán hiel.</i>
20	Las que para abrigaros tan blandas hoy se ven, serán mañana espinas en corona cruel.	Las que para abrigaros tan blandas hoy se ven serán mañana espinas en corona cruel	Las que para abrigaros tan blandas hoy se ven, serán mañana espinas en corona cruel.
	Mas no quiero deciros, aunque vos lo sabéis, palabras de pesar en días de placer.	mas no quiero deciros aunque vos lo sabéis palabras de pesar en días de placer	Mas no quiero deciros, aunque vos lo sabéis, palabras de pesar en días de placer.
25	Que aunque tan grandes deudas en pajas las cobréis, “hoy son flores y rosas, mañana serán hiel”.	que aunque tan grandes deudas en pajas cobréis hoy son flores y rosas mañana serán hiel	Que aunque tan grandes deudas en pajas las cobréis, <i>hoy son flores y rosas, mañana serán hiel.</i>

<sup>427</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Pastores de Belén*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, PPU, Madrid, 1991, pp. 383-385.

30	Dejad el tierno llanto, divino Emanuel, que perlas entre pajas se pierden sin por qué.	Dejad el tierno llanto divino Emanuel que perlas entre pajas se pierden sin por qué	Dejad el tierno llanto, divino Emanuel, que perlas entre pajas se pierden sin por qué.
35	No piense vuestra madre que ya Jerusalén previene sus dolores y llore con José.	No piense vuestra madre que ya Jerusalén previene sus dolores y llore con José	No piense vuestra madre que ya Jerusalén previene sus dolores y llore con José.
40	Que aunque pajas no sean corona para Rey, “hoy son flores y rosas, mañana serán hiel”.	que aunque pajas no sean corona para rey hoy son flores y rosas mañana serán hiel	Que aunque pajas no sean corona para Rey, <i>hoy son flores y rosas,</i> <i>mañana serán hiel.</i>

## La forma y el estilo musical

La construcción formal de esta canción se basa en la combinación de tres semifrases melódicas (a, b y c), las variaciones de éstas y sus patrones de acompañamiento, que se van combinando en distintas frases (x, y, z) y secciones (A, B, C, D, formando una estructura a tres niveles. El planteamiento tonal es sencillo y está adaptado a la estructura formal. La tonalidad base, Re menor, se mantiene a lo largo de toda la pieza, con armonía triádica, pedales de dominante y tónica y fórmulas convencionales, con modulaciones a su relativo Fa, en mayor y en menor. Estas modulaciones se dan en las secciones B y D, terminando sin embargo en la tonalidad principal, la del estribillo.

Tonalidad:	Re menor					Fa mayor/Fa menor			Re menor		
Semifrases:	a <sub>1</sub>	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	a <sub>1</sub> '	a <sub>3</sub>	b	b'	a <sub>4</sub>	c <sub>1</sub>	c <sub>2</sub>	a <sub>2</sub>
Frases:	x		x'			y			z		
Secciones:	preludio		A			B					

Re menor						Fa mayor/Fa menor						Re menor		
a <sub>1</sub>	a <sub>5</sub>	a <sub>1</sub> '	a <sub>3</sub>	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>	a <sub>4</sub>	b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>	a <sub>4</sub> '	c <sub>3</sub>	c <sub>4</sub>	a <sub>2</sub> '
x''		x'		x		y			y'			z		
C=A ampliada						D=B ampliada								

Las secciones A y C se componen de frases de dos elementos (Ejemplo LVI), mientras que en B y D las frases son de tres elementos cada una. La razón es que las semifrases b y c (Ejemplo LVII), aun teniendo la duración media de cuatro compases, corresponden a un solo verso ya que los valores rítmicos son más largos que en los elementos a.

Ejemplo LVI: GÓMEZ, *Villancico*, cc. 8-16

8  
Las pajas del pe - se-bre, Ni-ño de Be - lén, "hoy son flo-res y ro - sas, ma - ña-na se-rán hiel".

Ejemplo LVII: GÓMEZ, *Villancico*, cc. 27-34

27  
— Dor - mid, Cor - de - ro san - to, mi vi - da, no llo - réis, —

Por otra parte, las secciones C y D formalmente son una ampliación, por el añadido de una frase, de A y D. El procedimiento de variar los tres elementos melódicos a, b y c, es muy útil para poner música a un texto tan largo, evitando la monotonía melódica y manteniendo al mismo tiempo la unidad temática. En el siguiente cuadro ponemos en relación la estructura musical con la forma estrófica:

Sección	Frases	Estrofas		Semifrases	Compases	
Preludio					1-8	
A	x	cabeza		Las pajas del pesebre, Niño de Belén,	a <sub>1</sub>	9-12
			estribillo	“hoy son flores y rosas, mañana serán hiel”.	a <sub>2</sub>	13-16
	x'		Lloráis entre las pajas de frío que tenéis, hermoso Niño mío, y de calor también.	a <sub>1</sub> '	17-20	
B	y	mudanza		Dormid, Cordero santo, mi vida, no lloréis,	b	28-31
				que si os escucha el lobo, vendrá por vos, mi bien.	b'	32-35
				que si os escucha el lobo, vendrá por vos, mi bien.	a <sub>4</sub>	36-39
	z			Dormid entre las pajas, que aunque frías las veis,	c <sub>1</sub>	40-42
			estribillo	“hoy son flores y rosas, mañana serán hiel”.	c <sub>2</sub>	43-46
			“hoy son flores y rosas, mañana serán hiel”.	a <sub>2</sub>	47-51	

Sección	Frases	Estrofas		Semifrases	Compases
C	x''	mudanza	Las que para abrigaros tan blandas hoy se ven,	a <sub>1</sub>	52-55
			serán mañana espinas en corona cruel.	a <sub>5</sub>	56-60
	x'		Mas no quiero deciros, aunque vos lo sabéis,	a <sub>1</sub> '	61-65
			palabras de pesar en días de placer.	a <sub>3</sub>	66-70
	x		Que aunque tan grandes deudas en pajas las cobréis,	a <sub>1</sub>	71-74
			estribillo	“hoy son flores y rosas, mañana serán hiel”.	a <sub>2</sub>
D	y	mudanza	Dejad el tierno llanto,	b <sub>1</sub>	80-83
			divino Emanuel,	b <sub>2</sub>	84-87
			que perlas entre pajas se pierden sin por qué.	a <sub>4</sub>	88-92
	y'		No piense vuestra madre	b <sub>1</sub>	93-96
			que ya Jerusalén	b <sub>2</sub>	97-100
			previene sus dolores y llore con José.	a <sub>4</sub> '	101-104
	z		Que aunque pajas no sean	c <sub>3</sub>	105-107
			corona para Rey,	c <sub>4</sub>	108-111
			estribillo	“hoy son flores y rosas, mañana serán hiel”.	a <sub>2</sub> '
Posludio					117-121

La parte del piano comienza con un breve preludio de ocho compases en los que se expone la semifrase a<sub>1</sub> con una armonización en el registro agudo de la mano derecha, y termina con un acorde de séptima de dominante sin resolver que deja la sonoridad en suspenso en un silencio de un tiempo, antes de comenzar el texto. Cuando comienza la voz el piano utiliza varios patrones de acompañamiento que varían según la estructura formal expuesta. El primero de ellos es un contracanto que aparece de tres maneras diferentes: sin bajo, combinado con un contrapunto o combinado con una línea que dobla la voz (Ejemplos LVIII, LIX, LX). Estas variantes además se presentan con dos motivos de contracanto distintos. Estos modelos siempre se coordinan con formas melódicas “a”.

Ejemplo LVIII: GÓMEZ, *Villancico*, cc. 8-12

8 *p*  
Las pa - jas del pe - se - bre, Ni - ño de Be - lén, "hoy

8 *p*

Ejemplo LIX: GÓMEZ, *Villancico*, cc. 17-19

17  
raís en-tre las pa - jas del fri - o que te -

17 *mf*

Ejemplo LX: GÓMEZ, *Villancico*, cc. 87-91

87 *poco affret.*  
que per-las en-tre pa - jas se pier-den sin por qué.

87

cede

El segundo procedimiento se construye sobre una base de semicorcheas en forma de acorde quebrado en la mano izquierda<sup>428</sup> y una armonización vertical de la voz en la mano derecha. Este tipo de acompañamiento siempre aparece con las semifrases b

<sup>428</sup> Realmente se trata de un bajo de Alberti doblado con su propia inversión, o lo que es lo mismo, un ostinato de sextas y terceras alternadas.

(Ejemplo LXI). En la última sección sustituye las semicorcheas por un pedal de tónica en forma de *ostinato*.

Ejemplo LXI: GÓMEZ, *Villancico*, cc. 27-31

27 *pp*  
— Dor - mid, Cor - de - ro san - - - to, mi

27 *ppp*  
*pp*

Para el estribillo, la semifrase  $a_2$ , siempre se recurra a un pedal de dominante con un contracanto, descendente como la melodía, en tercetas (Ejemplo LXII). La última vez que aparece, al final de la canción (c. 112), se duplican los valores finales como procedimiento conclusivo de la melodía vocal.

Ejemplo LXII: GÓMEZ, *Villancico*, cc. 12-16

12 *mf*  
lén, "hoy son flo - res y ro - sas, ma - ña - na se - rán hiel". Llo -

12 *p*  
3

La continuidad de la pieza se consigue, desde el punto de vista compositivo, mediante elementos de enlace o soldadura que el piano introduce en los cambios de frase (x en sus tres variantes, y, z). De esta forma la canción presenta una fluidez musical constante a pesar de tener una construcción tan estructurada.



## La relación texto-música

A pesar de que no encontramos elementos de ilustración o representación musical de palabras o conceptos, la escritura, que exige una sonoridad liviana entre el *mf* y el *ppp*, sí que sugiere el estilo sencillo, popular y entrañable, en la línea del tipo de religiosidad en la obra de Lope que ya hemos comentado. El mismo preludio, donde la sonoridad del piano en la armonización en registro agudo puede evocar un asunto “elevado”, es indicativo de las intenciones del compositor. La relación del texto y la música es puramente estructural, como ya se ha visto, prevaleciendo el aspecto lírico por encima de cualquier otro.

## Observaciones sobre la interpretación

La principal dificultad de interpretación musical está en conseguir un *tempo* y movimiento fluidos para evitar la monotonía por la repetición de motivos musicales en la voz y el acompañamiento. Desde el comienzo de la parte vocal hasta el c. 43, donde encontramos la primera pausa estructural, el compositor engarza los motivos en un todo continuo por los procedimientos ya expuestos, no volviendo a encontrar otra hasta el c. 105. Estas dos pausas, sin embargo, han de ser contrastantes con el movimiento continuo general de la pieza para que tengan el efecto esperado. La pausa de la voz en el c. 108 no tiene el mismo carácter que las mencionadas por lo que deben interpretarse con la continuidad que la semifrase requiere.

Dado que la tesitura de la canción, pensada originalmente para tiple, es central y cómoda para la voz, y vistas las indicaciones dinámicas ya expuestas, opinamos que la intensidad vocal no debe sobrepasar el límite de lo discursivo, aunque en ciertos momentos pueda adquirir un poco más de intensidad, como en los cc. 17-20 y 70-75 que tienen indicado *mf*.

#### 5.4.4 *Celos, que no me matáis*

Actualmente se conservan el borrador (FJM3, signatura M-770-A) y tres copias (FJM1, signatura M-768-A, FJM2, signatura M-769-A y la copia de la BNE) entre los que apenas hay diferencias<sup>429</sup>. Escrita originalmente para tenor, así lo indica el compositor en dos de las tres copias, tiene una extensión de una décima, de Fa<sub>2</sub> sostenido a La<sub>3</sub><sup>430</sup>.

La escritura del piano y la relación de ésta con la voz se aproximan al tipo de acompañamiento guitarrístico, con acordes arpegiados, introducciones y reposos para la voz, vacíos en el acompañamiento, etc., en una estilización de la canción popular española-andaluza. Es la única del grupo que consta que fue estrenada<sup>431</sup>.

#### **El texto**

El texto de esta canción está extraído de una colección de manuscritos que recogió Agustín Durán en el códice que lleva su nombre<sup>432</sup>. La amplia cultura musical, histórica y literaria de Julio Gómez, y su interés por los libros, dada su condición bibliotecario, explican la atención prestada a este poema por ser poco conocido y de difícil acceso. El códice Durán pertenecía a la biblioteca particular de dicho erudito, y en 1935 solo existía una publicación que recogía, entre otras obras, las pertenecientes al códice, la de Cayetano Rosell<sup>433</sup>.

---

<sup>429</sup> Se indican las diferencias entre ellas en las notas críticas de nuestra edición de la partitura.

<sup>430</sup> Interpretamos que esta es la tesitura real pues el pentagrama de la voz no lleva la clave de sol en octava baja, la que se emplea habitualmente para la voz de tenor.

<sup>431</sup> Véase nota 408.

<sup>432</sup> Nos consta que el códice está actualmente en proceso de edición y publicación. Sobre la historia de dicho manuscrito puede consultarse: SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, "Los autógrafos de Lope de Vega", *Manuscr.Cao*, nº 10, 2011; MARTÍNEZ COMECHE, Juan Antonio, *Documentación del Siglo de Oro: El Códice Durán*, [s.n.], Madrid, 1997.

<sup>433</sup> ROSELL, Cayetano, *Colección escogida de obras no dramáticas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 38, Rivadeneira, Madrid, 1856, p. 237. De esta obra existen dos ediciones posteriores, de 1908 y 1918. Rosell señala la procedencia del poema: "Códice autógrafo del señor don Agustín Durán, fol. 35, vuelto". Fue Agustín Durán quien se lo dejó consultar, tal y como el propio Rosell señala. Eso fue en el último tercio del siglo XIX. En 1935 el Códice Durán estaba en subasta en Londres y por esas fechas, o al año siguiente, lo compra Pedro Masaveu Véase SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, "Los autógrafos de Lope...", *op cit.*, p. 30. De aquí deducimos que la única edición que Gómez pudo manejar de este poema fue la de Rosell.

La forma del texto se corresponde a la del villancico, con un estribillo (vv. 1-2), una redondilla (vv. 3-6), una segunda redondilla que sirve de enlace y en la que el cuarto verso de la misma cambia la rima, igual al estribillo, para convertirse en verso de vuelta (vv. 10). Después del segundo estribillo vuelve a repetirse el mismo esquema pero distinta rima para la redondilla. Todos los versos son agudos a excepción del 8, 9, 11 y 14 a 17.

### Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada

Para la corrección del texto de la partitura utilizamos la edición de Rosell, única disponible actualmente.

	Ed. Rosell	Manuscrito BNE	Nuestra edición
5	<i>Celos, que no me matais,</i> <i>¿Qué aguardais?</i> ¿Para qué es bueno querer Que llegueis á tal rigor, Que vengais á ser amor, Siendo celos vuestro ser? Si amor os pensais volver, Vendré á tener dos amores. Sed quien sois, pues que [traidores	Celos que no me matáis que aguardáis Para que es bueno querer que lleguéis a tal rigor que vengáis a ser amor siendo celos vuestro ser Si amor os pensáis volver vendré a tener dos amores Sed quien sois pues que [traidores	<i>Celos, que no me matáis,</i> <i>¿qué aguardáis?</i> ¿Para qué es bueno querer que lleguéis a tal rigor, que vengáis a ser amor siendo celos vuestro ser? Si amor os pensáis volver, vendré a tener dos amores; sed quien sois, pues que [traidores
10	Con amor os disculpais. <i>Celos, que no me matais,</i> <i>¿Qué aguardais?</i> Hacer amor de recelos, Por disfrazarlos mejor,	con amor os disculpáis Celos que no me matáis que aguardáis Hacer amor de recelos por disfrazarlos mejor	con amor os disculpáis. <i>Celos, que no me matáis,</i> <i>¿qué aguardáis?</i> Hacer amor de recelos por disfrazarlos mejor
15	Es dar materia al amor Para aumentar los desvelos. Sed bien amor ó bien celos; Pero todo es bien llamaros, Que amor me lleva á buscaros	es dar materia al amor para aumentar los desvelos Sed bien amor o bien celos, pero todo es bien llamaros que amor me lleva a buscaros	es dar materia al amor para aumentar los desvelos. Sed bien amor o bien celos, pero todo es bien llamaros, que amor me lleva a buscaros
20	Y vos á vos me llevais. <i>Celos, que no me matais,</i> <i>¿Qué aguardais?</i>	y vos a vos me lleváis Celos que no me matáis que aguardáis	y vos a vos me lleváis. <i>Celos, que no me matáis,</i> <i>¿qué aguardáis?</i>

El cotejo de los dos textos muestra las diferencias en cuanto a puntuación y acentuación. Como es su costumbre en las partituras manuscritas, Gómez omite prácticamente todos los signos de puntuación. Corregimos éstos, y las tildes conforme a las normas actuales de la RAE.

## La forma y el estilo musical

La canción se estructura siguiendo la forma del villancico, con un motivo del estribillo que se presenta de tres maneras distintas, alternando con dos partes A prácticamente iguales.

PRELUDIO + ESTRIBILLO 1 + A [a+a'] + ESTRIBILLO 2 + A [a+a'] + ESTRIBILLO 3

Una breve introducción de dos compases con calderón final no sólo sirve de preludio si no que marca el estilo del acompañamiento pianístico. Unos acordes arpegiados en ritmo ternario con una de las pulsaciones en binario, al estilo del rasgueado de guitarra, van a marcar el patrón de acompañamiento de casi toda la pieza. La fusión de una misma escala melódica en sus dos variantes<sup>434</sup>, por movimiento contrario de ambas manos, provoca en choque armónico en el Fa y el Fa sostenido, justo en el momento del cambio a binario (Ejemplo LXIII).

Ejemplo LXIII: GÓMEZ, *Celos, que no me matáis*, cc. 1-2

**Andante, muy libre**

El estribillo lo forma una frase musical que entona los dos versos de forma silábica. Las tres veces que aparece lo hace de distinta forma. La primera con un doble floreo sobre la sílaba tónica de “aguardáis”, terminando sobre el II grado (Ejemplo LXIV). La segunda (cc. 26-31) termina en la dominante con un floreo sobre de escala armónica. La tercera, como final de la pieza (cc. 49-54), en Re mayor y con la voz en la dominante de esta.

<sup>434</sup> Con intervalo de segunda aumentada entre II y III grado o sin él.

Ejemplo LXIV: GÓMEZ, *Celos, que no me matáis*, cc. 3-6

The musical notation is a single staff in G minor (one flat). It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts with a triplet of eighth notes (F4, G4, A4), followed by a dotted quarter note (B4), a half note (C5), and another dotted quarter note (B4). The lyrics are: "Ce - los que no me ma - táis, ¿qué la - guar - dáis?" The final note is a half note (G4) with a long horizontal line underneath it, indicating a continuation of the melody.

La sección A tiene una estructura a-a' con la relación antecedente-consecuente, que distribuye las semifrases en 4(2+2)+4. Las dos frases tienen un silencio estructural al inicio que las separa del material precedente y del siguiente<sup>435</sup>. La sección no es conclusiva, toda ella busca reposos melódicos y armónicos en forma de semicadencias sobre la dominante, el II y el VI grado. La segunda vez que aparece la sección A repite el mismo esquema musical. Únicamente a la voz tiene ligeros cambios rítmicos para adaptarse a las diferencias en la métrica de los versos, añadiendo alguna nota con floreo para un verso con una sílaba más, caso del verso 13, "Hacer amor de recelos" (c. 33), o desplazando ritmo para hacer recaer la sílaba tónica del verso "pero todo es bien llamaros" (cc. 42-43).

La organización tonal-modal se basa en la utilización de la escala de Re frigio como elemento castizo pero dentro de un contexto tonal más tradicional, referido a la música romántica. Dicha escala realmente se usará como elemento de color y como referencia de la dominante, pues la tonalidad principal en las dos secciones A es Sol menor. En los estribillos el compositor utilizará dicha dominante, sin la séptima, para producir el efecto de reposo tonal, con el equívoco de que realmente será la semicadencia que dará pie a Sol menor (Ejemplo LXV). La característica principal desde el punto de vista armónico es el constante reposo en semicadencias. Incluso al final de la obra, la ambigüedad vuelve a presentarse al concluir en acorde de Re mayor pero con la voz en la quinta (La<sub>4</sub>).

<sup>435</sup> Esta es una característica de esta canción que utilizaremos más adelante para fundamentar los criterios de interpretación.

Ejemplo LXXV: GÓMEZ, *Celos, que no me matáis*, cc. 7-10

¿Pa-ra qué es bueno que- rer que lle -  
siempre arpegiando

La parte pianística sigue durante toda la obra el patrón rítmico y armónico apuntado. Solamente asciende al plano melódico en dos puntos, uno en imitación de la voz (c. 13-14 y 36-37, Ejemplo LXVI), el otro introduciendo una línea descendente con floreos, que despliega el acorde de Re como dominante (cc. 23-25 y 46-48, Ejemplo LXVII).

Ejemplo LXVI: GÓMEZ, *Celos, que no me matáis*, cc. 13-15

que ven-gáis a ser a - mor sien-do ce - los vues-tro

Ejemplo LXVII: GÓMEZ, *Celos, que no me matáis*, cc. 23-25

The musical score shows three measures. The vocal line (top staff) begins with a melisma: "do-res con a-mor os dis-cul\_páis." with a fermata. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features triplets in both hands. The bottom staff starts with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The piano part includes a crescendo hairpin in the final measure.

La sonoridad que otorga el modo frigio y la ornamentación mediante floreos se unen a la indicación “*siempre rubato, a capricho*” y a la articulación constante de los acordes *arpegiando* que recuerda el rasgueo de la guitarra, para conseguir un estilo que recoja la esencia del casticismo y de la canción andaluza en particular<sup>436</sup>.

### La relación texto-música

Como hemos apuntado anteriormente, la estructura musical se corresponde a la forma métrica, las secciones coinciden con las divisiones propias del villancico, con la particularidad de que los tres estribillos se presentan variados musicalmente. El compositor construye la línea vocal de forma silábica, insertando unos floreos en tres casos distintos:

- a) El segundo miembro de la frase del estribillo (vv. 2, 12 y 22, cc. 6, 29 y 52). Estos melismas vienen destacados al dejar la voz sola, sin la armonización del piano, en esos mismos compases.
- b) En los verso de vuelta (vv. 10 y 20, cc. 24 y 47)
- c) En la primera frase de la sección A' (v. 11, c. 33). Interpretamos que el autor pretende romper el parecido de este compás con el inicio del estribillo, ya que

<sup>436</sup> Los elementos musicales que caracterizan las canciones españolas que obedecen a los tópicos musicales andaluces, en el siglo XIX y que perviven en el XX, han sido apuntados en: ALONSO, Celsa, “Canción”, *Diccionario de la Música Española...*, op. cit., vol. 3, p. 6. Sobre el casticismo y la búsqueda de los elementos que constituyen la esencia de lo español en la música puede consultarse: MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, “Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX”, *Revista de Musicología*, nº 1, 1993, p. 28.

comparten el mismo motivo musical y las mismas sílabas del texto, “-celos” (Ejemplo LXVIII).

Ejemplo LXVIII: GÓMEZ, *Celos, que no me matáis*, cc. 33-34

En el segundo miembro de la frase del estribillo el compositor y el poeta no interpretan en mismo número de sílabas. Para Lope es un verso agudo de cuatro sílabas que computa como cinco. Gómez une con una sinalefa “que\_a-” reduciendo a tres las sílabas reales del verso. Para poder seguir la línea descendente por grados conjuntos (Mi bemol-Re-Do-Si bemol-La) hasta llegar al La<sub>3</sub> del c. 6 y respetar la acentuación musical, opta por escribir el melisma sobre la sílaba tónica “-dáis”.

Todos los demás miembros de frase son silábicos y coinciden exactamente verso a verso con cada miembro de frase, a excepción de dos casos. En las frases de los compases 22-25 y 45-48, que corresponden a los versos “Sed quien sois pues que traidores / con amor os disculpáis” y “que amor me lleva a buscaros / y vos a vos me lleváis”, el compositor respeta los encabalgamientos que se producen y construye una sola frase continua para ellos, sin el reposo melódico que se produce invariablemente al final de cada verso. Para resaltar este cambio y facilitar la continuidad de la frase recurre a cambiar el patrón de acompañamiento para estos versos.

### Observaciones sobre la interpretación

La decisión más importante al plantearse la interpretación de la parte del piano es cómo abordar los *arpegiando* de los acordes del acompañamiento. La indicación afecta prácticamente a todo el acompañamiento, a excepción de las dos líneas melódicas de la



mano derecha de las que se ha hablado anteriormente (c. 13-14, 36-37, 23-25 y 46-48). El modelo a seguir ha de ser el de una articulación que recuerde a la guitarra. Aquí se opta por ofrecer un arpeggiado lo más variado posible, con arpeggios más largos o más cortos, incluso casi inexistentes, en función de la posición del acorde en la frase y de la dirección que se imprima al fraseo.

La parte vocal “Andante, muy libre”, “siempre *rubato*, a capricho”, nos recuerdan al estilo rapsódico de la música popular andaluza. Por otra parte, la variación dinámica es muy exigente, al requerir desde un “a media voz” hasta el *fortissimo* que cierra la canción, pasando por toda la gama de indicaciones dinámicas en el fraseo de los versos, lo que nos lleva a pensar en una interpretación más dramática que lírica, en consecuencia con el texto que se canta.

En los compases 9 y 32, al inicio de los dos pies del villancico y de las secciones A y A' encontramos sendas figuraciones en tresillo que en nuestra opinión deben tener una articulación propia. Para respetar y marcar la acentuación del texto, en el primer caso, sobre las palabras “Para qué es bueno...”, con sinalefa en la tercera sílaba, las tres corcheas deben agruparse 2+1 (Ejemplo LXIX). En el segundo caso, sobre “Hacer amor de recelos”, el agrupamiento conviene que sea 1+2 (Ejemplo LXX).

Ejemplo LXIX: GÓMEZ, *Celos, que no me matáis*, c. 9



Ejemplo LXX: GÓMEZ, *Celos, que no me matáis*, c. 32



Una atención especial merecen los silencios estructurales mencionados más arriba. Siendo una característica en la composición, deberían hacerse muy explícitos y utilizarse

como marca de separación entre estribillo y secciones, ya que el compositor no recurre a elementos de unión o soldadura.

## 5.5 José María Guervós

De familia de músicos, José María Guervós nació en Granada en 1870 y murió en Madrid en 1944. Estudió con su padre Eduardo Guervós. Pensionado por la Diputación Provincial de Granada, ingresó en el Conservatorio de Madrid. En 1892 fue nombrado profesor de piano en dicho centro y fundó en 1895 un conjunto de cámara con Pau Casals, Julio Francés y Rafael Gálvez. También acompañó a Casals en diversas ocasiones y sucedió a su hermano Manuel como acompañante de Pablo Sarasate. Fue colaborador del Cuarteto Francés y profesor de la familia real. Publicó varios tratados de solfeo, repentización y transposición. En 1917 obtuvo plaza en el Conservatorio de Madrid, donde enseñaba de forma interina anteriormente, como profesor de acompañamiento. Su catálogo como compositor incluye algunas zarzuelas como *Piquito de oro*, *Aretino*, *Carolina*, *El rapto de La Buenaventura*, *El lagar* y *A estudiar a Salamanca* en colaboración con Amadeo Vives, dos obras sinfónicas, *Trafalgar* y *Poes*, diversas obras para piano y música vocal religiosa con acompañamiento. Las canciones con piano son un apartado importante en su obra, como las *Guajiras populares*, *Rimas de Bécquer* (1926) y *Serenata árabe se suman a las Cinco canciones* que estudiamos a continuación.

Inventó el decagrama<sup>437</sup> para la escritura pianística, idea que no tuvo trascendencia pero que él mismo utilizó en la publicación de algunas de sus obras, como estas *Cinco canciones* (Ejemplo LXXI).

---

<sup>437</sup> Se trata de la utilización de los dos pentagramas del piano unidos por una sola clave, la de Do que marca simultáneamente la altura de la primera línea adicional inferior de la mano derecha y la primera línea adicional superior para el pentagrama de la mano izquierda.

Ejemplo LXXI: GUERVÓS, *Lo fingido verdadero*, UME, Madrid, 1936, encabezamiento

Letra de  
LOPE DE VEGA

Música de  
JOSÉ MA GUERVÓS

**Lo fingido verdadero**  
(Dedicada a Antonio F. Bordas)

For el Concurso de Composición

M. ♩ = 69

No ser, Lus-cin-da, tus be-las.

1. (1)

La nota al pie que explica el significado de la clave la encontramos al final de la página 1 de la edición de la UME (Ejemplo LXXII).

Ejemplo LXXII: GUERVÓS, *Lo fingido verdadero*, UME, 1936, nota al pie

(1) igual a

## Las canciones

Las *Cinco canciones* sobre textos de Lope de Vega fueron premiadas en el Concurso Nacional de Bellas Artes en 1935<sup>438</sup> y editadas por la Unión Musical Española al año siguiente<sup>439</sup>. Desconocemos la fecha exacta de composición pero parece clara la motivación dado que se enmarcan en la celebración del tricentenario de Lope y el hecho de que las presentara a concurso. En la revista *Ritmo* se publicó en 1936 una breve reseña sobre la edición de estas *Cinco canciones*, donde podemos leer:

En elegante edición acaba de publicar «Cinco canciones» sobre versos de Lope de Vega —obra premiada en el último concurso nacional de Bellas Artes —el maestro Guervós. I: «Lo fingido verdadero». II: «Blancas coge Luscinda las azucenas». III: «Cantar de siega». IV: «Riveritas hermosas», y V: «Trébole», son las poesías a las que Guervós ha puesto música, con indiscutible

<sup>438</sup> Véase el capítulo dedicado al Concurso Nacional.

<sup>439</sup> GUERVÓS, José María, *Cinco canciones*, Unión Musical Española, Madrid, 1936.

acierto, tanto por el carácter de época, elementos armónicos, en todo momento expresivos, de un gran interés —pianísticamente considerados— y bella forma de su estructura, como composición<sup>440</sup>.

Francisco Ruiz afirma que en comparación con el ciclo bequeriano<sup>441</sup> del propio Guervós:

[...] podemos observar en estas canciones de Lope un leve y casi inconsciente giro neoclásico en la escritura de Guervós, que sufre aquí una sensible estilización, abandonando en gran medida el cromatismo postromántico y simplificando los acompañamientos, que en ocasiones parecen querer asemejarse a una textura de bajo continuo, utilizando un ámbito más restringido del teclado y sobre un ritmo armónico rápido y de pulsación constante, sin acabar de desterrar, no obstante, interesantes y expresivas modulaciones de corte aún decimonónico<sup>442</sup>.

La edición de las canciones viene introducida por una nota del propio compositor en la que aclara que “el autor [...] se ha atenido, en su construcción, a emplear estrictamente los elementos armónicos usados en el siglo XVII por los músicos contemporáneos de Lope. En lo que no les ha seguido es en el modo de acoplar el canto [...]”. Esta declaración de intenciones refleja el interés de Guervós por ofrecer un vínculo entre el texto y la música, dentro del más puro estilo liederista, al que se une la afirmación de que “se ha preocupado, con preferencia, de hacer una fusión, (sic) lo más completa posible de la expresión musical con el espíritu de la letra”<sup>443</sup>. Ruiz afirma que en comparación a las canciones de Bécquer, el otro ciclo de canciones de Guervós, en estas de Lope la armonía es menos cromática y contienen más giros modales<sup>444</sup>.

La edición de la UME no da información del tipo de voz para la que están escritas, ni siquiera anota la habitual indicación “voz” al pentagrama de la parte vocal. La tesitura por la que se mueven, desde un Re<sub>3</sub> bemol a un Sol<sub>4</sub>, no define claramente el tipo de voz a

---

<sup>440</sup> En la sección “Mundo musical. Ediciones musicales”, *Ritmo. Revista Musical Ilustrada*, Año VIII, nº 129 (15-4-1936), p. 10. Citado en: RUÍZ, Francisco, *El compositor granadino José María Guervós y Mira: revisión del estado de la cuestión*. Trabajo de investigación correspondiente al Diploma de Estudios Avanzados, Universidad de Granada, Granada, 2001.

<sup>441</sup> Se trata del ciclo *Rimas*, publicado por UME en 1926.

<sup>442</sup> RUÍZ, Francisco, *El compositor granadino...*, *op. cit.*

<sup>443</sup> GUERVÓS, José María, *Cinco canciones*, *op. cit.*

<sup>444</sup> *Ídem.*

la que se dirigen. Parece que, aunque el registro sea muy central, una voz de soprano o tenor podrán encontrar una expresión más cómoda que una voz grave en la escritura lírica que presentan estas canciones<sup>445</sup>.

Hemos comentado en el capítulo correspondiente que tres de ellas, *Lo fingido verdadero*, *Blanca coge Lucinda las azucenas* y *Canción de siega*, fueron interpretadas en el acto de homenaje a Lope celebrado el 12 de diciembre de 1935 en el Teatro Español de Madrid. Por las fechas de composición y del concierto probablemente se tratase de su estreno. Estas canciones no lograron entrar en el repertorio de recital y cayeron en el olvido. Solamente *Riberitas hermosas* se dio en concierto bastantes años después de su composición, en 1990 y 1992, por el tenor Joan Cabero<sup>446</sup>. El autor de este trabajo interpretó el grupo completo en el Palau de la Música de Valencia, junto a la pianista Marisa Blanes, el 15 de noviembre de 2009.

### 5.5.1 *Lo fingido verdadero*

Primera de las *Cinco canciones*, de una duración aproximada de 2' 28'', utiliza un fragmento de *Lo fingido verdadero*, una comedia de santos ambientada en la antigua Roma. Guervós dedica esta canción al violinista Antonio Fernández Bordas, compañero del claustro de profesores del Conservatorio de Madrid.

#### **El texto**

La poesía amorosa de Lope está presente en toda su producción literaria. En las canciones de tipo tradicional que incluyó en sus comedias, que respondían a los géneros propios de la poesía popular (canciones de trabajo, canciones de bienvenida, canciones de fiesta, canciones religiosas,...) el grupo de letrillas amorosas es de una variedad y cantidad asombrosa y de una gracia poética excepcional. Lope utiliza distintos registros, unas

---

<sup>445</sup> Aunque las ediciones críticas de las partituras que presentamos en el Anexo II están en las tonalidades originales, el autor de este trabajo ha utilizado un transporte a una tercera menor descendente para la grabación que se presenta en el Anexo III.

<sup>446</sup> RNE dispone de una grabación en directo del 12-3-1990 del recital en Caja Postal de Madrid. El 14-10-1992 el mismo intérprete la incluyó en un programa dedicado a la generación musical del 98 en la Fundación Juan March.

ocasiones basándose en formas y versos de evidente extracción popular, otras en construcciones y léxico culto, referencias barrocas, y no pocas veces combinando ambos estilos, consiguiendo así una fusión de elementos que ofrecen al mismo tiempo calidad literaria y acercamiento al público que asistía a las comedias y que conocía los versos de la lírica popular y tradicional<sup>447</sup>.

En esta pieza, fragmento de *Lo fingido verdadero*, el poeta acude a las flores como medio de sublimación de la belleza de la amada, acorde con una de las tendencias barrocas más vivas y mantenidas por Lope de Vega, que, sin duda, enriqueció y mucho el mundo de la lírica galante de la época con este tipo de manifestaciones y con la multiplicación de las imágenes florales. Pero el Lope más popular tiende en ocasiones a ser muy culto en la elaboración de sus canciones, y junto a los ritmos populares, introduce elementos de barroquismo del más exquisito gusto. Introduce técnicas poéticas muy elaboradas, de signo culto o barroco, en esquemas de evidente filiación tradicional.

El nombre de Lucinda, que aparece en las dos primeras canciones de Guervós, contiene alusiones biográficas que Lope utiliza de forma indirecta. En la comedia *Lo fingido verdadero* no existe tal personaje y la canción se incluye para alabar las cualidades de Camila, amante del emperador Diocleciano. La coincidencia no puede ser más evidente, Lope está cantando las maravillas de su amada, Camila Lucinda, nombre poético dado en su obra *Rimas* a Micaela Luján, mujer casada, con la cual mantuvo relaciones hasta 1608 y de la que tuvo cinco hijos, entre ellos dos de sus predilectos: Marcela y Lope Félix<sup>448</sup>.

Este fragmento es una exaltación hiperbólica, idealizada, de los atributos anatómicos establecidos por la lírica petrarquista: ojos (“niña”), boca (“coral”), pecho (“nieve pura”), manos (“azucenas”). Los atributos se establecen como afirmación (“bien puede ser”) de lo que se niega (“no puede ser”)<sup>449</sup>.

---

<sup>447</sup> Véase DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, “«Blancas coge Lucinda...» amor y lírica tradicional en el teatro de Lope”, *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega: Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 2002*, PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.), Universidad de Castilla La Mancha, 2003, pp. 129-151.

<sup>448</sup> PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Lope de Vega. Pasiones...*, *op. cit.*, pp. 37-38.

<sup>449</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Rimas humanas y otros versos*, ed. de Antonio Carreño, Crítica, Barcelona, 1998, p. 822, citado por Francisco J. Díez de Revenga, *op. cit.* p. 137.

Cattaneo<sup>450</sup> hace notar el paralelismo en la oposición “bien puede ser / no puede ser” popularizada por Góngora en *Que pida a un galán Menguilla*. Esta fórmula era bien conocida en la época, y en opinión de Díez de Revenga tenía la finalidad de “despertar en su público la familiaridad de sus propias canciones”<sup>451</sup>. Agustín Durán lo recoge como anónimo “Que se case un don Pelote / Con una dama sin dote, / *Bien puede ser*,”<sup>452</sup>. De esta manera Lope funde el estilo culto de la retórica barroca con un esquema formal bien conocido por su popularidad.

### Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada

Cotejamos el texto de la partitura con la edición de Mariateresa Cattaneo<sup>453</sup>:

	Ed. Cattaneo	Partitura UME	Nuestra edición
5	No ser, Lucinda, tus bellas niñas formalmente estrellas, bien puede ser; pero que en su claridad no tengan cierta deidad, no puede ser.	No ser, Luscinda, tus bellas niñas formalmente estrellas, bien puede ser, pero que en su claridad no tengan cierta deidad, no puede ser.	No ser, Lucinda, tus bellas niñas formalmente estrellas, bien puede ser; pero que en su claridad no tengan cierta deidad, no puede ser.
10	Que su boca celestial no sea el mismo coral, bien puede ser;	Que su boca celestial no sea el mismo coral, bien puede ser;	Que su boca celestial no sea el mismo coral, bien puede ser;
15	mas que no exceda la rosa en ser roja y olorosa, no puede ser. Que no sea el blanco pecho de nieve o cristales hecho, bien puede ser;	mas que no exceda a la rosa en ser roja y olorosa no puede ser. Que no sea el blanco pecho de nieve y cristales hecho bien puede ser,	mas que no exceda la rosa en ser roja y olorosa, no puede ser. Que no sea el blanco pecho de nieve o cristales hecho, bien puede ser;
20	mas que no exceda en blancura cristales y nieve pura, no puede ser. Que no sea sol ni Apolo, ángel puro y fénix solo, bien puede ser;	mas que no exceda en blancura cristales y nieve pura, no puede ser. Que no sea sol ni Apolo angel puro y fénix sólo, bien puede ser;	mas que no exceda en blancura cristales y nieve pura, no puede ser. Que no sea sol ni Apolo, ángel puro y fénix solo, bien puede ser;
25	pero que de ángel no tenga lo que con ángel convenga, no puede ser. Que no sean lirios sus venas	pero que de angel no tenga lo que con angel convenga no puede ser. Que no sean lirios sus venas	pero que de ángel no tenga lo que con ángel convenga, no puede ser. Que no sean lirios sus venas

<sup>450</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Lo fingido verdadero*, edición de Mariateresa Cattaneo, Roma, Bulzoni Editore, 1992, p. 109.

<sup>451</sup> DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, “«Blancas coge Lucinda...», *op. cit.* p. 136.

<sup>452</sup> DURÁN, Agustín (ed.), *Cancionero y romancero de coplas y canciones de arte menor, letras, letrillas, romances cortos y glosas anteriores al siglo XVIII, pertenecientes a los géneros doctrinal, amatorio, jocoso, satírico, &c*, Imprenta de E. Aguado, Madrid, 1829, p. 131.

<sup>453</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Lo fingido verdadero*, ed. de Maria Teresa Cattaneo, Bulzoni Editore, Roma, 1992, pp. 109-110.

30	ni sus manos azucenas, bien puede ser; mas que en ellas no se vean cuantas gracias se desean, no puede ser.	ni sus manos azucena, bien puede ser, mas que en ellas no se vean cuantas gracias se desean, no puede ser.	ni sus manos azucenas, bien puede ser; mas que en ellas no se vean cuantas gracias se desean, no puede ser.
----	---	--	---

El texto que aparece en la partitura publicada por UME tiene pocas diferencias con el de la edición crítica de Cattaneo. En primer lugar la puntuación que, con respecto al patrón establecido por la editora (dos versos- coma- verso corto -punto y coma- dos versos- coma- verso corto -punto), la partitura no sigue ninguna pauta. En segundo lugar la acentuación de las palabras “ángel” (vv. 20, 22 y 23) y “solo” (v. 20). Tercero, el plural de “azucenas” (v. 26), en singular en Guervós, que corresponde lógicamente al de “lirios” (v. 25). Por último el nombre de “Luscinda” (v. 1), claramente un error de la partitura. Cattaneo advierte que hace referencia a Camila Lucinda, como se ha dicho anteriormente, nombre poético con el que Lope se dirige a Micaela de Luján<sup>454</sup>.

### La forma y el estilo musical

La canción se estructura en tres secciones, las dos primeras iguales en forma y extensión y la tercera más corta por que se construye sobre seis versos, la mitad que las anteriores, y también por la falta de dos de los cuatro elementos musicales que forman las dos primeras secciones. El primer intervalo de segunda menor (Si-Do) del piano en el breve preludeo (c. 1), un decorado musical que pasa a segundo plano con cambio de registro al comenzar la voz, es el elemento generador de la correspondencia entre Do menor y Re bemol mayor, tonalidades en torno a las cuales se organiza la canción. La relación entre ambos tonos viene del acorde de sexta napolitana: Re bemol es la nota alterada para formar dicho acorde en la tonalidad de Do menor. Fa menor, subdominante de Do, sirve de enlace tonal entre ambos, a través de un acorde de séptima de dominante de Si bemol menor que no resuelve en Re bemol. Las breves secciones de puente hacen regresar al tono principal de Do menor para comenzar la nueva sección. La tercera sección

<sup>454</sup> Cattaneo advierte que algunos críticos (Castro, A. Alonso, Umpierre, Diez de Revenga) han puesto en evidencia la referencia biográfica de estos versos, dedicados a Lucinda y dichos en la ficción metateatral en honor de Camila Lucinda. *Ibid.*, p. 109. Por otra parte, es posible que la confusión se dé por el recuerdo del personaje de Luscinda que aparece en el Quijote de Cervantes. Véase el capítulo XXXVI, 4ª parte, en el que don Quijote entabla una batalla que con unos cueros de vino: CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Instituto Cervantes, Crítica, 1998, pp. 424-433.



mantiene la tonalidad principal sin utilizar el enlace entre los elementos  $a_1$  y  $a_3$  para modular, corroborando la tonalidad principal en una breve coda cadencial de dos compases.

En la siguiente tabla esquematizamos la construcción musical:

Sección	cc.	vv.	Elementos	Tonalidad
preludio	1-2 (2)			Do menor
1ª (A)	3-19 (17)	1-12	$a_1$	
			$a_2$ : enlace melódico modulante/ cadencial	Do-Fa menor
			$a_3$	Fa menor
			$a_4$	Fa menor-
			$a_5$ : enlace	Re bemol mayor
			$a_6$	Re bemol mayor
puente/ interludio	20-22 (3)			Re bemol mayor- Do menor
2ª (A)	23-39 (17)	13-24	$a_1$	Do menor
			$a_2$ : enlace melódico modulante/ cadencial	Do-Fa menor
			$a_3$	Fa menor
			$a_4$	Fa menor-
			$a_5$ : enlace	Re bemol mayor
			$a_6$	Re bemol mayor
puente/ interludio	40-42 (3)			Re bemol mayor- Do menor
3ª (A')	43-50 (8)	25-30	$a_1$	Do menor
			$a_2$ ' enlace no modulante	
			$a_3$ '	
coda	51-52 (2)			

La línea vocal en cada sección está formada por una larga frase estructurada en seis elementos de distinto tamaño, dos de ellos muy cortos, apenas tres tiempos ( $a_2$  y  $a_5$ ) con función modulante. Combina la escala menor natural y la melódica tanto en sentido ascendente como descendente en una clara intención de introducir elementos modales al conjunto. Como se ha visto, la tercera sección prescinde de los tres últimos elementos, y el de enlace pierde su carácter modulante.

El piano se subordina a la parte vocal armonizando a tres voces y con una escritura densa con predominio del bajo que en las ocasiones en que la voz tiene una línea entrecortada es el que mantiene la continuidad con una articulación en *legato*. El acompañamiento presenta tres tipos de texturas:

- a) Bajo con relación de dos notas contra una en la mano derecha (Ejemplo LXXIII).

Ejemplo LXXIII: GUERVÓS, *Lo fingido verdadero*, cc. 1-3

No ser. Lu-cin - da. tus be-llas  
*mf* *p*

- b) Escritura homofónica pura en los elementos modulantes cadenciales (Ejemplo LXXIV).

Ejemplo LXXIV: GUERVÓS, *Lo fingido verdadero*, cc. 5-6

tre - llas. bien pue-de ser. pe-ro  
*mf*

- c) Dobra la voz en la parte superior con movimiento contrario en las partes inferiores (Ejemplo LXXV).

Ejemplo LXXV: GUERVÓS, *Lo fingido verdadero*, cc. 7-8

que en su cla-ri-dad no ten-gan cier-ta dei-dad. no pue-de  
*p*

d) Escritura a cuatro partes en el elemento a<sub>6</sub> (Ejemplo LXXVI).

Ejemplo LXXVI: GUERVÓS, *Lo fingido verdadero*, cc. 15-17

The image shows a musical score for a four-part setting. The top staff is the vocal line in treble clef, with lyrics: "ro - sa en ser ro - ja y, o - lo - ro - sa. no pue - de". The bottom two staves are for piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The score includes dynamics such as *cresc.* and *f*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

### La relación texto música

La estructura musical de la canción está en función de la forma poética, generando tanto los periodos musicales como la construcción de la línea vocal. En ésta Guervós recurre a repetir dos veces el verso de cuatro sílabas “no puede ser” cada vez que aparece al final de los elementos a<sub>3</sub> y a<sub>6</sub>, siendo este último final de sección (vv. 6, 12, 18, 24, 30). De esta forma consigue una frase musical de seis compases (cc. 14-19) que contiene el equivalente a tres versos de ocho sílabas. No hace lo mismo con “bien puede ser” (vv. 3, 9, 15, 21, 27) que utiliza como un breve elemento melódico que, al tiempo que rompe la simetría formal, sirve de pasaje modulante.

A pesar de que la estructura musical es muy regular en su construcción el compositor realiza algunos ajustes en la parte vocal para adaptar el ritmo y la acentuación musical a la poética. Así, inserta compases de 2/4 (cc. 4, 14-17, 34-37, 44) dentro del general 3/4, aunque manteniendo la pulsación binaria. También presenta un cambio del ritmo al de inicio de la primera sección respecto de la segunda y tercera para adaptar rítmicamente a la música los acentos y comas de “No ser, Lucinda, tus bellas / niñas...”, distintos de “Que no sea el blanco pecho” y “Que no sean lirios sus venas” (Ejemplo LXXVII).

Ejemplo LXXVII: GUERVÓS, *Lo fingido verdadero*, inicio de las tres estrofas, cc. 2-5, 22-24 y 43-45

2 1ª estrofa

No ser. Lucinda. tus be-las ni - ñas for-mal-men-te es - tre - llas. bien pue-de

22 2ª estrofa

Que no se - a el blan-co pe - cho de nie-ve y cris-ta - les he - cho. bic pue - de

43 3ª estrofa

Que no se - an li - rios sus ve - nas ni sus ma-nos a - zu - ce - nas. bien pue - de

También se emplean elementos que rompen la uniformidad de la línea vocal las pausas y suspensiones generadas musicalmente por las conjunciones adversativas “pero” (c. 7, 33, Ejemplos LXXVIII y LXXIX) y “mas” (c. 26, 46, Ejemplos LXXX y LXXXI), tratadas éstas cada una de forma diferente.

Ejemplo LXXVIII: GUERVÓS, *Lo fingido verdadero*, cc. 5-6

5

tre - llas. bien pue-de ser. pe-ro

mf

Ejemplo LXXIX: GUERVÓS, *Lo fingido verdadero*, cc. 32-33

32

fé - nix so - lo. bien pue-de ser. pe - ro

32

Ejemplo LXXX: GUERVÓS, *Lo fingido verdadero*, cc. 25-26

he - cho, bie pue - de ser, mas que no ex -

Ejemplo LXXXI: GUERVÓS, *Lo fingido verdadero*, cc. 45-46

cc-nas. bien pue-de ser, mas -

## Observaciones sobre la interpretación

Esta canción, como se ha visto en el análisis precedente, es eminentemente lírica, enunciativa, sin implicaciones dramáticas que obliguen a buscar extremos vocales. La tesitura en la que se mueve la parte vocal es de una octava, Fa<sub>3</sub>-Fa<sub>4</sub>, aunque desciende puntualmente a Re bemol<sub>3</sub>, una zona muy cómoda para una voz de tenor o soprano. Las observaciones anteriores sobre las ideas musicales que surgen del interés del compositor en obtener una prosodia generada por el ritmo poético obligan a prestar atención a este término, no solo a la línea melódica, que siendo repetida tres veces necesita de la variedad que le imprime el texto.

### 5.5.2 *Blancas coge Lucinda las azucenas*

Segunda de las *Cinco canciones* de Guervós con una duración de 1' 52". La parte vocal tiene una extensión de una undécima, de Re<sub>3</sub> a Sol<sub>4</sub>, moviéndose generalmente en la zona más central, utilizando la nota más aguda solo para el final, aunque la edición de la UME anota la posibilidad de finalizar en la octava inferior (Sol<sub>3</sub>). La escritura del piano también es muy central, excediendo los límites de los pentagramas en pocas ocasiones.

Guervós dedica esta canción a Mercedes García López, una joven estudiante del conservatorio madrileño que años más tarde sería docente de la asignatura de Canto en el mismo centro y que compuso una colección de canciones, una de ellas con letra de Lope de Vega que incluimos en el catálogo.

#### **El texto**

Fragmento perteneciente al acto III de la comedia *El caballero de Illescas*. Se trata de un villancico (la acotación escénica dice “Sale BELARDO, TIRRENO, RISELO, cantan este villancico”) y supone un paréntesis lírico en el desarrollo de la comedia, un recurso extensamente utilizado por Lope<sup>455</sup>. Esta canción es uno de los mejores ejemplos de canción amorosa, en la que se lleva a cabo una exaltación del color blanco como símbolo de pureza, extensamente empleado en la lírica popular tanto profana como religiosa. Díez de Revenga explica de este modo la forma poética del fragmento:

La envoltura métrica es la típica de cancionero de vuelta y estribillo: una seguidilla inicial que se desarrolla en otras cuatro seguidillas que coinciden, en la última, con el motivo desarrollado en la primera, con repetición final del último verso, que funciona, en parte, como verso de vuelta<sup>456</sup>.

Guervós, conociendo o intuyendo el carácter y forma del último verso, lo repite con giro melódico conclusivo (vv. 4 y 20).

---

<sup>455</sup> Díez de Revenga afirma que: “Son estas una colección de canciones galantes, envueltas en fórmulas tradicionales, que interrumpen con su letra o su música en la acción de la comedia, mientras que desde el punto de vista del contenido, recorren todos los avatares de la pasión amorosa”. DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, “«Blancas coge Lucinda...», *op. cit.*, p. 137.

<sup>456</sup> *Ídem*, p. 135.

## Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada

A falta de una edición crítica moderna tomamos como edición de referencia la de Cotarelo publicada por la RAE entre 1916-1930<sup>457</sup>. Vemos en la siguiente tabla que apenas existen diferencias entre ésta y el texto de la partitura, solo algunos signos de puntuación, si bien vuelve a repetirse el error con el nombre “Luscinda” ya visto en los comentarios de la canción anterior. Actualizamos también la forma arcaica “ansí” (v. 17):

	Ed. RAE	Partitura UME	Nuestra edición
5	“Blancas coge Lucinda las azucenas, y en llegando a sus manos parecen negras. Cuando sale el alba, Lucinda bella, sale más hermosa, la tierra alegre.	Blancas coge Luscinda las azucenas y en llegando a sus manos parecen negras. Cuando sale el alba Luscinda bella sale más hermosa, la tierra alegre.	Blancas coge Lucinda las azucenas, y en llegando a sus manos parecen negras. Cuando sale el alba, Lucinda bella, sale más hermosa, la tierra alegre.
10	Con su sol enjuga sus blancas perlas; si una flor le quita dos mil engendra, porque son sus plantas de primavera,	Con su sol enjuga sus blancas perlas, si una flor le quita dos mil le engendra. Porque son sus plantas de primavera,	Con su sol enjuga sus blancas perlas; si una flor le quita dos mil engendra. Porque son sus plantas de primavera,
15	y como cristales sus manos bellas, y ansí, con ser blancas las azucenas,	y como cristales sus manos bellas. Y ansí, con ser blancas las azucenas	y como cristales sus manos bellas. Y así, con ser blancas las azucenas,
20	en llegando a sus manos parecen negras.”	en llegando a sus manos parecen negras.	en llegando a sus manos parecen negras.

## La forma y el estilo musical

Después de un breve preludio con material propio, la escritura musical se organiza en función de las estrofas del texto aunque de modo irregular. La primera y segunda redondillas vienen seguidas, las otras se presentan con interludios que la separan.

Esta pieza evoca elementos barrocos sin renunciar a una armonía y estilo tardo-romántico. Esta característica se observa en los siguientes aspectos:

<sup>457</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *El caballero de Illescas*, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, *Obras de Lope de Vega*, vol. IV, RAE, Tipografía de la “Revista de Arch., Bibl. y Museos”, Madrid, 1916-1930, pp. 138-139.

- a) Pasajes en textura a tres voces obligadas que evocan al trío-sonata barroco.
- b) El bajo tiene un peso armónico destacable.
- c) El plan tonal, con relaciones a los tonos vecinos Sol menor-Si bemol mayor-Do menor es típico de la música tardo- barroca. Aquí el recorrido tonal con inicio y regreso a la tonalidad principal se hace de forma simétrica.
- d) La forma *ritornello*, aunque usada de forma libre, se observa claramente en la relación dinámica entre la voz y el piano en los interludios.

El estilo tardo-romántico se percibe en los matices dinámicos, en los acentos y articulación, en la cadencia plagal final, los cambios de registro y en la forma de realizar las modulaciones. La organización de estos elementos es la siguiente:

Estructura	cc.	Tonalidad	Construcción musical
Preludio	1-4	Sol menor	Motivo del piano en tres secuencias sucesivas sobre el arpegio de Sol menor. Diferencia temática con la melodía.
A (a <sub>1</sub> +a <sub>2</sub> ) asimétricas	5-11 (7)		Antecedente y consecuente asimétricos con semicadencia y cadencia final
B (b <sub>1</sub> +b <sub>2</sub> ) simétricas	12-17 (6)	Si bemol mayor	Melodía inicia una 3ª más aguda
Interludio	18-21 (4)		Transposición del preludio, arpegio de Si bemol mayor, una 3ª más agudo
C	22-31 (10)	Do menor	Armonización a tres partes. Se establece gradualmente un diálogo con imitaciones e interacción con el motivo del interludio en el acompañamiento.
D	32-37 (6)	Do menor- Si bemol mayor	Dos frases en armonización a tres partes doblando la voz en la superior.
Interludio	38-39 (2)	Si bemol mayor- Sol menor	Fusión: el <i>ritornello</i> ya no es un elemento aislado sino que se fusiona con el canto.
E	40-48 (9)	Sol menor	Dos frases en armonización a tres partes doblando la voz en la superior; punto culminante al final.
Conclusión	49		Cadencia final.

La línea melódica de la voz está realizada desde presupuestos clásicos con semifrases antecedentes y consecuentes, reposo en el segundo grado con semicadencia y cadencias finales de frase, pero con la intención manifiesta de romper cualquier uniformidad. Así, la primera frase correspondiente a la primera redondilla ya presenta una asimetría (3+4) con respecto al modelo canónico que utiliza la segunda (3+3). La tercera se construye con tres elementos (3+2+3) el segundo de los cuales es más corto para la voz pero el piano es quien completa la cuadratura. La cuarta es simétrica como la segunda y la



quinta vuelve a presentar desequilibrio con un silencio que marca la coma del v. 17 (c. 40) y con la repetición del último verso como cadencia conclusiva para la voz.

El piano tiene un tratamiento peculiar al utilizar dos tipos de escritura diferenciadas, una para el preludio y los ritornelos, otra para el acompañamiento de la voz. En el primer caso los diseños de repetición de terceras y escalas de pentacordo en semicorcheas se combinan de diferentes maneras, generalmente en secuencias ascendentes (Ejemplo LXXXII).

Ejemplo LXXXII: GUERVÓS, *Blancas coge Lucinda las azucenas*, cc. 1-4

Acompañando a la voz el piano queda subordinado, destacando el bajo continuo en una escritura a tres partes en la que la superior dobla invariablemente a la voz (Ejemplo LXXXIII).

Ejemplo LXXXIII: GUERVÓS, *Blancas coge Lucinda las azucenas*, cc. 12-14

Este esquema solo se rompe en la segunda y tercera frases de la sección C (cc. 24-31), donde el piano introduce elementos del ritornelo y deja de doblar literalmente a la voz, en una sección que funde los elementos de las dos anteriores (Ejemplo LXXXIV).

Ejemplo LXXXIV: GUERVÓS, *Blancas coge Lucinda las azucenas*, cc. 24-27

## La relación texto-música

La forma musical, organizada en cinco secciones, responde a la estructura poética del texto:

Estructura	vv.	estrofa	
Preludio			
A	1-4	1ª redondilla:	v. 3 vuelta v. 4 estribillo (se repite)
B	4-8	2ª redondilla	
Interludio			
C	9-12	3ª redondilla	v. 11 se repite
D	13-16	4ª redondilla	
Interludio			
E	17-20	5ª redondilla	v. 19 verso de vuelta v. 20 estribillo (se repite)
Conclusión			

La correspondencia de los acentos del verso con la métrica musical ternaria es completa. Para los casos en que el acento no corresponde con la primera posición del compás Guervós recurre a organizar la línea vocal con un intervalo o diseño ascendente para que la nota más aguda, estando situada en posición átona del compás, resalte el acento del texto (véanse los cc. 8, 12, 32 y 43).

## Observaciones sobre la interpretación

Esta canción tiene un planteamiento predominantemente lírico y el único elemento que puede destacarse con cierto dramatismo está en los versos que sirven de estribillo “en llegando a sus manos / parecen negras” (cc. 9-11 y 46-48). En la primera ocasión no hay nada que musicalmente haga resaltar estas palabras, la voz y el piano siguen la evolución dinámica lógica de final de frase con cadencia perfecta en *diminuendo* indicado por el compositor. Aquí el color e intensidad vocal, a elección del cantante, puede inferir una intención más o menos dramática al sentido del texto. En la segunda ocasión, al final de la pieza, optamos por terminar en la octava superior, dadas las indicaciones dinámicas *f* y *ff* que tiene escritas el piano, registro que facilita a la voz la intensidad expresiva requerida en este momento.

Ejemplo LXXXV: GUERVÓS, *Blancas coge Lucinda las azucenas*, cc. 45-49

The image shows a musical score for the song 'Blancas coge Lucinda las azucenas' by José María Guervós, measures 45-49. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'ne - gras. pa - re - cen ne - - - gras.' The piano part includes dynamic markings 'f' and 'ff'. The vocal line is marked with a fermata over the final note of the phrase.

### 5.5.3 *Cantar de siega*

Una brevísima canción, de poco más de un minuto de duración, que guarda cierta relación textual y musical con la anterior. La sencillez en su construcción es reflejo del estilo popular del texto que Lope toma de la lírica tradicional. Escrita en una tesitura muy central para una voz de soprano o tenor, recorre un ámbito de novena (Mi<sub>3</sub>-Fa<sub>4</sub>), permite a la voz destacar el ambiente íntimo y delicado del texto. Aunque el compositor escribe para el piano algún regulador *crescendo* y *diminuendo*, la dinámica no excede del *p* en toda la pieza. Guervós dedica esta canción a su hermana Carmen.

## El texto

Fragmento del Acto II (vv. 16 04-1613) de la comedia *El gran duque de Moscovia*. La acotación escénica “Salen los músicos de segadores, y con ellos Lucinda, Demetrio, Rufino, Belardo y Febo. Cantan” indica el carácter de intermedio lírico tan común en el teatro de Lope.

Las canciones que hacen referencia a diversos trabajos como el vareo, el molino o la siega son muy abundantes en la lírica popular y en el teatro del Siglo de Oro. De la costumbre de los cantos de siega tenemos testimonios ya en el siglo XVI<sup>458</sup>. Este canto de *El gran duque de Moscovia* tiene una función decorativa y coreográfica<sup>459</sup>. Demetrio, nieto del tirano Gran Duque, vive escondido y finge ser segador, para ello Lope ambienta esta escena con los campesinos que cantan esta canción<sup>460</sup>. En ella encontramos una forma muy difundida en el siglo XVI, que deriva a su vez del célebre “Nigra sum sed ferrosa” del *Cantar de los Cantares*.

Otro aspecto fomentado por Lope que aparece en este fragmento, según aportación de Díez de Revenga, es el del mundo del color, cargado de matices y contrastes que hacen de la canción tradicional lopesca un rico depósito de referencias sensoriales a la plasticidad de la canción que al mismo tiempo adquieren y representan un claro contenido simbólico. Aquí, el color blanco, símbolo claro de pureza y belleza inmaculada, sigue la tradición petrarquista que ve en la dama blanca o pálida el ideal de belleza femenina<sup>461</sup>.

---

<sup>458</sup> Ver SALOMON, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1985, cap. IV de la tercera parte. Numerosas referencias se señalan también en los trabajos de ALÍN, José María, *Cancionero teatral...*, *op. cit.*; FRENK, Margit, *Nuevo corpus...*, *op. cit.*; DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Teatro de Lope...*, *op. cit.*

<sup>459</sup> SALOMON, Noël, *Lo villano en...*, *op. cit.*, p. 518.

<sup>460</sup> Ver ALÍN, José María, *Cancionero teatral...*, *op. cit.*, p. 250.

<sup>461</sup> DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Teatro de Lope...*, *op. cit.*, p. 135.

## Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada

La edición de referencia que utilizamos para corregir el texto es la de Milagros Villar para ProLope<sup>462</sup>. En la siguiente tabla comparativa vemos que las diferencias con la partitura editada en 1936 por la UME son escasas, las comas de los vv. 3, 5 y 10, la tilde del pronombre enclítico “diome”<sup>463</sup> y el cambio de preposición “en” por “de” que afecta al v. 7:

	Ed. Villar	Partitura UME	Nuestra edición
5	Blanca me era yo cuando entré en la siega; <i>diome el sol, y ya soy morena.</i> Blanca solía yo ser antes que a segar viniese; mas no quiso el sol que fuese blanco el fuego en mi poder. Mi edad al amanecer era lustrosa azucena;	Blanca me era yo cuando entré en la siega; dióme el sol y ya soy morena. Blanca solía yo ser antes que a segar viniese, mas no quiso el sol que fuese blanco el fuego de mi poder. Mi edad al amanecer era lustrosa azucena;	<i>Blanca me era yo cuando entré en la siega; diome el sol, y ya soy morena.</i> Blanca solía yo ser antes que a segar viniese; mas no quiso el sol que fuese blanco el fuego en mi poder. Mi edad al amanecer era lustrosa azucena;
10	<i>diome el sol, y ya soy morena.</i>	dióme el sol y ya soy morena.	<i>diome el sol, y ya soy morena.</i>

## La forma y el estilo musical

Una escala de pentacordo ascendente (Ejemplo LXXXVI), presente en los ritornelos y especialmente en el final de la canción anterior del ciclo, *Blancas coge Lucinda las azucenas* (véase el Ejemplo LXXXV), coincide con el primer diseño del piano de esta pieza. Guervós hace patente por este procedimiento musical el paralelismo en los versos de ambas canciones: la oposición blanca/morena de la mujer en esta canción, y blancas/negras referidas a las azucenas en la obra anterior.

<sup>462</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*, ed. de Milagros Villar, ProLope, Parte VII, Vol. I, Milenio, Lleida, p. 525.

<sup>463</sup> De acuerdo con las normas actuales de acentuación de los pronombres enclíticos de la RAE dejamos “diome” sin tildar.

Ejemplo LXXXVI: GUERVÓS, *Cantar de siega*, cc. 1-2

La forma musical reproduce la forma del texto, tres secciones asimétricas introducidas por un preludio y separadas por dos breves interludios de distinta duración y con distinto material musical. La tercera sección, al tiempo que se funden distintos elementos anteriores, tiene carácter cadencial. El piano y la voz concluyen la pieza simultáneamente, sin posludio.

Forma	vv.	cc.	Construcción musical	
Preludio		1-3	Tres elementos en formal bar	
A	a <sub>1</sub>	1-3	4-7	Frase vocal con dos elementos, con el piano en segundo; termina en semicadencia.
	enlace		7-8	Material propio
	a <sub>2</sub>	4-7	9-14	Punto culminante en c. 10, termina en la tónica. El piano enriquece la escritura especialmente en el bajo.
Interludio		14-16	Igual al preludio	
B (sección cadencial)	8-10	17-23	Dos semifrases: la primera se construye con material temático del preludio y de a <sub>1</sub> ; La segunda, con imitaciones entre la voz y el piano utiliza elementos rítmicos de a <sub>1</sub> .	

La tonalidad principal es La menor, que sin modulaciones unifica toda la pieza. El breve preludio tiene su conclusión en la dominante en el modo menor, en un equívoco que parece que vaya a establecerse Mi menor como la tonalidad en la que va a comenzar el canto, sin embargo este retrasa un tiempo su entrada y lo hace ya en la armonía de La menor (Ejemplo LXXXVII).

Ejemplo LXXXVII: GUERVÓS, *Cantar de siega*, cc. 1-4

La primera frase,  $a_1$ , concluye en la dominante, y  $a_2$  en la preceptiva tónica. Entre ambas el piano tiene un compás de enlace con material independiente que termina en el II grado, con el que empieza la segunda frase. La sección B comienza con el V grado en menor, anticipando su entrada a diferencia de la primera entrada de la voz, tiene un reposo sobre una cadencia rota (V-VI grados) antes de establecer un breve diálogo entre la voz y el piano sobre el acorde de sexta napolitana, para terminar sobre la tónica con una apoyatura superior armonizada con el piano.

La línea vocal establece tres arcos melódicos de duración desigual. El primero ( $a_1$ ) de 10 tiempos, el segundo ( $a_2$ ) de 14, y el tercero de 17, éste más largo debido a la repetición de “diome el sol”, a la fragmentación con silencios y al *ritardando* final.

El piano utiliza dos tipos de escritura, una en primer plano en el prelude y el interludio y otra subordinada a la voz, cuando coincide con ella. El acompañamiento se enriquece, en especial en el bajo, introduciendo enlaces melódicos (cc. 6 y 10), movimiento contrario a la voz en octavas hacia el grave (cc. 11-13) o doblando a la voz puntualmente (cc. 4, 12 y 17-18).

### La relación texto-música

La sencillez y brevedad de esta canción está en sintonía con la extracción popular del texto. Guervós utiliza algunos procedimientos ya apuntados para evitar una melodía previsible, tanto en el piano como en la voz. Así mismo, ajusta los acentos del texto por medio de constantes cambios de compás y tresillos en la parte vocal (Ejemplo LXXXVIII, c. 9).

Ejemplo LXXXVIII: GUERVÓS, *Cantar de siega*, cc. 9-10

9  
Blanca so-lí-a yo ser an-tes que a se-gar vi

### Observaciones sobre la interpretación

La cadencia con la que concluye el preludio puede originar problemas de entonación para la voz, ya que, como hemos visto más arriba, después de escuchar el acorde de dominante de Mi menor en el c. 3, en el siguiente compás se establece la tonalidad principal, La menor. Para preparar la indicación “Despacio” del c. 22 sin que se pierda tensión musical y dramática en la última semifrase de la sección cadencial optamos por interpretar los cc. 20-22 en *tempo rubato*, de forma que se produzca un sutil *accelerando* en el c.20 y comenzar a retener el *tempo* al final del segundo “diome el sol” de la voz, haciendo sonar la parte del piano en cc. 21-22 ya más lento (Ejemplo LXXXIX). La sutileza dinámica es general y no debería verse afectada por los breves reguladores (cc. 5-6, 9-10) o el crescendo de los cc. 20-21.

Ejemplo LXXXIX: GUERVÓS, *Cantar de siega*, cc. 19-23

19  
ce-na; dio-me el sol, dio-me el sol, y ya soy mo-re-na.

19  
cresc. rit. p (despacio)



#### 5.5.4 *Riberitas hermosas*

El aire popular de esta canción viene dado por la referencia a la zambra, un baile que actualmente se conserva como un palo flamenco<sup>464</sup>. El diseño del piano en forma de punteados del bajo y arpegiado en la mano derecha evoca la sonoridad de la guitarra.

Consideramos un error tipográfico la indicación metronómica de 38 para la figura de negra. El número invertido, 83, se acerca más al ritmo vivo y alegre que sugiere la escritura y la conducción de la línea melódica<sup>465</sup>, sin contar con la referencia a la zambra, que es de Lope, no de Guervós. La duración de la canción es de 1' 50".

La pieza está dedicada a su sobrina Florinda.

#### **El texto**

Pertenciente al acto I de la comedia *Pedro Carbonero*, se extrae el texto de una escena de ambientación coreográfica independiente de la trama de la comedia, que se presenta con la siguiente acotación escénica:

Salen algunos moros de máscara, y bailan una zambra, y entretanto hable al oído al Rey Sarracino, hincado de rodillas; y el Rey y la Reina han de estar sentados en unas almohadas. Cantan<sup>466</sup>.

Es la noche de San Juan y de lejos se oye el ruido de gente que se acerca a la escena en la que están presentes varios personajes, entre los que se encuentran los reyes<sup>467</sup>. Pasado este paréntesis lírico la comedia sigue su curso.

---

<sup>464</sup> El diccionario de la RAE da dos acepciones del término “zambra”: 1. Fiesta que usaban los moriscos, con bulla, regocijo y baile, y 2. Fiesta semejante de los gitanos del Sacromonte, en Granada, España. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* [en línea], < <http://buscon.rae.es/drae/> > [acceso: 2-11-2010].

<sup>465</sup> Ver comentario al respecto en el apartado de observaciones sobre la interpretación.

<sup>466</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Pedro Carbonero*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Rivadeneyra, Madrid, 1890-1913, XI, p. 140.

<sup>467</sup> Siete versos antes de la canción dicen: “REINA: Una zambra viene aquí. / ¡Qué confusión! ¡Qué ruido! / REY: Toda la noche es de fiesta; / ya veis que es noche de Juan”.

El fragmento es un romancillo, con rima asonante en los pares, que sigue la estructura del villancico. La cabeza y el estribillo combinan don metros diferentes, hexasílabos en los pares y heptasílabos en los impares, pero en la mudanza son todos hexasílabos. Todos los pares son agudos. Como la versificación es la del romancillo, los versos de vuelta de la forma villancico no se distinguen del resto por la rima, ya que esta es uniforme, por ello en los vv. 9 y 17 encontramos un cambio de discurso precedido de punto. Como se verá más adelante Guervós organiza las secciones musicales teniendo en cuenta esta particularidad.

### Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada

No existe una edición crítica moderna de esta comedia por lo que tomamos como referencia la de Menéndez Pelayo de la RAE. Comparamos el texto con el que aparece en la partitura:

	Ed. RAE	Partitura UME	Nuestra edición
5	Riberitas hermosas De Darro y Genil, Esforzad vuestros aires, Que me abraso aquí. Hermosas riberas Donde yo nací, La que fue mi muerte En vosotras vi, En el fuego es Julio,	Riveritas hermosas de Darro y Genil esforzad vuestros aires que me abraso aquí. Hermosas riveras donde yo nací, la que fue mi muerte, en vosotras vi. En el fuego es julio	Riberitas hermosas de Darro y Genil, esforzad vuestros aires que me abraso aquí. Hermosas riberas donde yo nací, la que fue mi muerte en vosotras vi. En el fuego es julio
10	En la vista Abril; Esforzad, etc.	y en la vista abril; esforzad vuestros aires que me abraso aquí.	y en la vista abril; esforzad vuestros aires que me abraso aquí.
15	Orillas hermosas Que el cristal cubrís, Tened, que me muero, Lástima de mí. Si encubre las llamas De nieve y jazmín, Esforzad vuestros aires,	Orillas hermosas que el cristal cubrís, tened, que me muero, lástima de mí. Si encubre las llamas de nieve y jazmín esforzad vuestros aires	Orillas hermosas que el cristal cubrís, tened, que me muero, lástima de mí. Si encubre las llamas de nieve y jazmín, esforzad vuestros aires
20	Que me abraso aquí.	que me abraso aquí ¡Ah! ¡Ah!	que me abraso aquí. ¡Ah! ¡Ah!

Para la edición de la partitura modernizamos la ortografía de “Riberitas” que da título a la canción, con b, no con v como la partitura<sup>468</sup>. Eliminamos las mayúsculas de

<sup>468</sup> Aunque la palabra *rivera* según el diccionario de la RAE significa “Arroyo, pequeño caudal de agua continua que corre por la tierra, o Cauce por donde corre”, el sentido aquí es claramente el de “riberas”, así

inicio de verso, excepto las que van después de punto, tal como se escriben actualmente los versos en las ediciones críticas modernas. Los meses del año los escribimos en minúscula (vv. 9-10), como recomienda la RAE<sup>469</sup>. El subjuntivo “encubra” no tiene sentido en esta oración, lo sustituimos por el lógico “encubre” de una oración condicional. Los signos de puntuación los escribimos como la RAE. Los versos 7 y 8 vienen escritos como uno solo en la edición de Juan de la Cuesta<sup>470</sup> y terminan sin punto.

## La forma y el estilo musical

Este es el esquema de la organización musical de la canción:

Sección	Semifrases	vv.	Construcción musical
Preludio			Melodía en el bajo con ritmo característico que insiste en el acorde de Mi mayor. Semicadencia sobre la dominante (c. 7).
1ª	A (a <sub>1</sub> +a <sub>2</sub> )	1-2+3-4 (estribillo)	Melodía vocal y línea del bajo con relleno armónico arpegiado a contratiempo, como en el preludio. a <sub>1</sub> evoca sol frigio en el piano.
	transición		Piano: Breve transición entre A y B que sirve de cadencia: acorde de Mi prolongado (cc. 15-17).
	B (b <sub>1</sub> +b <sub>2</sub> )	5-8	La misma forma de construcción que A, con un pasajero Re menor en b <sub>2</sub> '. Se funden elementos de la transición con la voz y el bajo.
interludio			Igual al preludio.
2ª	A' (c+a <sub>2</sub> ')	9-10+11-12 (estribillo)	Forma bar (2+2+4). Frase c en Do mayor seguido de una fórmula cadencial en Re menor un corte (c. 34) al que sigue el estribillo (a <sub>2</sub> ) en Mi.
	transición		Breve transición entre A y B que sirve de cadencia: acorde de Mi prolongado (cc. 38-40).
	B' (b <sub>1</sub> +b <sub>2</sub> ')	13-16	En b <sub>2</sub> ' se funden elementos de la transición con la voz y el bajo .
enlace			Giro cadencial frigio (piano).
3ª	A'' (d+a <sub>2</sub> '')	17-18+19-20 (estribillo)	Frase d en un pasajero Sol frigio seguido del estribillo que tiene un giro final sobre La Mayor.
	coda		Combinación y alternancia del modo frigio con tónicas La y Mi desde el final de a <sub>2</sub> ' (c. 57). Voz sin texto.

aparece en la edición de la RAE que tomamos de referencia. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* [en línea], <<http://buscon.rae.es/drae/>> [acceso 2-11-2010].

<sup>469</sup> Real Academia Española, *Ortografía de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 2002, p.39.

<sup>470</sup> Reproducción digital de *Parte catorce de las Comedias de Lope de Vega Carpio...*, En Madrid, por Iuan de la Cuesta, a costa de Miguel de Syles..., 1620, ff. 151-194. [Localización: Biblioteca Nacional de España, Sig. R-13865. folio 158v]. Biblioteca Nacional de España. Biblioteca Digital Hispánica [en línea] <[http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=1675433&custom\\_att\\_2=simple\\_viewer'](http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=1675433&custom_att_2=simple_viewer')> [acceso: 3-11-2010].

La nota Mi es el centro tonal, unas veces como modo de Mi frigio, otras en la tonalidad de Mi mayor y en otra ocasión puntual como dominante de La menor (semifrase  $b_1$  en los cc. 17 y 40). El preludio es un giro modal de dos elementos que reposa en un acorde de quinta disminuida sobre Si que da paso a la primera frase que pasa de Sol frigio en la primera semifrase al Mi frigio. Aunque al final de cada frase y sección regresa a la tónica encontramos cierta movilidad tonal: antes de concluir en Mi en la frase B pasa por La menor y Re menor, en la frase C por Do mayor y Re menor, y la coda combina La y Mi frigios.

La melodía vocal está formada por cinco frases, con antecedente y el consecuente, con fraseos en arco ascendente, comenzando en la dominante o la tónica y terminando invariablemente en la tónica aguda ( $Mi_4$ ). La tensión melódica y tonal y las ligaduras expresivas que indica la partitura muestran una línea cantábil y dirigida hacia la última sílaba. Las frases A, A' y A'' se forman con materiales distintos para la primera semifrase seguida de tres variaciones de la misma para el consecuente. Las frases B y B' son similares, la segunda con una variación final de la primera, y los dos elementos corresponden con el verso de vuelta y el estribillo respectivamente.

La escritura pianística es variada en cuanto a la relación con la voz. En líneas generales la textura de la canción se basa en la articulación de la melodía vocal, un bajo también melódico<sup>471</sup> y el relleno armónico en forma de corcheas en contratiempo, que nunca dobla la voz. La relación del bajo con el contratiempo arpegiado de la mano derecha otorga a la pieza ecos de la guitarra. Esta transmutación instrumental, el modo frigio característico de la música española y los melismas finales sitúan esta composición dentro del estilo del nacionalismo popular.

### **La relación texto-música**

Estructuralmente la música y el texto presentan un paralelismo no exento de flexibilidad ya que los versos de vuelta y el estribillo, que aparecen tres veces, están escritos con tres variaciones melódicas de la misma frase. Como se ha comentado más

---

<sup>471</sup> Para la mano izquierda la partitura indica *bien cantado*.

arriba, los signos de puntuación marcan las secciones musicales, comenzando cada sección con los versos de vuelta y terminando en los pies.

Sección	Frases	Semifrases	Forma poética
preludio			
1ª	A	a <sub>1</sub>	cabeza
		a <sub>2</sub>	
	B	b <sub>1</sub>	pie 1
		b <sub>2</sub>	
interludio			
2ª	A'	c	vuelta
		a <sub>2</sub> '	estribillo
	B'	b <sub>1</sub>	pie 2
		b <sub>2</sub> '	
enlace			
3ª	A''	d	vuelta
		a <sub>2</sub> ''	estribillo
coda			¡Ah!

Cada frase corresponde a cuatro versos, las semifrases a dos y, dentro de éstas, cada verso tiene una inflexión melódica que deja reconocer cada uno de ellos (compárense los Ejemplos XC y XCI).

Ejemplo XC: GUERVÓS, *Riberitas hermosas*, cc. 7-11

7

Rí-be-ri-tas her-mo-sas de Da-rr-o y Ge-nil.

Ejemplo XCI: GUERVÓS, *Riberitas hermosas*, cc. 30-34

30

- - En el fue-go es ju-lío y en la vis-ta a-bril:

## Observaciones sobre la interpretación

A pesar del cambio de la indicación metronómica ya comentado al comienzo del estudio de esta canción, consideramos no obstante, que la pulsación negra-83 no es suficientemente rápida para el carácter de esta pieza. Sugerimos un metrónomo próximo a negra-110, así lo interpretamos en la grabación de audio que incluimos en el Anexo III.

En nuestra edición de la partitura añadimos sendos calderones<sup>472</sup> sobre el segundo tiempos del compás en los pentagramas de la voz y el superior del piano en el c. 7, y sobre el pentagrama superior del piano en el c. 30, con el fin de unificar la misma escritura y el mismo procedimiento práctico en estos dos puntos. Estos reposos con calderón al final del preludio, del interludio y la segunda sección quedan así unificados. La diferencia de patrón rítmico antes y después de dichos puntos (cc. 7, 30 y 49) justifican un corte y separación que el calderón facilita. Para evitar que estas reiteradas pausas fragmenten en exceso el discurso musical evitaremos un excesivo *ritardando* previo al calderón, por otra parte ya previsto por el compositor al escribir valores más largos (cc. 5-6, 28-29), insertando la respiración después de la pausa del piano y retomando la anacrusa de la voz dentro del tempo de la música que sigue. En el caso del breve enlace cadencial que separa la segunda y tercera la duración de dos pulsos y medio antes de que entre la voz consideramos suficiente pausa antes e ignoramos el calderón para no crear un excesivamente largo acorde estático de Mi mayor.

Las breves transiciones del piano entre las dos frases de las dos primeras secciones A y B (cc. 38-40) y A' y B' (cc. 15-17) terminan con una cadencia perfecta de Mi mayor al que sigue un corto acorde arpegiado de tónica, fórmula de cierre de frase o sección que da paso directo a la siguiente, característica en algunos ritmos de la música popular española (Ejemplo XCII). Como es común en estos casos antes de comenzar la frase B introducimos una respiración que viene a suponer la inserción de un tiempo que no está escrito.

Ejemplo XCII: GUERVÓS, *Riberitas hermosas*, cc. 16-17

<sup>472</sup> Por comparación de los cc. 7, 30 y 49, opinamos que los calderones que añadimos son una omisión del editor o del manuscrito.

### 5.5.5 *Trébole*

Esta pieza de fuerte impulso rítmico que cierra de forma brillante el grupo de canciones está dedicada a Benito García de la Parra<sup>473</sup>. La canción está escrita para una voz sola pero contempla la posibilidad de participación de un coro en momentos puntuales. Guervós explica en la nota introductoria de la edición de las *Cinco canciones* que “La canción “EL TRÉBOLE” aunque el autor le ha acoplado una parte de coro, se puede cantar igual que las cuatro anteriores, a una sola voz.”<sup>474</sup>.

#### El texto

Los tréboles perviven en el romancero popular desde finales del s. XVI, aparecen ya en la *Flor de varios romances, novena parte*, editado en 1597, y en el *Romancero general* publicado en 1604<sup>475</sup>, y se introdujeron con enorme popularidad en las obras de numerosos autores del Siglo de Oro, entre ellos Lope, Valdivielso o Tirso, generalmente en contextos de alegría y baile, con aldeanos y labradores<sup>476</sup>. McGrady anota en su edición de *Peribáñez*:

Las canciones llamadas tréboles gozaban de gran popularidad; el estribillo era inalterable, mientras que la letra era libre. La –e paragógica, que abunda en las canciones populares, imprime un sabor arcaizante y posiblemente rústico. El trébol era un conocido símbolo amoroso<sup>477</sup>.

Salomon explica la relación de este pasaje con el tema de la perfecta casada, como asunto fundamental en *Peribáñez*<sup>478</sup>, y lo retrotrae hasta el bíblico *Cantar de los cantares*,

---

<sup>473</sup> Músico nacido en Bargas, Toledo, en 1884. Compositor, pianista y catedrático de armonía del Conservatorio de Madrid. Véase en: IGLESIAS, Antonio, “García de la Parra Téllez, Benito”, *Diccionario de la Música Española...*, op. cit., vol. 5, p. 440.

<sup>474</sup> GUERVÓS, José María, *Cinco canciones*, Unión Musical Española, Madrid, 1936.

<sup>475</sup> SALOMON, Noël, *Lo villano en el teatro...*, op. cit., p. 546-547.

<sup>476</sup> FRENK ALATORRE, Margit, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Castalia, Madrid, 1987, 596 y ss.

<sup>477</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. de Donald McGrady, Barcelona, Crítica, 2002, p. 85.

<sup>478</sup> SALOMON, Noël, *Lo villano en el teatro...*, op. cit., pp. 320-332. Aquí relaciona a Casilda con “[...] la mujer fuerte de las Escrituras, la esposa fiel, [...]”.

obra en la que encuentra múltiples referencias. McGrady opina que como es usual en las obras de madurez de Lope, esta canción es simbólica, haciendo alusión a personajes de la tragicomedia en que va inserta, aquí la casada que quiere bien a su marido es Casilda.

Este fragmento pertenece al acto II de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. En el portal de la casa de Peribáñez, los labradores se aprestan a descansar para la dura jornada que les espera al alba y "*cantan con guitarras*". Alín opina que este "trébole" de Lope, aparente manifestación del alegre comportamiento de los trabajadores de Peribáñez es, en realidad, mucho más. Indirectamente es una referencia a Casilda, mujer de Peribáñez; pero, al mismo tiempo, y siguiendo un esquema teatral reiteradamente puesto en práctica por el dramaturgo, es el aviso de que algo perturbador acaecerá pronto, debido a que el público sabe de la presencia de un personaje que actuará de forma decisiva a continuación<sup>479</sup>. Además de la referencia a Casilda, la doncella "fácilmente engañada" por su "primero amor" parece ser Inés<sup>480</sup>. Otra alusión a este mismo personaje puede observarse en los versos "tocas blancas por defuera / y faldellín de color". La viuda guarda luto por fuera (tocas blancas), pero expresa sus deseos sensuales en la falda interior (faldellín de color)<sup>481</sup>.

Lope utiliza el mismo estribillo que ya apareciera en la mencionada *Flor de varios romances* de 1597, la misma combinación de un decasílabo y un eneasílabo. Formalmente este texto tiene la estructura canónica del villancico, con un estribillo de dos versos, que se repite para los dos pies, seis octosílabos con rima *abbaac*, que incluyen los versos de enlace y de vuelta.

## **Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada**

La edición de referencia que utilizamos es la de Alberto Blecua y Gerardo Salvador<sup>482</sup>, que comparamos con el texto de la partitura:

---

<sup>479</sup> ALÍN, José María, *Cancionero teatral...*, op. cit., pp. 117-118. Se trata de Luján, quien terminada la escena abrirá la puerta para que entre el Comendador.

<sup>480</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Peribáñez y el...*, ed. de Donald McGrady, op. cit., p. 85.

<sup>481</sup> *Ídem*.

<sup>482</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Blecua, ed. de Alberto Blecua y Gerardo Salvador, ProLope Parte IV, Vol. I, Milenio, Lleida, pp. 473-4. [Vv. 1460-1477].



	Ed. Blecua / Salvador	Partitura UME	Nuestra edición
	<i>Trébole, ¡ay Jesús, cómo güele!</i> <i>Trébole, ¡ay Jesús, qué olor!</i>	Trébole ¡Ay Jesús, como huele! Trébole ¡Ay Jesús, qué olor!	<i>Trébole, ¡ay Jesús, cómo huele!</i> <i>Trébole, ¡ay Jesús, qué olor!</i>
5	<i>Trébole de la casada,</i> <i>que a su esposo quiere bien;</i> <i>de la doncella también,</i> <i>entre paredes guardada,</i> <i>que, fácilmente engañada,</i> <i>sigue su primero amor.</i>	Trébole de la casada que a su esposo quiere bien. De la doncella también entre paredes guardada que fácilmente engañada sigue su primer amor.	Trébole de la casada, que a su esposo quiere bien; de la doncella también, entre paredes guardada, que, fácilmente engañada, sigue su primero amor.
10	<i>Trébole, ¡ay Jesús, cómo güele!</i> <i>Trébole, ¡ay Jesús, qué olor!</i>	Trébole ¡Ay Jesús, como huele! Trébole ¡Ay Jesús, qué olor!	<i>Trébole, ¡ay Jesús, cómo huele!</i> <i>Trébole, ¡ay Jesús, qué olor!</i>
15	<i>Trébole de la soltera,</i> <i>que tantos amores muda;</i> <i>trébole de la viuda,</i> <i>que otra vez casarse espera,</i> <i>tocas blancas por defuera</i> <i>y faldellín de color.</i>	Trébole de la soltera que tantos amores muda. Trébole de la viuda que otra vez casarse espera, tocas blancas por de fuera y faldellín de color.	Trébole de la soltera, que tantos amores muda; trébole de la viuda, que otra vez casarse espera, tocas blancas por defuera y faldellín de color.
	<i>Trébole, ¡ay Jesús, cómo güele!</i> <i>Trébole, ¡ay Jesús, qué olor!</i>	Trébole ¡Ay Jesús, como huele! Trébole ¡Ay Jesús, qué olor!	<i>Trébole, ¡ay Jesús, cómo huele!</i> <i>Trébole, ¡ay Jesús, qué olor!</i>

Del cotejo de ambas ediciones observamos diferencias en los signos de puntuación, tildes y la mayúscula inicial de “¡Ay Jesús, cómo huele!”, que corregimos siguiendo la edición de Blecua y Salvador<sup>483</sup>. La forma “defuera” (v. 15) la escribimos así, con la preposición unida al adverbio, de acuerdo con la edición crítica. De la misma forma aparece en la edición de McGrady<sup>484</sup>.

La palabra “güele” que utiliza ésta (vv. 1, 9, 17), forma trisílaba según la ortografía de la época de Lope, no la empleamos y dejamos la forma actual “huele”, que es la que utiliza la partitura, porque Guervós solo escribe dos notas para ella. Un problema distinto plantea la forma “viuda”, trisílabo también, para la que el compositor escribe tres notas (Do<sub>4</sub> sostenido-Re<sub>4</sub>-Re<sub>4</sub>) pero con acentuación llana en vez de esdrújula, para lo que valoramos más adelante distintas opciones en el apartado de observaciones sobre la interpretación musical y vocal.

<sup>483</sup> La edición de Donald McGrady, *op. cit.*, pp. 85-86, coincide totalmente con la que utilizamos en cuanto a signos de puntuación y formas léxicas.

<sup>484</sup> *Ídem.*

## La forma y el estilo musical

Forma musical es igual a la del villancico: ABABA', con un preludio, una pequeña variación en la tercera aparición del estribillo y una coda.

Sección	Construcción musical	Tonalidad
Preludio	Anuncia el ritmo del acompañamiento y el ritmo de cierre de la canción. Insistencia en la tónica, solo se mueve el bajo, de ésta a la dominante.	Mi menor
A	Textura: melodía vocal entrecortada, bajo y relleno armónico con un ritmo base	
B	Textura: melodía vocal ondulada, acompañamiento a tres voces, 1 y 3 paralelas y 2 independiente. Bajo con progresión descendente por quintas.	Mi mixolidio/ Mi mayor
A	Idéntico.	Mi menor
B	Igual, con progresión de quintas con Do# como nota de color.	Mi mixolidio/ Mi mayor
A'	Con una interpolación: la voz añade dos células de A, bajo con progresión de quintas.	Mi menor
coda	Reafirma la tónica, alternancia de voces, dinámica <i>fff</i> y <i>ffff</i> .	Mi menor

El elemento más destacable de esta canción es el patrón rítmico de acompañamiento que se anuncia en el preludio y se impone en el estribillo, con marcados acentos sobre la primera nota de una célula rítmica insistente que evoluciona, con escasa movilidad melódica y armónica, sobre una línea del bajo (Ejemplo XCIII).

Ejemplo XCIII: GUERVÓS, *Trébole*, cc. 7-9



Esta textura contrasta con la de las dos estrofas, que se mueven sobre un ondulante ritmo de 6/8 en una larga frase *cantabile*. En los estribillos y las estrofas, que vienen

unidos por un enlace melódico del piano Do sostenido-Re sostenido (cc. 14, 25, 33 y 44), que serán becuadro en el último<sup>485</sup> (c. 53), Guervós combina las escalas melódica de Mi menor (A), la mixolidia y la de Mi mayor (B).

El empleo de la progresión descendente por quintas es recurso típicamente barroco que aquí aparece como un arcaísmo, aunque carente de significado e importancia estructural. En este caso la progresión que tiende a Sol como objetivo tonal desvía el objetivo resolviendo en Mi menor, el tono principal. En la segunda B añade una nota de color con el empleo de Do sostenido aun siguiendo la misma progresión y resolución final.

La interpolación de la sección A' funciona como generador de tensión para reforzar la última cadencia. En este punto además de una mayor complejidad rítmica basada en alternancias de acentos en cada parte (voz y piano) que genera los conflictos propios del final de una pieza (Ejemplo XCIV).

Ejemplo XCIV: GUERVÓS, *Trébole*, cc. 49-52

The image shows a musical score for Example XCIV, consisting of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The vocal line begins at measure 49 with a forte (f) dynamic, followed by a mezzo-forte (mf) section marked 'SOLO'. The lyrics are: 'Tré-bo-le, ¡ay Je - sús! ¡ay Je - sús, có-mo hue - - -'. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns with accents and dynamic markings of mf and f.

## La relación texto-música

Comparamos en el siguiente cuadro la forma musical y la forma poética para comprobar su paralelismo:

<sup>485</sup> Es un detalle de color, el piano adopta las notas Do-Re naturales de la escala mixolidia.

Estructura		vv.	Semifrases musicales	Secciones
estribillo		1-2	1+1	A
mudanza (redondilla)	pie	3-6	1+1+1	B
			1	
enlace	7	1		
vuelta		8	1	
estribillo		9-10	1+1	A
mudanza (redondilla)	pie	11-14	1+1+1	B
			1	
enlace	15	1		
vuelta		16	1	
estribillo		17-18	1+1	A'

La particularidad más interesante en la organización de las frases musicales, como puede observarse en el cuadro precedente, se da en disposición de las semifrases de las dos estrofas. En ellas Guervós une el cuarto verso de la redondilla y el verso de enlace en una misma semifrase.

### Observaciones sobre la interpretación

Para la interpretación de esta canción hemos optado por modificar ligeramente la indicación metronómica de la partitura (negra-80). Este tempo lo reservamos para las dos estrofas, aumentándolo hasta 88 aproximadamente en los estribillos y algo más rápido en el preludio y la coda, de manera que se genera una mayor variedad agógica, permitiendo al intérprete vocal una mejor articulación del texto de las estrofas que es donde el contenido semántico necesita ser convenientemente explicado.

El carácter contrastante de la escritura musical del estribillo y las estrofas obliga a los intérpretes a extremar la articulación de ambas secciones. La primera es especialmente

rítmica, con un discurso basado en una pulsación firme y acentos dinámicos escritos en el piano que la voz, con una escritura entrecortada, debe seguir. Las dos estrofas, sin embargo, se mueven en una articulación *legato* muy fluida, para la que puede adoptarse un *tempo* ligeramente más retenido respecto al del estribillo. La transición entre las dos pulsaciones se da en los enlaces Do sostenido-Re sostenido de los cc. 14 y 33, para frenar el *tempo*, y 25 y 44 para recuperarlo. En el c. 56, que enlaza el último estribillo con la coda mediante Do-Re, esta vez ambos naturales, sugerimos un efecto de aceleración del *tempo* para cerrar una coda, insistente en un mismo motivo rítmico, que busca un cierre brillante con una dinámica *fff* y *ffff* para el piano.

Aunque hemos optado por dejar la escritura de la palabra “viuda” en nuestra edición de la partitura, sin alterar la escritura original de Guervós, parece incompatible con una interpretación moderna, debido a la dificultad de comprensión de esta forma. Para nuestra interpretación proponemos una ligera modificación de la articulación de las notas del c. 38, para hacer corresponder los acentos del texto del verso conforme a la forma actual de esta palabra, tal como anotamos en el Ejemplo XCV.

Ejemplo XCV: GUERVÓS, *Trébole*, cc. 38-39

The image shows a musical score for two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It starts at measure 38 with the lyrics "tré-bo-le de la viu-da, que\_o-tra". The bottom staff is a piano accompaniment in G major, with a right-hand treble clef and a left-hand bass clef. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords in the right hand.

## 5.6 Ángel Mingote

Músico aragonés nacido en Daroca en 1891<sup>486</sup>. Se formó musicalmente en el Colegio de Infantes del Pilar y de la Seo de Zaragoza. Terminada la etapa de infántico en 1905 regresó a su pueblo natal donde dirigió la Banda Municipal y ocupó el cargo de organista de la basílica de los Sagrados Corporales. En la ciudad de Teruel, a donde se trasladó en 1828, trabajó como pianista, organista en la catedral y director de orquesta, se interesó por el folclore de aragonés, disciplina que impartirá posteriormente en la Escuela de Jota Aragonesa, anexo Conservatorio de Música de Zaragoza, y de cuyos trabajos prácticos de recopilación nacerá su *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*, publicado por la UME en 1950.

Mingote prosiguió su labor docente en Madrid, donde fue profesor de solfeo del Real Conservatorio de Música. Fue galardonado dos veces con el Premio Nacional de Música, en 1935 por las *Canciones Españolas* sobre Lope de Vega, objeto de nuestro estudio, y en 1956 por *Doce canciones infantiles*.

Como compositor cultivó varios géneros. El de las canciones con piano, como se ha visto anteriormente por los dos premios nacionales, obras a las que hay que sumar las *Siete rimas de Bécquer* o el *Pequeño álbum para canto y piano* y otras canciones sueltas. En la música sinfónica la influencia del folclore es notable, con obras de estilo nacionalista como los *Bocetos sinfónicos*, *Daroca*, *¡Fiesta del Pilar!*, *Hispánicas*, *La jota*, *Nana*, *Retablo aragonés*, *Rimo LXXIII*, *Suite primitiva* y *Zaragocita*. Compuso cuatro zarzuelas, música para coro, para banda, música de cámara, para órgano, para piano, y abundante música religiosa.

Entre las labores de gestión trabajó consejero técnico de la Institución Fernando el Católico y director artístico de la editorial Unión Musical Española. Como investigador su

---

<sup>486</sup> El *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* da erróneamente 1895 como el año de su nacimiento. CASARES RODICIO, Emilio, "Mingote Lorente, Ángel", *Diccionario de la Música Española...*, op. cit., vol. VII, p. 587.

actividad se centró en el terreno del folclore, publicando el mencionado *Cancionero...* y varios estudios y artículos<sup>487</sup>.

## Las canciones

Las seis canciones que integran la colección *Canciones españolas* no llegaron a publicarse. El manuscrito se conserva en el archivo personal de Emilio Reina González, en Zaragoza<sup>488</sup>, quien conserva las obras del compositor, recibiendo esta colección el número de catálogo ERG 88 A1. Las seis obras fueron orquestadas posteriormente, conservándose los manuscritos de apuntes de orquestación (*La Morenica*, 88 A4), guiones de orquesta (88 A6), partitura de orquesta (de las seis canciones, 88 A5, y de *Cantar moreno de siega*, 88 A7). También existe una transposiciones de *Copla* a Do menor con el título *Madre, unos ojuelos vi...* (88 A3) y una copia suelta de *Al Niño Dios, en Belén* (88 A2).

Premiadas en el Concurso Nacional de música del año 1935 junto a las obras de Julio Gómez, Francisco Esbrí y José María Guervós<sup>489</sup>, son obras con un estilo que evidencia el interés del autor por la música folclórica, como corresponde a la época y ambiente musical predominantemente nacionalista en el que se insertan. Por otra parte la escritura pianística tiene una marcada tendencia al academicismo, al realizar un acompañamiento generalmente en las cuatro partes clásicas de los ejercicios de armonización. Las canciones generalmente llevan escrita la música para la primera estrofa, anotando a continuación de la partitura la letra de las restantes, si las hay.

<sup>487</sup> Encontramos un catálogo detallado de las obras de Mingote en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana: Ibid.*, pp. 587-588. El catálogo completo de sus obras de encuentra en: REINA GONZÁLEZ, Emilio, *Catálogo de las obras de Ángel Mingote*, Institución Fernando el Católico-Centro de Estudios Darocenses, Zaragoza, 1997.

<sup>488</sup> Además del catálogo de sus obras, Emilio Reina es el autor de un pequeño estudio sobre el compositor: REINA GONZÁLEZ, Emilio, *Ángel Mingote Lorente. Último representante de la tradición musical de Daroca*, Institución Fernando el Católico-Centro de estudios Darocenses, Zaragoza, 1986. Reina nos facilito amablemente una copia del manuscrito para poder utilizarla en nuestro trabajo.

<sup>489</sup> Véase el capítulo dedicado al Concurso Nacional.

### 5.6.1 *Al Niño Dios en Belén*

La primera de las canciones del grupo está escrita en la tonalidad de La mayor. Es una pieza que utiliza la misma música para las tres estrofas que la componen. Mingote anota las letras segunda y tercera, sin música, al final de la partitura.

#### El texto

Utiliza el mismo fragmento de *Pastores de Belén* que la canción *Villancico* de Julio Gómez, que hemos estudiado anteriormente. A ella nos referimos para las notas de contextualización del texto. Igualmente utilizamos la edición de Antonio Carreño de *Pastores de Belén* para el cotejo con la letra de la partitura para fijar nuestra edición:

	Ed. Carreño	Manuscrito ER	Nuestra edición
	Las pajas del pesebre, Niño de Belén, “hoy son flores y rosas, mañana serán hiel”.	Las pajas del pesebre, Niño de Belén, hoy son flores y rosas, mañana serán hiel.	<i>Las pajas del pesebre, Niño de Belén, hoy son flores y rosas, mañana serán hiel.</i>
5	Lloráis entre las pajas de frío que tenéis, hermoso Niño mío, y de calor también.	Llorais entre las pajas de frío que tenéis, hermoso niño mío y de calor también.	Lloráis entre las pajas de frío que tenéis, hermoso Niño mío, y de calor también.
10	Dormid, Cordero santo, mi vida, no lloréis, que si os escucha el lobo, vendrá por vos, mi bien.	Dormid, cordero santo; mi vida, no lloréis; que si os escucha el lobo, vendrá por vos, mi bien.	Dormid, Cordero santo, mi vida, no lloréis, que si os escucha el lobo, vendrá por vos, mi bien.
15	Dormid entre las pajas, que aunque frías las véis, “hoy son flores y rosas, mañana serán hiel”.	Dormid entre las pajas, que aunque frías las véis, hoy son flores y rosas, mañana serán hiel.	Dormid entre las pajas, que aunque frías las veis, <i>hoy son flores y rosas, mañana serán hiel.</i>
20	Las que para abrigaros tan blandas hoy se ven, serán mañana espinas en corona cruel.	Las que para abrigaros tan blandas hoy se ven, serán mañana espinas en corona cruel.	Las que para abrigaros tan blandas hoy se ven, serán mañana espinas en corona cruel.
	Mas no quiero deciros, aunque vos lo sabéis, palabras de pesar en días de placer.	Mas no quiero deciros, aunque vos lo sabéis, palabras de pesares en días de placer;	Mas no quiero deciros, aunque vos lo sabéis, palabras de pesares en días de placer.
25	Que aunque tan grandes deudas	que aunque tan grandes deudas	Que aunque tan grandes deudas



	en pajas las cobréis, “hoy son flores y rosas, mañana serán hiel”.	en pajas cobréis, hoy son flores y rosas...	en pajas las cobréis, <i>hoy son flores y rosas, mañana serán hiel.</i>
30	Dejad el tierno llanto, divino Emanuel, que perlas entre pajas se pierden sin por qué.	Dejad el tierno llanto, Divino Emanuel; que perlas entre pajas se pierden sin por qué.	Dejad el tierno llanto, divino Emanuel, que perlas entre pajas se pierden sin por qué.
35	No piense vuestra madre que ya Jerusalén previene sus dolores y llore con José.	No piense vuestra madre que ya Jerusalén previene sus dolores y llore con José;	No piense vuestra madre que ya Jerusalén previene sus dolores y llore con José.
40	Que aunque pajas no sean corona para Rey, “hoy son flores y rosas, mañana serán hiel”.	que aunque pajas no sean corona para rey, hoy son flores y rosas...	Que aunque pajas no sean corona para Rey, <i>hoy son flores y rosas, mañana serán hiel.</i>

Aparte de las cuestiones ortográficas, que tratamos según los criterios generales adoptados, hemos de corregir la tilde que emplean en la forma verbal “veis” (v. 14) tanto Carreño como Mingote, pues según las normas actuales de la RAE no debe llevarla<sup>490</sup>. También encontramos una divergencia en el v. 23, donde Mingote emplea la forma “pesares” a diferencia del lógico “pesar” de Carreño. Aquí tenemos que decantarnos por respetar la partitura pues la melodía vocal necesita la tercera sílaba. Este verso, “palabras de pesar”, es agudo y computa 6+1 sílabas, Mingote añade el plural para tener las siete sílabas efectivas, como los demás versos del poema y para ello necesita de una nota más, que no podemos omitir.

### La forma y el estilo musical

La organización musical de esta pieza nace de la forma poética del villancico. Mingote respeta esta estructura y a partir de ella dispone las semifrases según las repeticiones del texto en los estribillos, añadiendo una a la segunda sección que corresponderá al verso de vuelta. Resumimos en el siguiente cuadro la estructura de esta canción relacionándola con la forma poética, que es la que genera la construcción musical:

<sup>490</sup> Real Academia Española, *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2010.

Sección	Semifrasas	Forma poética	Construcción musical
preludio			La breve introducción del piano de tres compases con una textura a cuatro voces que hacen su entrada con un mismo motivo a distancia de negra y generando un relación especular. Aquí se expone el motivo temático, melódico y rítmico, más importante: intervalo de cuarta justa ascendente llenado en forma de tetracordo.
A	a <sub>1</sub>	estribillo	La semifrase a <sub>1</sub> sirve como melodía introductoria al estribillo a <sub>2</sub> , a la que se une por medio de una semicadencia.
	a <sub>2</sub>		Frase irregular de 5 compases con uno intercalado de 3/4.
interludio			
B	b <sub>1</sub>	pie	mudanza
	b <sub>2</sub>		
	b <sub>1</sub>		Termina en semicadencia (Mi dominante).
	b <sub>3</sub>		Diferente armonización con digresión a Mi mayor.
	b <sub>4</sub>	vuelta	IV-V-I.
	a <sub>2</sub>	estribillo	Serie de cuartas Do sostenido-Fa sostenido-Si-Mi.
posludio			Cadencia perfecta.
			Preludio extendido.

Toda la canción está en la tonalidad de La mayor, en una escritura diatónica con una sola digresión en la frase que sirve de estribillo (empleo del Fa y Sol becuadro, cc. 6, 9 y 41) que debilita el cierre tonal al evitar la sensible, dando la sensación de un giro modal aunque no se defina armónicamente (Ejemplo XCVI). Relacionamos este único giro en toda la pieza con las palabras “serán hiel”, en un intento de resaltar la idea semántica con elementos musicales.

Ejemplo XCVI: MINGOTE, *Al Niño Dios en Belén*, cc.10-13

La parte del canto no tiene exigencias vocales especiales y se mueve dentro de un ámbito melódico de séptima, de Mi<sub>3</sub> a Re<sub>4</sub>. Las semifrasas son todas regulares de 4 compases a diferencia del estribillo que tiene un compás de 3/4 añadido. El piano genera una textura homofónica en un acompañamiento a cuatro partes. Se mueve siempre en un

registro central, sin salir de los pentagramas, a excepción de dos puntualizaciones que encontramos en los finales de frase del estribillo en las que utiliza un registro agudo del teclado (cc. 7-8, 12-13 y 42-43).

## La relación texto-música

Las semifrases musicales coinciden siempre con dos versos del poema, encontrando en cada una de ellas una cesura musical en el cambio de verso. La primera semifrase ( $a_1$ ), igual que ocurre en el texto, no vuelve a repetirse. Sí lo hace la segunda ( $a_2$ ) que siempre va unida musicalmente a los versos 3 y 4 que forman el estribillo (véase Ejemplo XCVI). Las estrofas, como puede verse en el cuadro en el que se explica la forma, se componen de 12 versos: seis semifrases que forman el pie ( $b_1, b_2, b_1, b_3$ ), los dos versos de vuelta ( $b_4$ ) y el estribillo ( $a_2$ ).

Un movimiento tranquilo de *Andante moderato*, una melodía sencilla de carácter popular y un ámbito melódico sin extremos sirven a un texto intimista.

## Observaciones sobre la interpretación

Debido a que la letra de las estrofas segunda y tercera no se anota con la música genera una falta de coincidencia acentos en especial en la estrofa segunda. El intérprete vocal debe estar atento a resaltar las sílabas tónicas de texto antes que a acentuar según el patrón binario del compás. Así conviene evitar el acento en el c. 19 sobre la sílaba átona “que”, en el c. 25 y 29 agrupar las corcheas en 1+3 para acentuar correctamente “corona” y “aunque vos”, respectivamente. En el Ejemplo XCVII indicamos los agrupamientos rítmicos de acentuación por medio de corchetes, indicando el número de letra.

Ejemplo XCVII: MINGOTE, *Al Niño Dios en Belén*, cc.25-30

25

de ca - lor tam - bién. — Dor - mid, Cor - de - ro san - to, mi vi - da, no llo - réis,  
co - ro - na cru - el. — Mas no quie - ro de - ci - ros, aun - que vos lo sa - béis,  
pier - den sin por qué. — No pien - se vues - tra Ma - dre que ya Je - ru - sa - lén

Lo mismo se propone para la primera estrofa en el c. 37 (“aunque frías”), y en la tercera, c. 35 (“aunque pajas”). En los cc. 34-35, debería evitarse la acentuación aguda de “aunque” de las letras segunda y tercera, dando mayor peso a la anacrusa para evitar el acento en la primera corchea, que lleva una sílaba átona. Los agrupamientos rítmicos de estos compases varían en les tres letras (Ejemplo XCVIII).

Ejemplo XCVIII: MINGOTE, *Al Niño Dios en Belén*, cc.34-36

34

bien. Dor - mid en - tre las pa - jas, que\_aun  
cer. — Que\_aun - que tan gran-des deu - das en  
sé. — Que\_aun - que pa - jas no se - an co -

### 5.6.2 Copla

Mingote pone música a uno de los textos de Lope más utilizados como letra de canción para voz y piano<sup>491</sup>. Con una extensión vocal corta, de Fa<sub>3</sub> sostenido Mi<sub>4</sub>, la voz y el piano desarrollan una melodía ondulante con una armonización sencilla.

#### El texto

El fragmento pertenece a *La Dorotea*, una “Acción en prosa” dialogada, en la que se intercalan algunos fragmentos poéticos como el que sirve de texto a esta canción. En la escena V del acto II encontramos a la protagonista que, a instancias de su pretendiente don Bela, canta para mostrar sus habilidades musicales. Después de una primera intervención en la que Dorotea se acompaña con el arpa<sup>492</sup> cantando el romance de Abindarráez<sup>493</sup>, a

<sup>491</sup> Existen siete obras con este mismo texto incluidas en nuestro catálogo. De la traducción al alemán de este texto existen composiciones para voz y piano de Adolf Jensen (1837-1879), op. 4, n° 2, de 1860, y de Friedrich August Naubert (1839-1897), op. 4, de 1876, perteneciente al álbum *Liebeslieder aus dem Liederbuche von Emanuel Geibel und P. Heise*, publicado en 1876, ambas impulsadas por la publicación de las traducciones que hizo E. von Geibel de poesías autores del Siglo de Oro español. Estas traducciones son las que utilizaron algunos compositores como Brahms, Wolf y otros, tal como referimos en el primer capítulo.

<sup>492</sup> Dorotea dice en una intervención anterior “Sólo no tengo de música el excusarme, porque me falte todo. Dame aquella harpa [sic], Celia. [...] Perdonad el afinarla” (p. 191), y después, entre los dos romances:

instancias de Gerarda, una vieja alcahueta, vuelve a cantar, esta vez el romance "Corría un manso arroyuelo / entre dos valles al alba...", al final del cual se encuentra este texto en forma de villancico, con una redondilla que le sirve de estribillo. Entre el estribillo y las estrofas se producen intervenciones de alabanza de Gerarda y Bela y algunos comentarios irónicos<sup>494</sup>.

El poema responde a la estructura del villancico, mediante una sucesión de cinco redondillas, todas ellas con la forma interna 7+1a/8b/8b/7+1a, de rima consonante. La sucesión de las redondillas genera parejas de versos agudos y versos llanos.

### Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada

	Ed. Morby	Partitura	Nuestra edición
	"Madre, unos ojuelos vi, Verdes, alegres y bellos. ¡Ay, que me muero por ellos, Y ellos se burlan de mí!"	madre unos ojuelos ví verdes, ardientes y bellos ¡Ay! que me muero por ellos y ellos se burlan de mí	Madre, unos ojuelos vi, verdes, alegres y bellos. <i>¡Ay, que me muero por ellos, y ellos se burlan de mí!</i>
5	¿Quién pensara que el color De tal suerte me engañara? Pero ¿quién no lo pensara Como no tuviera amor? Madre, en ellos me perdí, Y es fuerça buscarme en ellos. ¡Ay, que...!	¿Quién pensára que el color de tal suerte me engañara! pero ¿quién no lo pensára como no tuviera amor? Madre en ellos me perdí y es fuerza mirarme en ellos ¡Ay! que me muero por ellos Y ellos se burlan de mí	¿Quién pensara que el color de tal suerte me engañara? Pero ¿quién no lo pensara como no tuviera amor? Madre, en ellos me perdí, y es fuerza buscarme en ellos. <i>¡Ay, que me muero por ellos, y ellos se burlan de mí!</i>
10			
15	Las dos niñas de sus cielos Han hecho tanta mudança, Que la color de esperança Se me ha conuertido en celos. Yo pienso, madre, que vi Mi vida y mi muerte en ellos. ¡Ay...!	Las dos niñas de sus cielos han hecho tanta mudanza, que la color de esperanza se me ha convertido en celos. Yo pienso, madre, que ví mi vida y mi muerte en ellos ¡Ay! que me muero por ellos...	Las dos niñas de sus cielos han hecho tanta mudanza, que la color de esperanza se me ha convertido en celos. Yo pienso, madre, que vi mi vida y mi muerte en ellos. <i>¡Ay, que me muero por ellos, y ellos se burlan de mí!</i>
20			

"Toma, Celia, el harpa [sic]; que me obliga a mucho esta respuesta." (p. 195), de lo que deducimos que ella misma se acompaña. Más adelante, en muestra de las habilidades musicales de Dorotea, Gerarda dice: "Pues si la viésedes poner las manos en un clavicordio, pensaréis que anda una araña de cristal por las teclas" (p. 197). VEGA CARPIO, Lope Félix de, *La Dorotea*, ed. de Edwin S. Morby, Castalia-University of California Press, Madrid-Berkley, 1968 Esta es la edición que utilizamos para el cotejo de la letra de la canción (pp. 184-185).

<sup>493</sup> "Cautivo el Abindarráez/ del alcaide de Antequera /suspiraba en la prisión; / ¡Cuán dulcemente se queja! [...]" *Ibid.*, p. 192-193.

<sup>494</sup> Concretamente sobre la moda de los cabellos largos en los hombres o sobre los convencionalismos de la poesía pastoril.

El texto que aparece en la partitura manuscrita por el propio autor presenta dos divergencias notables con la edición de Edwin S. Morby, la que usamos para la corrección ortográfica del texto<sup>495</sup>. Las formas arcaicas “tuuiera” (v. 8), “fuerça” (v. 10), “mudança” (v. 14), “esperança” (v. 15), “conuertido” y “zelos” (v. 16), las actualizamos conforme a la edición del propio Morby de 1980<sup>496</sup>. En el v. 2 Mingote cambia la palabra “alegres” por “ardientes” y en el v. 10 utiliza “mirarme” en vez de “buscarme”<sup>497</sup>. Siguiendo el objetivo propuesto de restaurar en las canciones el texto de Lope, con las modernizaciones obvias, corregimos las dos expresiones, con la advertencia en las notas críticas a la edición de la partitura de la posibilidad de utilizarlas por la coincidencia de sílabas y pie rítmico. Como en otros casos, actualizamos la ortografía y los signos de puntuación siguiendo la edición de Morby.

### La forma y el estilo musical

La construcción musical sigue la estructura poética del villancico, tal como se muestra en el siguiente cuadro. La música de lo que llamamos sección III no está en el manuscrito, Mingote anota únicamente la letra de la segunda mudanza al final de la partitura, para lo que escribe sendos signos de repetición al comienzo y al final de la sección II<sup>a</sup>. Todas las frases responden al modelo 4+4 compases. El preludeo y los interludios, idénticos, son una variación de la primera semifrase de la voz y se extienden en dos compases más para la semicadencia sobre la dominante. El posludio emplea esos dos compases para marcar la cadencia final.

Sección	Frases	Semifrases	vv.	Forma poética	
preludio					
I	1	a <sub>1</sub>	1	cabeza	estribillo
		a <sub>2</sub>	2		
	2	a <sub>1</sub>	3		
		a <sub>3</sub>	4		
	3	b <sub>1</sub>	3	estribillo	
		b <sub>2</sub>	4		
interludio					

<sup>495</sup> *Ibid.*, pp. 184-185.

<sup>496</sup> *Ibid.*, pp. 195-198.

<sup>497</sup> Las otras cinco de las seis canciones que llevan este mismo texto (obras de Casares y Espinosa de los Monteros, Cotarelo, Mingote, Moreno Torroba, Pérez Aguirre, y Toldrà), y que recogemos en nuestro catálogo, siguen el modelo de la edición de Morby.

Sección	Frases	Semifrases	vv.	Forma poética	
II	4	a <sub>2</sub> '	5	pie	mudanza
		c	6		
	4	a <sub>2</sub> '	7		
		c	8		
	1	a <sub>1</sub>	9	vuelta	
		a <sub>2</sub>	10		
	3	b <sub>1</sub>	11	estribillo	
		b <sub>2</sub>	12		
interludio					
III	4	a <sub>2</sub> '	13	pie	mudanza
		c	14		
	4	a <sub>2</sub> '	15		
		c	16		
	1	a <sub>1</sub>	17	vuelta	
		a <sub>2</sub>	18		
	3	b <sub>1</sub>	19	estribillo	
		b <sub>2</sub>	20		
posludio					

*Copla* está en la tonalidad de Si menor, en una escritura totalmente diatónica, sin ninguna alteración. El VII grado no se sensibiliza en ningún momento. La armonía está basada en acordes de tríada, utilizando solamente acordes de séptima en los dos primeros compases de las intervenciones a solo del piano, y de novena en los cc. 8, 16, 18, 19, 54. La primera aparición del estribillo (frase 2) se cierra con una cadencia perfecta (c. 20-21) y hasta el final del posludio y de la canción no aparecerá otro cierre conclusivo. Todas las demás frases, el preludio, interludios, incluso los finales de sección se cierran con una semicadencia.

La línea vocal, como hemos visto anteriormente, se organiza en frases y semifrases que finalizan sobre la dominante o la medianta, a excepción de la frase 2 que es la única que termina en la tónica. La extensión es de una séptima menor, de Fa<sub>3</sub> sostenido a Mi<sub>4</sub>.

En el preludio, que se repetirá en los interludios, el piano anuncia la melodía vocal con un movimiento más amplio de la mano izquierda (Ejemplo XCIX).

Ejemplo XCIX: MINGOTE, *Copla*, cc. 1-6

El piano está subordinado a la parte vocal. La mano derecha dobla constantemente a la voz, mientras que la izquierda y la voz interior siguen un patón rítmico ternario. En los finales de frase de la voz el piano introduce pequeñas puntualizaciones melódicas que rellenan el hueco de la melodía vocal (Ejemplo C, c. 10, 44, 52, 56, 60, 67) y en dos ocasiones una soldadura (Ejemplo CI, c. 14 y 22)

Ejemplo C: MINGOTE, *Copla*, cc. 9-11

Ejemplo CI: MINGOTE, *Copla*, cc. 21-23



## La relación texto-música

Remitimos al cuadro anterior para ver la relación entre la estructura poética y la musical. Cada verso corresponde a una semifrase y las frases musicales con grupos de dos versos. Éstas se organizan a su vez por parejas con periodos de cuatro versos, coincidentes con cada una de las redondillas.

## Observaciones sobre la interpretación

La falta de coincidencia entre la acentuación del texto y la normal de un compás ternario obligan, en la interpretación de esta canción, a considerar la conveniencia de introducir algunos acentos binarios, incluso relaciones 2+1, en algunos puntos de la línea vocal. En la práctica encontramos cierta dificultad porque no se trata de verdaderas hemiolias ya que el piano sigue de forma invariable el patrón ternario en las voces inferiores. Es el caso de “burlan” de los cc. 19-20, 27-28 y 65-66, pertenecientes al estribillo (Ejemplo CII).

Ejemplo CII: MINGOTE, *Copla*, cc.18-21

The image shows a musical score for the song 'Copla' by Ángel Mingote, measures 18-21. The score is written in G major (one sharp) and 3/8 time. It consists of two systems. The first system shows the vocal line (treble clef) and the piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with a melisma on the word 'mi!' in measure 21. The piano accompaniment features chords in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piano accompaniment for measures 19-21.

Donde se aprecia este problema de forma continuada es en las estrofas, secciones II y III. Mingote así lo percibe y anota un acento sobre el tercer tiempo del c. 37, encima de las sílabas tónicas de “pensara” y “niñas” (1ª y 2ª letras). Aunque únicamente escribe el acento en el primer verso, observamos que la diferente distribución de los acentos del compás y del texto de estas dos frases (cc. 37-52) sugiere la combinación de ternarios y

binarios, superponiendo ambas métricas, según señalamos en el Ejemplo CIII<sup>498</sup>. Los corchetes largos marcan un hemiolia para la melodía (un compás de 3/2 por dos de 3/4). Los corchetes superpuestos indican la diferencia entre la 1ª (corchete superior) y la 2ª letra (corchete inferior):

Ejemplo CIII: MINGOTE, *Copla*, cc. 37-51

### 5.6.3 *Cantar moreno de siega*

Esta breve canción, de aproximadamente 1' 20'' de duración, es la tercera del grupo. El estilo sigue la pauta de las demás piezas al sugerir una música de ambiente popular, en consonancia con el espíritu del texto.

<sup>498</sup> Cuando difieren, los corchetes superiores son para la primera estrofa y los inferiores para la segunda.

## El texto

El texto de esta canción es el mismo empleado por Enrique Casal Chapí en “Cantar de siega”. A los comentarios sobre la contextualización del mismo en el estudio de la canción nos remitimos.

## Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada

Para fijar el texto definitivo usamos la edición de Milagros Villar<sup>499</sup>. En el siguiente cuadro podemos observar las diferencias con el manuscrito de Mingote y el texto para nuestra edición:

	Ed. Villar	Manuscrito ER	Nuestra edición
5	Blanca me era yo cuando entré en la siega; <i>diome el sol, y ya soy morena.</i> Blanca solía yo ser antes que a segar viniese; mas no quiso el sol que fuese blanco el fuego en mi poder. Mi edad al amanecer era lustrosa azucena;	Blanca me era yo cuando entré en la siega; dióme el sol y ya soy morena. Blanca solía yo ser antes que a segar viniese; mas no quiso el sol que fuese blanco el fuego en su poder. Mi edad al amanecer era lustrosa azucena:	<i>Blanca me era yo cuando entré en la siega; diome el sol, y ya soy morena.</i> Blanca solía yo ser antes que a segar viniese; mas no quiso el sol que fuese blanco el fuego en mi poder. Mi edad al amanecer era lustrosa azucena;
10	<i>diome el sol, y ya soy morena.</i>	dióme el sol... y ya soy morena.	<i>diome el sol, y ya soy morena.</i>

Además de los signos de puntuación conforme a la edición de Villar corregimos las tildes de los dos “diome” (vv. 3 y 10) según las normas actuales de la RAE. Mingote anota un incorrecto determinante “su poder” (v. 7) que no hemos encontrado en ninguna edición de la comedia. Decidimos cambiarlo en nuestra edición porque éste cambia totalmente el sentido que Lope da al verso.

## La forma y el estilo musical

Resumimos en el siguiente cuadro la estructura formal de la canción:

<sup>499</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*, ed. de Milagros Villar, ProLope Parte VII, Vol. I, Milenio, Lleida, p. 525.

Sección	Frases	cc.	Construcción musical
Preludio		5	Sobre la dominante de Mi menor.
A	a <sub>1</sub>	6-9	La voz insiste en dominante como apoyo melódico, el piano armoniza en 4 partes doblando a la voz.
	a <sub>2</sub> (estribillo)	10-13	Enlaza con frase anterior en compás de 4/4; reposo en dominante.
extensión instrumental		14-16	Sobre la dominante.
B	b	17-24	Mi mayor. El piano se independiza de la voz utilizando dos motivos: acordes de corchea punteados y arpegios descendentes con novena, siempre con un pedal de 5ª en el bajo. Sobre este acompañamiento, melodía de carácter popular de dos semifrases, una reposa en la mediente y la otra en la dominante.
	b'	25-32	
C	b''	33-39	Parte de material melódico y acompañamiento de b con modulación a Mi menor.
	a <sub>2</sub> (estribillo)	40-44	Repetición de a <sub>2</sub> con distinto acompañamiento de arpegios descendentes como los tresillos del prelude.

La línea vocal se mueve dentro del ámbito de Fa<sub>3</sub> sostenido a Mi<sub>4</sub>, es diatónica e incide sobre la dominante como apoyo melódico. Una sola vez se apoya en la tónica de Mi mayor, al inicio de la sección C, como punto culminante melódico. El piano armoniza en 4 partes a la melodía vocal. En la sección B el piano se independiza de la voz, fundamentándose armónicamente el acompañamiento en la sucesión tónica-dominante con quintas huecas que dan una sonoridad arcaizante a modo de bordón, mientras que se repiten dos motivos en otro registro (Ejemplo CIV) que se extienden hasta la modulación al modo menor ya en la sección C, uno ascendente por grados conjuntos (cc. 17, 25, 33 y 35) y el otro un arpegio descendente que despliega el acorde de dominante enriquecido con otros tonos (cc. 19, 21, 23, 27, 29, 31 y 37).

Ejemplo CIV: MINGOTE, *Cantar moreno de siega*, cc. 25-30

mas no qui - so el sol que fue - se blanco el fue - go en mi po -

En los cc. 14-16 el piano une, sobre una armonía de dominante, las secciones A y B en lo que denominamos extensión instrumental ya que no tiene entidad de interludio ni aporta material melódico.

### La relación texto-música

La melodía vocal se organiza en frases coincidentes con los versos, que musicalmente corresponden a periodos de cuatro compases:

Sección	Frases	Forma poética	vv.
preludio			
A	a <sub>1</sub>	estribillo	1-2
	a <sub>2</sub>		3
enlace			
B	b	mudanza/redondilla	4-7
	b'		
C	b''	enlace	8
		vuelta	9
	a <sub>2</sub>	estribillo	10

### Observaciones sobre la interpretación

La escritura del preludio del piano expone un rasgo rítmico, los tresillos descendentes de semicorchea, que se convierten posteriormente en material temático, según el modelo en los últimos compases, y transformados, en el resto de secciones. La articulación de estos primeros cinco compases evoca una escritura guitarrística que puede plantearse de una forma interpretativa más libre, a modo de improvisación, ya que el estilo general es muy cercano a lo popular, como ya se ha expuesto más arriba.

Los cambios de *tempo* que encontramos en esta canción obligan a considerar la forma de afrontarlos para que el paso de uno a otro sea lógico y auditivamente natural. El preludio, en un *tempo* ligeramente rápido (“Algo movido”) termina en un calderón sobre el V grado, el bajo en el primer tiempo del c. 5 y el acorde en el segundo tiempo (Ejemplo CV).

Ejemplo CV: MINGOTE, *Cantar moreno de siega*, cc. 5-6

The image shows a musical score for voice and piano, measures 5 and 6. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. Measure 5 shows a whole rest for the voice and a piano introduction with a forte (*f*) dynamic. Measure 6 begins with the voice line "Blan-ca me-c-ra" and a piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic. The tempo marking "Menos recitando" is above the voice line, and "Menos" is above the piano line.

Después de los compases de introducción en *tempo* rápido, el retraso en el acorde de la mano derecha facilitará el *tempo* más lento que sigue en el c. 6. La indicación “*recitando*” del c. 6 la entendemos como la sugerencia de flexibilizar el ritmo y, en especial las respiraciones de las dos frases  $a_1$  y  $a_2$ . El “Poco más movido” del c. 17, ya indicado con el “*rápido*” que tiene el piano en el c. 13, lo consideramos más como una indicación progresiva que súbita, de forma que en el c. 16 el piano ya toma el nuevo tempo, similar al del preludio, después de que las frases iniciales de la voz se hayan interpretado con cierta libertad rítmica.

En el regreso al “Menos” del estribillo (c. 40) optamos por prepararlo dos compases antes (Ejemplo CVI, c. 38), cuando el acorde de 7<sup>a</sup> de dominante con el III en becuadro establecen la modulación al modo menor.

Ejemplo CVI: MINGOTE, *Cantar moreno de siega*, cc. 37-40

37

lus - tro - sa a-zu cc - na, diome et

Menos

f Menos

Los cc. 10 y 40, de 4/4, extienden en un tiempo el compás ternario general. Parece tener su justificación en no precipitar el final de la frase anterior y facilitar la respiración a la voz antes de atacar la frase del estribillo. Lógicamente, una dilatación excesiva del *tempo* para respirar sería contraproducente en ambos casos pues rompería la necesaria continuidad del discurso musical hasta terminar el estribillo.

#### 5.6.4 *Canto de un mal nacer*

La cuarta canción del grupo es una breve canción, de 1' 15'' de duración aproximada, que entona una melodía triste para un texto que expresa desdicha y desventura.

#### El texto

La letra de la canción es una endecha, un poema triste, de lamento, que proviene de la lírica popular<sup>500</sup> y que Lope utiliza en su comedia *Las famosas asturianas*<sup>501</sup>. Alín<sup>502</sup>

<sup>500</sup> Margit Frenk da noticia de distintas fuentes, variantes, imitaciones y supervivencias que dan idea de lo popular de estas lamentaciones. FRENK ALATORRE, Margit, *Nuevo corpus de...*, *op. cit.*, p. 353-365, 518-19.

<sup>501</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Las famosas asturianas*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Rivadeneira, Madrid, 1890-1913, p. 207a.

<sup>502</sup> Alín y Barrio Alonso nos dan idea de lo famosas que fueron estas endechas. Su aparición fue en *Primera parte de la Silva de varios romances*, en una versión mucho más larga, de 96 versos. También se encuentran en Covarrubias, en Quevedo, así como las supervivencias en Alvar y Menéndez Pelayo, quien las atribuye a Lope. ALÍN, José María; BARRIO ALONSO, María Begoña, *Cancionero teatral de...*, *op. cit.*, 81-82.

explica que Lope sigue el texto del *Cancionero llamado Flor de enamorados*, del que transcribe la primera de las cuatro estrofas glosadoras con una variación en el verso “era hora menguada” por “hora fue menguada”.

En la comedia funciona como una serenata que Laín da, sirviéndose de unos músicos, a su pretendida doña Sancha, quien ha manifestado anteriormente repetidas muestras de desprecio al enamorado. Éste anima a los músicos con estas palabras:

“Cantad, á ver si la cruel se asoma,  
Que tan aviesos mis pesares toma.”

La posterior reacción de Laín es de lógica protesta por el tono de la canción que han interpretado los músicos, que hace alusión a sus desventuras amorosas, y les pide “trovas de amor”. La justificación que le dan a continuación los músicos, de que su autor es “Un home de la montaña”, puede ser una referencia de Lope al origen popular del texto. Alín interpreta que la utilización de esta endecha puede tener el propósito de crear el clima de infortunio que se anunciará al final del segundo acto cuando Sancha dirá: “Sol, Leonor, dueñas, doncellas, / venid a mis almofadas / faremos endechas tristes”, al enterarse de que es una de las doncellas que va a ser entregada como tributo y que será Nuño Osorio, de quién está ella enamorada, el encargado de entregarla<sup>503</sup>. Umpierre, al estudiar las canciones-serenata en las comedias de Lope, toma esta escena como ejemplo de canción multireferencial, ya que anuncia el infortunio de los dos personajes, como se ha visto antes cada uno en un sentido distinto<sup>504</sup>.

La forma poética corresponde a la de tres endechas, grupos de cuatro versos de seis o siete sílabas, generalmente asonantados<sup>505</sup>. En este caso una rima peculiar relaciona los tres grupos de cuatro versos introduciendo en las terminaciones de los versos libres del segundo y tercer grupo la rima en asonante de algunos de los versos pares (6/-a-a, -bcb, bcac).

---

<sup>503</sup> *Ídem*.

<sup>504</sup> UMPIERRE, Gustavo, *Songs in the plays...*, *op. cit.*, p. 25. Umpierre la utiliza como ejemplo de canción que sirve, además, para crear una atmósfera de temor y suspense.

<sup>505</sup> Según la definición que da el diccionario de la RAE.



## Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada

	Ed. RAE	Manuscrito ER	Nuestra edición
5	Parióme mi madre Una noche oscura, Cubrióme de luto, Faltóme ventura.	Parióme mi madre una noche oscura; cubrióme de luto, faltóme ventura.	Pariome mi madre una noche oscura, cubriome de luto, faltome ventura.
10	Cuando yo nací, Hora fue menguada; Ni perro se oía Ni gallo cantaba; Ni gallo cantaba ni perro se oía, Sino mi ventura, Que me maldecía.	Cuando yo nací hora fué menguada: ni perro se oía, ni gallo cantaba ni gallo cantaba ni perro se oía, sino mi ventura que me maldecía ¡Ay! ¡Ay!	Cuando yo nací hora fue menguada, ni perro se oía ni gallo cantaba. Ni gallo cantaba ni perro se oía, sino mi ventura que me maldecía. ¡Ay! ¡Ay!

Para fijar el texto en la edición de la partitura adoptamos las reglas de la acentuación de las formas verbales con pronombres enclíticos vigentes en la ortografía académica desde 1999<sup>506</sup>. De esta forma escribimos sin tilde las formas “Pariome”, “cubriome” y “faltome”, que se acentuaban en la época de publicación de la edición de Menéndez Pelayo de las comedias de Lope, de donde tomamos la referencia para la corrección ortográfica del texto.

## La forma y el estilo musical

La estructura de la música, relacionada con la forma poética, es la siguiente:

Secciones	Frasas	Estrofa	vv.	Construcción musical
Introducción				Anticipa, variándola, el inicio de la melodía vocal dejando en suspenso, sin resolver en la tónica.
A	a	1	1-2	Frase con 2 miembros de 8 compases. El piano dobla y armoniza la voz a 4 partes. Concluye en la dominante.
	a'		3-4	
Interludio				Inicio de a con un contracanto, sin resolver.
B	b	2	5-6	Frase con 2 miembros de 8 compases.
	b'		7-8	
Interludio				Transposición del preludeo a Sol bemol Mayor. Enlaza con A' en Mi bemol menor.
A'	a	3	9-10	Variación de a' para acabar en la dominante.
	a''		11-12	
Coda				Voz dos interjecciones sobre tónica y dominante, piano con material de la introducción.

<sup>506</sup> Real Academia Española, *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2010.

La tonalidad principal, Mi bemol menor, se mantiene en toda la pieza a excepción de un breve episodio en el relativo mayor (c. 23-24). El uso del I grado rebajado en la parte vocal (c. 22) es anunciado previamente por el piano en los cc. 9-10 como un giro melódico que aporta color al discurso musical de acuerdo con la indicación *Lúgubre* que leemos en este punto (Ejemplo CVII).

Ejemplo CVII: MINGOTE, *Canto de un mal nacer*, cc. 8-11

8 *Lúgubre*

cu - ra, cu - brio - me de lu - to, fal - to - me ven

La melodía vocal se mueve dentro de un ámbito de novena (Re<sub>3</sub> bemol-Mi<sub>4</sub> bemol), desplegando tres frases de dos miembros cada una. La primera comienza con los arpeggios de I y II grados terminando en una semicadencia. La segunda insiste en la dominante para terminar en una semicadencia de Sol bemol mayor. La tercera es repetición de la primera pero concluye en la dominante.

El piano emplea una armonización a cuatro partes, doblando a la voz en la parte superior. Solamente se independiza en tres breves momentos (cc. 9-10, 16-17 y la repetición de éstos últimos en la repetición). La introducción y los dos interludios también son dependientes ya que utilizan material del comienzo de la parte vocal. Las apoyaturas verticales de segunda, los floreos y las pausas sin resolver sobre el acorde de séptima de dominante son los elementos característicos del acompañamiento en esta pieza.

## La relación texto-música

Las tres secciones de la canción coinciden con las tres estrofas del poema, correspondiendo una frase musical a cada dos versos, de la misma forma que el texto se organiza en oraciones de dos versos.

El ambiente triste y fúnebre se consigue:

1. Con la elección de la tonalidad, Mi bemol menor.
2. Por la indicación *Lúgubre* (c. 9) reforzada por el floreo superior con la nota Mi doble bemol, ya comentado anteriormente.
3. Por la doliente disonancia Do bemol-Si bemol, en forma de apoyatura, sobre el calderón del c. 15 (Ejemplo CVIII).

Ejemplo CVIII: MINGOTE, *Canto de un mal nacer*, cc. 12-15

The musical score for Example CVIII consists of two systems. The first system shows the vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff) for measures 12 and 13. The vocal line has the lyrics 'tu - ra.' and the piano accompaniment features a descending grace note (Mi double flat) over the first measure. The second system shows measures 14 and 15, with the vocal line continuing and the piano accompaniment featuring a descending grace note (Do flat) over the second measure.

4. Mediante el diseño de apoyaturas descendentes repetidas asociadas normalmente al suspiro (Ejemplo CIX: c. 3, repetido en el c. 37, ya en la coda).

Ejemplo CIX: MINGOTE, *Canto de un mal nacer*, c. 3

The musical score for Example CIX shows the piano accompaniment for measure 3. The piano accompaniment features a descending grace note (Do flat) over the first measure, which is associated with a sigh.

## Observaciones sobre la interpretación

El enlace entre la introducción suspensiva del piano y el inicio de la voz plantea un problema de continuidad, debiendo crear un silencio expresivo por medio de la respiración y la entrada de la voz ya con el color vocal doliente y apesadumbrado que recoja la disonancia y diseño en forma de suspiros del c. 3 (Ejemplo CIX). La voz debe ser sensible, así mismo, a la indicación *Lúgubre* del c. 9.

Después de la semicadencia del c. 23 proponemos una breve pausa estructural que separe la sección anterior del breve interludio en el modo mayor que sigue.

### 5.6.5 *Folía y Parabién a unos recién casados*

Esta canción de boda presenta un carácter alegre y vital. Por su melodía y acompañamiento nos recuerda una danza pastoril, evocando las sonoridades de algún instrumento popular de viento acompañado del tamboril.

#### El texto

La comedia *Peribáñez y el comendador de Ocaña* comienza con una escena de boda, la de Peribáñez y Casilda, en un ambiente popular y distendido en el que los músicos entonan un canción que se danza<sup>507</sup> con dos estrofas seguidas cada una de una folía (acto I, vv. 126-165). Con la canción, esta primera escena transmite una imagen del ambiente feliz de los campesinos, cuya paz y equilibrio se verá trastocado con la llegada del Comendador y el conflicto que éste provocará. La música y el texto refuerzan dicho contexto, la música con una ambientación sonora, alegre y bulliciosa, el texto con referencias a distintos elementos de la Naturaleza que vienen a simbolizar el equilibrio de la misma como paralelismo de la vida del campesinado<sup>508</sup>.

---

<sup>507</sup> La acotación escénica dice: *Canten y dancen*.

<sup>508</sup> Umpierre cita a Edward M. Wilson señala la armonía entre el amor de los dos jóvenes y el orden natural: WILSON, Edward M., "Imágenes y estructura en Peribáñez", *El teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires, 1962, pp. 53-54, citado por Umpierre, quien, además, apunta que en esta canción de ambientación escénica,

La folía es una danza de origen portugués que se acompaña con castañuelas<sup>509</sup>. La palabra tiene origen en el francés *folie*, locura, como reflejo de una expresión muy viva de ritmo rápido. McGrady, en su edición de la comedia, aclara el significado refiriéndose al Diccionario de Autoridades:

Folías: “danza portuguesa en que entran varias figuras con sonajas y otros instrumentos, que tocan con tanto ruido y el son tan apresurado, que parece que están fuera de juicio” (Autoridades); folía alude a la vez a la danza, la música y la canción<sup>510</sup>.

Del mismo modo lo recoge el Diccionario Usual de la Academia de 1791<sup>511</sup>, en el aparece por primera vez este término, con dos acepciones: “Bayle portugues de gran ruido que se baylaba entre muchos / Tañido y mudanza de nuestro bayle español, que suele baylar uno solo con castañuelas”.

Esta canción-danza está formada por dos grupos de 16 versos, con métrica de romance hexasílabo (o romancillo) con rima asonante en *í-o*, seguidos cada uno de la folía, que tiene la forma de una cuarteta (8/abab en rima consonante), y que funcionalmente es un estribillo.

---

la Naturaleza, en todas sus formas, movida por el espíritu de la primavera, se alegra de la felicidad de Casilda y Peribáñez. UMPIERRE, Gustavo, *Songs in the plays...*, op. cit., p. 79.

<sup>509</sup> Actualmente el término se refiere también a un tipo de canto y baile popular de las Islas Canarias. *Diccionario de la Lengua Española*, [en línea], <<http://buscon.rae.es/drael>> [acceso 20-4-2011].

<sup>510</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. de Donald McGrady, Crítica, Barcelona, 2002, p. 19.

<sup>511</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso. Tercera edición, en la cual se han colocado en los lugares correspondientes todas las voces de los suplementos, que se pusieron al fin de las ediciones de los años de 1780 y 1783, y se han intercalado en las letras D. E. y F. nuevos artículos, de los cuales se dará un suplemento separado*. Madrid. Viuda de Joaquín Ibarra. 1791. Reproducción digital en Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española [en línea] <<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>> [acceso 20-4-2011].

## Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada

La edición que empleamos para la corrección del texto es la de Alberto Blecua y Gerardo Salvador<sup>512</sup>, con la que confrontamos la letra que aparece en la partitura:

	Ed. Blecua/Salvador	Manuscrito ER	Nuestra edición
5	<i>Dente parabienes el mayo garrido, los alegres campos, las fuentes y ríos. Alcen las cabezas los verdes alisos y, con frutos nuevos, almendros floridos. Echen las mañanas, después del rocío, en espadas verdes guarnición de lirios. Suban los ganados, por el monte mismo que cubrió la nieve, a pacer tomillos.</i>	Dente parabienes el mayo garrido los alegres campos las fuentes y ríos; Alcen la cabeza los verdes alisos y con frutos nuevos almendros floridos Echen las mañanas después del rocío en espadas verdes guarnición de lirios. Suban los ganados por el monte mismo que cubrió la nieve a pacer tomillos	Dente parabienes el mayo garrido, los alegres campos, las fuentes y ríos. Alcen las cabezas los verdes alisos y, con frutos nuevos, almendros floridos. Echen las mañanas, después del rocío, en espadas verdes guarnición de lirios. Suban los ganados, por el monte mismo que cubrió la nieve, a pacer tomillos.
20	<i>Y a los nuevos desposados eche Dios su bendición; parabién les den los prados, pues hoy para en uno son.</i>	Y a los nuevos desposados eche Dios su bendición; parabién les den los prados, pues hoy para en uno son.	<i>Y a los nuevos desposados eche Dios su bendición; parabién les den los prados, pues hoy para en uno son.</i>
25	<i>Montañas heladas y soberbios riscos, antiguas encinas y robustos pinos, dad paso a las aguas en arroyos limpios, que a los valles bajan de los yelos fríos. Canten ruiseñores y con dulces silbos sus amores cuenten a estos verdes mirtos. Fabriquen las aves con nuevo artificio para sus hijuelos amorosos nidos.</i>	Montañas heladas y soberbios riscos, antiguas encinas y soberbios pinos, dad paso a las aguas en arroyos limpios, que a los valles bajan de los hielos fríos. Canten ruiseñores y con dulces silbos sus amores cuenten a estos verdes mirtos. Fabriquen las aves con nuevo artificio para sus hijuelos amorosos nidos.	Montañas heladas y soberbios riscos, antiguas encinas y robustos pinos, dad paso a las aguas en arroyos limpios, que a los valles bajan de los hielos fríos. Canten ruiseñores y con dulces silbos sus amores cuenten a estos verdes mirtos. Fabriquen las aves con nuevo artificio para sus hijuelos amorosos nidos.
40	<i>Y a los nuevos desposados eche Dios su bendición; parabién les den los prados, pues hoy para en uno son.</i>	Y a los nuevos desposados... (etc).	<i>Y a los nuevos desposados eche Dios su bendición; parabién les den los prados, pues hoy para en uno son.</i>

<sup>512</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. de Alberto Blecua y Gerardo Salvador, ProLope Parte IV, Vol. I, Milenio, Lleida, pp. 433-5.

Además de adecuar los signos de puntuación, prácticamente ausentes en Mingote en los 16 primeros versos, a la edición de Blecua/Salvador, corregimos el número en la expresión “la cabeza” (v. 5), para seguir el uso continuado de plurales a los que recurre Lope. La palabra “alisos”/“alisios” (v. 6) presenta un conflicto en el cotejo de ambos textos. La forma que emplean Blecua y Salvador, “alisios” nos remite a un tipo de vientos, mientras que “alisos” es el nombre genérico de una especie de árbol<sup>513</sup>, forma que se adecúa mejor al adjetivo “verdes” que la precede y forma un paralelismo con los “almendros floridos” del v. 8, ambas formas del reino vegetal, razones por las que mantenemos el “alisos” escrito por Mingote. En el v. 28 optamos por la modernización de “yelos” por no suponer una variación fonética respecto a “hielos”. Modificamos, sin embargo, la forma que utiliza Mingote en el v. 24, “soberbios”, que parece un error de transmisión textual originado por la atracción de esa misma palabra presente en el v. 22<sup>514</sup>, cambio que no afecta a la música ni a la acentuación.

## La forma y el estilo musical

Mingote escribe la música para la primera estrofa y estribillo, anotando al final de la partitura la segunda letra que ha de interpretarse con la misma música que la primera. La forma general es tripartita, dos secciones para la estrofa y una para la folía que funciona como un estribillo. Esta estructura se repite idéntica para la segunda letra, de manera que el posludio de la primera estrofa vuelve a ser el preludeo inicial:

<sup>513</sup> El diccionario de la RAE define así la entrada “aliso”: árbol de la familia de las Betuláceas, de unos diez metros de altura, copa redonda, hojas alternas, trasovadas y algo viscosas, flores blancas en corimbos y frutos comprimidos, pequeños y rojizos. La palabra “alisios”, siempre en plural, relacionada con vientos, se define como los vientos fijos que soplan de la zona tórrida, con inclinación al nordeste o al sudeste, según el hemisferio en que reinan. *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª edición [en línea], <<http://buscon.rae.es/drae/>> [acceso 20-4-2011]. Tanto la edición de las *Doze comedias de Lope de Vega Carpio... sacadas de sus originales: quarta parte*, Madrid, por Miguel Serrano de Vargas a costa de Miguel de Siles, 1614, p. 78 r, así como la más moderna de Teresa Ferrer Valls recogen la forma “alisos”. Ferrer, en una nota, da el significado de la palabra: “Árbol de tronco grueso y copa redonda”, según el *Diccionario de Uso del Español* de María Moliner de 1972. VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. de Teresa Ferrer, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, p. 7 [v. 131].

<sup>514</sup> En el f. 78<sup>r</sup> de la edición de 1614 de *Doze comedias de Lope de Vega Carpio... sacadas de sus originales: quarta parte...*, leemos “robustos pinos”. BNE, Biblioteca Digital Hispánica, [en línea] <[http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=1675119&custom\\_att\\_2=simple\\_viewer](http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=1675119&custom_att_2=simple_viewer)> [acceso 19-5-2011].

Sección	Frases	Construcción musical
Preludio		Dos miembros: pequeño diálogo entre ambas manos con motivos de a y semicadencia con 7ª de dominante después de un motivo de b.
A	a	Dos frases iguales sobre el mismo acompañamiento con variación melódica final en a' para terminar en la tónica.
	a'	
Interludio		Modulante a Fa sostenido menor. Breve diálogo entre ambas manos del piano.
B	b	Distinto patrón de acompañamiento. Variación melódica final en b' para terminar en la dominante. Unión con C con una soldadura en el bajo.
	b'	
C	c	Distinto patrón de acompañamiento. Variación melódica final en c' para terminar en la octava superior.
	c'	
Posludio		Igual al primer miembro del preludio.

La tonalidad principal es La mayor, modulando al relativo menor en la segunda sección, de forma que aunque la tercera sección es diferente a las dos primeras en material melódico y acompañamiento, tonalmente sigue el modelo clásico ABA de la forma lied.

La melodía es básicamente silábica y diatónica, con dos cromatismos a modo de apoyatura inferior en la segunda sección (cc. 34 y 37). De claro estilo popular, emplea unos breves melismas, típicos de la música española, para terminar cada una de las frases. Éstas, por parejas en cada sección, se forman con la repetición del primer miembro con una ligera variación final que la lleva a la medianta en el primer caso y a la dominante en los otros dos. La elaboración de la melodía de la segunda sección, siguiendo dicho estilo, es notable por su longitud, dirección melódica y por los mencionados cromatismos (Ejemplo CX).

Ejemplo CX: MINGOTE, *Folia y parabién de unos recién casados*, cc. 32-41

32 *poco rit.*

E - chen las ma - ña - nas, des - pués del ro - cí - o, en es - pa - das ver - des guar - ni - ción de li - rios. \_\_\_\_\_  
 Can - ten rui - se - ño - res y con dul - ces sil - bos sus a - mo - res cuen - ten a es - tos ver - des mir - tos. \_\_\_\_\_

32 *poco rit.*

El piano presenta un patrón de acompañamiento distinto en cada sección, con elementos de soldadura y puntualización. El interludio entre A y B rompe el primer patrón de acompañamiento y la soldadura de los cc. 50-51 separa las secciones B y C.



El posludio utiliza solamente el primer miembro del preludio. Ambos, junto con el interludio, tienen un único y breve diálogo entre ambas manos del piano en forma de imitación, el resto es un acompañamiento homofónico. Para la primera sección se emplea un insistente ritmo anacrúsico ternario, fórmula típica de música popular de baile, con quintas en el bajo. La segunda parte se basa en octavas en el bajo y contratiempos en la mano derecha. La tercera dobla puntualmente la voz y combina ligeramente los dos procedimientos anteriores.

### La relación texto-música

La forma musical y la poética son coincidentes. Los 16 versos de cada estrofa se separan en la partitura por medio de un interludio del piano que sirve de reposo a la voz y de proceso modulante. La folía, que tiene función de estribillo, al repetir íntegramente toda la música para la segunda letra, está seguida del preludio (en este caso con función de interludio). La estructura completa, incluyendo la segunda letra, es como sigue:

Forma musical			Forma poética	
			vv.	Forma
Preludio				
A	a	1-4	Romancillo	1ª estrofa
	a'	5-8		
Interludio				
B	b	9-12		
	b'	13-16	Cuarteta	Folía/estribillo
C	c	17-18		
	c'	19-20		
Preludio				
A	a	21-24	Romancillo	2ª estrofa
	a'	25-28		
Interludio				
B	b	29-32		
	b'	33-36	Cuarteta	Folía/estribillo
C	c	37-38		
	c'	39-40		
Posludio				

Las frases melódicas corresponden a grupos de 4 versos, con dos miembros de frase de 2 versos cada uno, como suele suceder en la versificación de los romances. El *tempo Allegretto*, el estilo melódico y los patrones de acompañamiento nos remiten a una música

de sabor popular, totalmente acorde con las intenciones de Lope, tal como hemos visto al hablar del contexto del fragmento.

### Observaciones sobre la interpretación

Esta canción, pese a su sencillez, presenta la dificultad de interpretar la parte vocal respetando la acentuación propia del texto, por encima del ritmo ternario de su escritura musical y que el piano mantiene, con un patrón u otro, de principio a fin. El primer conflicto entre las métricas del piano y de la voz se da ya en la primera frase, anacrúsica en la escritura pero tética en la práctica. Al no tener ninguna regularidad ni coincidir los acentos de la primera y segunda estrofa, la única solución es atender a las sílabas tónicas del texto creando superposiciones métricas puntuales con el ternario del piano, a modo de hemiolias para la voz, como proponemos para la primera frase (Ejemplo CXI)<sup>515</sup>:

Ejemplo CXI: MINGOTE, *Folia y parabién de unos recién casados*, cc. 8-13

Den - te pa - ra - bie - nes el ma - yo ga - rri - do, los a -  
Mon - ta - ñas he - la - das y so - ber - bios ris - cos, an - ti -

Solamente en los cc. 12-13, 23-24 y 62-63 la hemiolia es completa para ambos instrumentos. Sugerimos ignorar las respiraciones indicadas por el compositor en los cc. 15, 48, 55 y 63 por no ser necesarias y para no romper el discurso melódico.

<sup>515</sup> Los corchetes superiores del ejemplo marcan los agrupamientos métricos de la primera letra, los inferiores los de la segunda. Cuando hay uno solo es para ambas.

### 5.6.6 *La Morenica*

La indicación “Tempo de Seguidillas” que encabeza la canción se percibe claramente en el acompañamiento<sup>516</sup> a la voz, no así en la introducción e interludios pianísticos que tienen su ritmo y organización propia. La componente rítmica, no obstante, es fundamental en esta pieza que evoca un tipo particular de música folklórica.

#### El texto

Al final de acto I de *Los porceles de Murcia*, encontramos una escena de ambientación popular que protagonizan unos músicos cantando. Con la acotación “*Den grita dentro, de regocijo, y salgan músicos cantando a la fiesta de una ermita y dos o tres hombres y una dama*”, entran en escena y alternan verso a solo y en grupo:

UNO SOLO: A la Virgen bella  
de aquesta ermita  
cielo y tierra celebren  
su dulce día.

MÚSICOS: A la bella Virgen,  
que a tantos guía  
da salud, rescata,  
da gloria y vista.  
Murcia que la tiene  
por amparo, diga,  
cielo y tierra celebren  
su dulce día. (vv. 936-947)

Cuatro versos más adelante (vv. 952-963), con la acotación “*Salen otros músicos y Lucrecia de Vera, dama, don Lope, su marido y criados*”, los músicos cantan las seguidillas que sirven de texto a la canción de Mingote. Como en el caso anterior un solo músico es el que canta el pie y todo el grupo el estribillo.

<sup>516</sup> Ritmo ternario vivo y alegre, en compás ternario de subdivisión binaria, generalmente en tonalidad mayor, asociado generalmente a un baile. SAGE, Jack, “Seguidilla”, *The New Grove...*, *op. cit.*, vol.17, p.106. El *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, lo define del mismo modo y lo relaciona con el bolero como evolución de las seguidillas manchegas. Véase SUÁREZ-PAJARES, Javier, “Boleras” y “Bolero”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 2, p. 553. El *Diccionario de Autoridades* lo relaciona con ambientes jocosos y satíricos, y dice que arrinconó a la zarabanda, de la que es sucesora, afirmando que “otros vendrán, que las destruyan, y caigan”. Efectivamente, el bolero es el modelo que se impondrá a la seguidilla. *Diccionario de Autoridades*, RAE, 1739 [en línea] <<http://buscon.rae.es/ntlle>> [acceso 12-11-2011].

El conjunto de las tres seguidillas tiene la estructura de un villancico: vv. 1-4 estribillo, vv. 5-8 la mudanza, con ritmo de seguidilla y rima abba, propia de la redondilla, v. 9 enlace, v. 10 vuelta y v. 11-13 el estribillo.

### Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada

La edición que empleamos para la corrección del texto es la de Francisco Lobera Serrano<sup>517</sup>, con ayuda de la cual fijamos los signos de puntuación, prácticamente ausentes en la partitura:

	Ed. Lobera	Manuscrito ER	Nuestra edición
	<i>Morenica me adoran cielo y tierra, que del sol de mis brazos estoy morena.</i>	Morenica me adoran cielos y tierra, que del sol de mis brazos estoy morena	<i>Morenica me adoran cielos y tierra, que del sol de mis brazos estoy morena.</i>
5	Tanto sol me ha dado del Niño hermoso, que hasta el pecho amoroso tengo abrasado;	Tanto sol me ha dado del Niño hermoso que hasta el pecho amoroso tengo abrasado	Tanto sol me ha dado del Niño hermoso, que hasta el pecho amoroso tengo abrasado;
10	todos me han llamado blanca azucena <i>que del sol de mis brazos estoy morena.</i>	Todos me han llamado blanca azucena, que del sol de mis brazos estoy morena	todos me han llamado blanca azucena <i>que del sol de mis brazos estoy morena.</i>

La forma en singular “cielo”, que Lobera Serrano anota en el v. 2, ya la hemos visto en el fragmento que cantan el primer grupo de músicos que hemos anotado más arriba. Así aparece ya en la edición de 1617 de la séptima parte de las comedias<sup>518</sup>. En nuestra edición mantendremos el plural que usa Mingote por tres razones:

1. La expresión “cielos y tierra” es la más común, ya recogida en el primer versículo del libro del Génesis<sup>519</sup>.

<sup>517</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Los porceles de Murcia*, ed. de Francisco Lobera Serrano, ProLope, Parte VII, Vol. II, Milenio, Lleida, pp. 752-6.

<sup>518</sup> Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes/Clásicos en la Biblioteca Nacional de España [en línea]. Reproducción digital a partir de *El Fenix de España Lope de Vega Carpio...: septima parte de sus comedias, con loas, entremeses y bayles...*, En Madrid: por la viuda de Alonso Martin, a costa de Miguel de Siles..., 1617, h. 99 [i.e. 121]-144r. [Localización: Biblioteca Nacional (España). Sig. R/14100]. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-porceles-de-murcia--0>> [acceso: 14-3-2011].

<sup>519</sup> Génesis, 1,1.

2. La sinalefa preceptiva en “cielo\_y” haría que el verso fuera tetrasílabo, en contra de las características métricas de la seguidilla.
3. 109 versos después de la canción (vv. 964-1071), en los que escuchamos un diálogo entre Don Lope, Lucrecia y Doña Ángela, termina el acto primero con la repetición de los cuatro versos del estribillo (vv. 1072-1075, con la acotación “cantan”) y aquí encontramos el plural habitual. Así se lee en el final de acto en la edición de 1617 y así lo recoge también la de Lobera Serrano:

*Morenica me adoran  
cielos y tierra,  
que del sol de mis brazos  
estoy morena.*

## La forma y el estilo musical

La organización musical que crea Mingote es la siguiente:

Sección	Frases	cc.	Construcción musical
preludio		1-5	Progresión melódico-armónica por quintas, termina en la dominante
A	a <sub>1</sub>	6-9	Dos frases asimétricas, una en Sol mayor y la otra en Mi menor, separadas por un compás modulante (c. 10)
	a <sub>2</sub>	11-15	
interludio		16-20	Transposición del preludio, en Mi menor
B	b	21-28	Dos frases exactamente iguales en Mi menor con un compás de enlace (c. 29)
	b	30-37	
interludio		38-42	Igual que el preludio, en Sol
coda	a <sub>1</sub>	43-47	Ligera variación del piano para terminar con el acorde de tónica

Tonalmente la pieza se mueve entre Sol mayor y su relativo menor. El comienzo es ambiguo, sin definir claramente una de estas tonalidades hasta la cadencia del quinto compás (Ejemplo CXII).

Ejemplo CXII: MINGOTE, *La Morenica*, cc. 1-5

Tempo de seguidillas

La melodía vocal se organiza en semifrases de 4 compases a excepción de  $a_2$  que tiene un extensión de 5. Los apoyos melódicos siempre se dan en la nota Si, que unas veces es la mediantes del modo mayor y otras la dominante del modo menor. Solo las dos frases b comienzan en la tónica, Mi en este caso, y terminan en la nota Si. Esta falta de reposo tonal, junto a la unión de las distintas secciones y frases por medio de semicadencias, facilita la continuidad melódica y armónica a la canción. Las frases son silábicas con ligeros melismas finales en las sílabas tónicas del verso.

El piano, cuando acompaña a la voz, sigue el ritmo propio de la seguidilla popular, con contratiempos en compás ternario sobre una línea del bajo. El diseño de dos semicorcheas y corchea con el que comienza el prelude sirve como célula unificadora al aparecer en algunos puntos del acompañamiento (Ejemplo CXII: cc. 9, 13-15, 21-22, 25, 27, 30-31, 34, 36-37, 43, 46).

Ejemplo CXIII: MINGOTE, *La Morenica*, cc. 34-38

## La relación texto-música

La forma poética del villancico, con los versos de vuelta y estribillo, no tienen en esta canción la correspondencia habitual en la música en forma de repeticiones exactas de la melodía que llevan dichos versos. Mingote escribe las seguidillas segunda y tercera con dos frases melódicas idénticas, pero con la particularidad de que el segundo miembro de frase (2ª parte de b, cc. 34-38) es una variación del que utiliza en la primera aparición del estribillo (a<sub>2</sub>, cc. 11-15). Véase el Ejemplo CVIII y compárese con el Ejemplo CXIV.

Ejemplo CXIV: MINGOTE, *La Morenica*, cc. 11-15

La coda, en la que suena la primera frase a<sub>1</sub> aunque en un *tempo* más lento, viene a funcionar como un incompleto y falso estribillo.

La versificación de Lope alterna la cadencia característica de versos de 7 y 5 sílabas propia de la seguidilla. Observamos que en los vv. 5 y 9 no se hace sinalefa para poder cumplir la medida del verso heptasílabo: “Tan-to sol me ha da-do”/ 7 sílabas; “to-dos me han lla-ma-do”/ 7 sílabas. Mingote no construye la melodía con arreglo a este cómputo de silábico, utilizando la sinalefa en ambos casos.

Como en todas las canciones del grupo, el estilo musical está en consonancia no solo con el texto sino también con la situación escénica en la que se inserta esta poesía.

## Observaciones sobre la interpretación

El carácter rítmico de la escritura del piano es contrastante con la línea vocal y la línea del bajo cuando ambas coinciden. En el c. 11 encontramos la indicación *ligado* para

el piano, de la que deducimos la misma articulación para la voz, de modo que se formen dos planos en *legato*, el de la voz y el bajo, con un plano intermedio muy articulado y rítmico de la mano derecha del piano. Para el cambio de *tempo* de la coda optamos por atacar con una pulsación ligeramente más lenta los cc. 43 y 45, recuperando casi el *tempo primo* en cc. 44 y 46, dejando el *ritardando* escrito para las corcheas del piano, de forma que se evite un final excesivamente lento y pesante, poco acorde con impulso rítmico de la pieza.

Encontramos una superposición rítmica en los cc. 22-23, 26-27 y 31-32 (Ejemplo CXV), que puede solucionarse para la voz interpretándola como una hemiolia.

Ejemplo CXV: MINGOTE, *La Morenica*, cc. 21-24

21  
Tan - to sol me ha da - do del Ni - ño her - mo - so, -

21

## 5.7 Fernando Moraleda Bellver

El compositor madrileño Fernando Moraleda compaginó la docencia en el conservatorio de su ciudad y la composición musical, especialmente en el ámbito de la música de comedias y revistas musicales. Nacido el 30 de abril de 1911<sup>520</sup>, se inició en la música desde niño, estudiando, entre otras materias, piano, oboe, órgano, influido por la profesión de su padre, tenor en la Capilla Real durante el reinado de Alfonso XII. Tuvo como profesor de composición a Conrado del Campo. Fue intérprete de oboe en la

<sup>520</sup> Véase PÉREZ-GUTIÉRREZ, Mariano, “Moraleda Bellver, Fernando”, *Diccionario de la Música Española...*, op. cit., vol. 7, pp. 755-756. Esta entrada del diccionario incluye una relación parcial de sus obras, solo de las escénicas.



Orquesta Clásica de Saco del Valle e ingresó en el Conservatorio Superior de Madrid como profesor de solfeo enseñando desde 1944 a 1979.

Ya en su época de estudiante había comenzado a componer. Después de algunas obras académicas<sup>521</sup> inició su etapa de compositor teatral, siendo nombrado director musical del Teatro María Guerrero. A partir de este momento fue solicitado por diferentes teatros, directores, vedettes, cantantes de música ligera, en lo que sería su especialidad, la comedia y la revista. Luis Escobar Kirkpatrick y Celia Gámez fueron el director y la vedette con los que más trabajó y junto a los que mayores éxitos obtuvo. Fue también director del Teatro Nacional con el que puso música a algunas obras clásicas como algunos auto sacramentales, *Don Juan Tenorio*, y las comedias de Lope *La inocente sangre*, *La batalla de la honra*, *La dama boba*, *La serrana de la vera* y *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*<sup>522</sup>.

## Las canciones

Este grupo de canciones, titulado *Cuatro canciones con textos de Lope de Vega*, consta de cuatro piezas: *Chanzoneta*, *Dicha*, *Soneto* y *Pobre barquilla mía*, la tercera de las cuales está desaparecida<sup>523</sup>. Por la fecha y el lugar de composición, indicada junto a la firma del compositor al final de la copia manuscrita de las tres que se conservan, “Madrid, septiembre de 1935”, por el número de obras que forman el grupo, y por el autor de las letras, podría tratarse de un grupo de canciones que se escribieron con motivo del Concurso Nacional de Bellas Artes<sup>524</sup>. El joven Moraleda contaba entonces con 24 años.

<sup>521</sup> La Biblioteca Nacional de España conserva su archivo personal, en el que se encuentran muchos de los libretos sobre los que trabajó, obras sueltas y sus primeras composiciones, entre las que figuran algunas obras corales, una sinfonía, varias piezas para piano, y canciones, entre ellas las *Cuatro canciones con textos de Lope de Vega*. En la SGAE se conservan la mayoría de las partituras de sus obras escénicas.

<sup>522</sup> Los borradores y guiones de la música incidental de *Peribáñez* se conservan en la BNE, signatura M.MORALEDA/227.

<sup>523</sup> El manuscrito autógrafo se conserva en la BNE, dentro del archivo personal del compositor, con la signatura M.MORALEDA/9. La partitura tiene una portada en la que se señalan, además del nombre del autor, el título del grupo, y las fechas del tricentenario de Lope en números romanos (MDCXXXV-MCMXXXV), los títulos de las cuatro canciones, si bien en el interior falta la tercera, *Soneto*. Las búsquedas de esta canción en la BNE y la SGAE han sido infructuosas. Tampoco se ha podido localizar en ningún otro archivo de todos los que se han consultado.

<sup>524</sup> Seguimos aquí las argumentaciones expuestas, en relación al Concurso Nacional, en el estudio de las canciones de Casal Chapí.

Las tres canciones que se conservan llevan unas indicaciones a lápiz rojo en el encabezamiento de cada una: *Chanzoneta*, “nº 9”, *Dicha*, “Nº 10/ copiar en parte de apuntar”, y *Pobre barquilla mía*, “nº 9”, lo que nos hace suponer que Moraleda pudo utilizar posteriormente estas piezas en alguna de las numerosas funciones teatrales de las que fue responsable de la música incidental debido a sus relaciones profesionales con diferentes compañías y teatros madrileños. Pudiera ser que *Soneto* se perdiera al sacar las hojas donde estaba escrita para los ensayos o representación de una hipotética función en la que se usase.

Con toda probabilidad Moraleda tomó los textos de las tres primeras canciones de una antología de poesías de autores del Siglo de Oro publicada en 1917<sup>525</sup>. En ésta se incluyen once poesías de Lope de Vega, algunas de las cuales vienen tituladas por el editor. Dos de ellas, *Dicha* y *Chanzoneta*, son a las que pone música Moraleda, quien las titula de la misma manera, de lo que deducimos que el compositor tomara las letras de dicha antología, ya que estos títulos no son de Lope y no se encuentran en ninguna otra colección. Es muy posible que la titulada *Soneto*, ilocalizable en estos momentos, fuera uno de los cinco poemas con esa forma poética de los que allí se recogen, los que comienzan por “Agradar al discreto, al más mirado”, “No es tan robusta sobre el alta sierra”, “Rompe una peña el agua cuando estriba”, “Halla con lengua, lágrimas y ruego” o “Ya solo de mi engaño me sustento”. La cuarta canción del grupo, *Pobre barquilla mía*, fragmento de *La Dorotea*, no está en dicha antología, y es la única que lleva por título el primer verso, escrito entre paréntesis.

---

<sup>525</sup> *Poesías inéditas de Herrera el Divino, Quevedo, Lope de Vega, Argensola (Lupercio), Góngora, Marqués de Ureña y Samaniego, María Gertrudis Hore, Álvaro Cubillo de Aragón, Juan de Matos Fragoso, Cristóbal del Castillejo, Luis Gálvez de Montalvo, Zaida (poetisa morisca), Tirso de Molina, Baltasar de Alcázar*, Editorial América, Madrid, 1917. En la introducción del libro se dice que las poesías de Lope de Vega que se incluyen en el volumen se toman del código 3.985 [BNE, MSS/3985, procedente del Duque de Uceda]. Éstas son: “Era Inés de Gil querida”, el soneto “Agradar al discreto, al más mirado”, *Dicha*: “¡Qué poco duran las dichas!”, el *Trozo de comedia*: “Y en tres noches, Diana”, *Chanzoneta*: “¡Ay, zagales! Lo que veo”, *Divinas manos de Cloris*: “Clori, cuya blanca mano”, *La puerta del alma*: “Por verte a ti, señora”, y los sonetos “No es tan robusta sobre el alta sierra”, “Rompe una peña el agua cuando estriba”, “Halla con lengua, lágrimas y ruego” y “Ya solo de mi engaño me sustento” (pp. 63-84). Las que llevan título, éste es del editor. El manuscrito del s. XVII, MSS/3985, con el título *Poesías diversas*, procede de la biblioteca del Duque de Uceda, y contiene poesías de Martín de Urbina, Luis de Ulloa Pereira, Bartolomé Leonardo de Argensola, Figueroa, Paravicino, Francisco de la Cueva, Góngora, Fabbio, Lope de Vega, Quevedo, Salinas, Juan de Rojas, Luis de Resa, Esquivel, Fr. Ignacio de Vitoria, Melchor de la Sema... y anónimas. Biblioteca Nacional, *Inventario General de Manuscritos de la BNE*, vol. X, Madrid, 1953-2001, p. 233. [Versión en línea].

### 5.7.1 *Chanzoneta*

Esta es una canción relativamente extensa, de 151 compases. Los cambios agógicos, los distintos estilos melódicos y de patrones rítmicos, que van desde una introducción vocal cercana al recitativo hasta una melodía en un ritmo ternario vivo pasando por un fraseo *cantabile* de fraseos amplios, confieren a esta pieza la suficiente variedad, al tiempo que la recurrencia al preludio e interludio pianístico y al verso inicial la proveen de unidad musical. El título aparece escrito de esta manera tanto en el manuscrito de Moraleda como en la antología de 1917 de la que presumible Moraleda lo toma<sup>526</sup>.

#### **El texto**

El origen de este fragmento, como se ha indicado, es un códice proveniente de la biblioteca del Duque de Uceda que se conserva en la BNE<sup>527</sup>. Aunque la edición que lo recoge anota unos guiones de diálogo al inicio de los versos 1, 3 y 5, no parece probable que pertenezca a una obra dramática<sup>528</sup>. Las alusiones alegóricas al “Sol”, la “Estrella” o “Planeta”, nos conducen a un texto sacro que expresa la admiración del poeta ante el misterio de la Encarnación. Por otra parte, las referencias a los “zagales”, la “fiesta”, la “novia” y la “madrina”, sitúan a este fragmento dentro del estilo tan afín a Lope, el de las celebraciones y fiestas populares de celebración de los misterios de la fe.

La forma poética se deriva de la estructura de la canción, organizándose las estancias con la forma de la redondilla. Al inicio del poema los cuatro primeros versos tienen la función de un *fronte* de canción, con rima 8/aabb, funcionando el primero verso en las dos repeticiones posteriores como la *volta*, que rima con el último verso de la estancia anterior. En la primera parte encontramos cuatro redondillas regulares, mientras que en la segunda son tres. La rima de las redondillas enlaza las estrofas, ya que en todas ellas se usa algún elemento de la rima de la redondilla anterior. En las dos primeras son los

<sup>526</sup> Esta antología reproduce el mismo título que el códice 3.985, fol. 238r y 239v. [BNE, MSS/3985]. Consultado con la micro forma que contiene dicho códice [BNE, MSS. MICRO 15595].

<sup>527</sup> BNE, signatura MSS/3985.

<sup>528</sup> Este texto no figura en la base de datos de TESO, Teatro Español del Siglo de Oro [en línea], <<http://teso.chadwyck.co.uk>> [acceso: 15-6-2011].

versos centrales los que riman igual, a partir de la tercera es el último verso en que enlaza con el primero de la siguiente.

### Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada

Corregimos el texto de esta canción basándonos en la única edición existente, la que se recoge en la publicación de 1917 de *Poesías inéditas de Herrera el Divino, Quevedo, Lope de Vega,...* Explicaremos razonadamente a continuación los cambios que proponemos para nuestra edición de la partitura.

	Editorial América	Partitura Moraleda	Nuestra edición
	-¡Ay, zagales! Lo que veo aún más allá del deseo...	-¡Ay, zagales! Lo que veo aún más allá del deseo...	¡Ay, zagales! lo que veo aún más allá del deseo.
	-¿Qué ves por tu vida? ¿Qué? ¡Si te deja ver la fe!	-¿Qué ves por tu vida? ¿Qué? ¡Si te deja ver la fé!	¿Qué ves por tu vida? ¿Qué? ¡Si te deja ver la fe!
5	-El sol en cándidos velos, viendo en la tierra una estrella hoy se desposa con ella dando envidias á los cielos	-El Sol en cándidos velos viendo en la tierra una estrella hoy se desposa con ella dando envidias a los cielos.	El sol en cándidos velos, viendo en la tierra una estrella, hoy se desposa con ella dando envidias a los cielos.
10	De tan suaves fulgores ha vestido su fineza, que parece en la belleza magia de sus resplandores.	De tan suaves fulgores ha vestido su fineza, que parece en la belleza magia de sus resplandores	De tan suaves fulgores ha vestido su fineza que parece en la belleza magia de sus resplandores.
15	Tan liberales favores efectos son del amor, como el planeta mayor se incluye en tan leve llama; cuando quien de veras ama repara en desigualdades,	Tan liberales favores efectos son del amor, como el planeta mayor se incluye en tan leve llama; cuando quien de veras ama repara en desigualdades,	Tan liberales favores efetos son del amor, como el planeta mayor se incluye en tan leve llama. Cuando quien de veras ama repara en desigualdades,
20	ya escucho en esas verdades cuanto admiro y cuanto creo, ¡ay, zagales! Cuanto veo es la fiesta tan lucida,	ya escucho en esas verdades cuanto admiro y cuanto creo, ¡Ay, zagales! Cuanto veo es la fiesta tan lucida	ya escucho en esas verdades cuanto admiro y cuanto creo. ¡Ay, zagales! lo que veo... Es la fiesta tan lucida
25	que hasta la madrina clara, y la novia ilustre y rara, virgen prudente escogida, su lumbre siempre escondida guarda en ánforas de nieve,	que hasta la madrina clara y la novia ilustre y rara, virgen prudente escogida su lumbre siempre escondida guarda en ánforas de nieve,	que hasta la madrina clara y la novia ilustre y rara, virgen prudente escogida, su lumbre siempre escondida guarda en ánforas de nieve,
30	y como á tanto se atreve y no la derrite el sol, cristalino ya farol, la construye en su constancia, quien no envidia su ganancia de tan venturoso empleo ¡Ay, zagales!... lo que veo!...	y como a tanto se atreve y no la derite el sol, cristalino ya farol la construye en su constancia quien no envidia su ganancia de tan venturoso empleo ¡Ay, zagales!... lo que veo	y como a tanto se atreve y no la derrite el sol, cristalino ya farol la construye en su constancia quien no envidia su ganancia de tan venturoso empleo. ¡Ay, zagales! lo que veo...

Eliminamos los guiones de diálogo (vv. 1, 3 y 5) porque aquí no tienen sentido<sup>529</sup>. Para unificar los vv. 1-2, 21 y 34 eliminamos los puntos suspensivos después de la exclamación inicial del v. 34 y los añadimos al final de los vv. 21 y 34, cuando la oración queda incompleta, corrigiendo la mayúscula del pronombre “lo” del v. 1. Moraleda escribe la palabra “Cuánto” del v. 21 siguiendo lo que anota la edición de Editorial América, pero nosotros corregimos por “lo que” de acuerdo a lo que se lee en MSS/3985, porque este verso reproduce aquí, con la indicación “ettz”, lo mismo que el v. 1<sup>530</sup>. La continuidad de este verso que da a entender la edición de Editorial América no viene recogida por Moraleda, pues antes del verso 22 escribe un interludio pianístico que la rompe. Por ello incluimos los puntos suspensivos y corregimos la mayúscula con la que empieza el v. 23. Enmarcamos con coma las dos aposiciones explicativas de los vv. 25 y 30. Evidentemente, corregimos la tilde de la preposición “a” del v. 28 y los errores ortográficos de los vv. 29 y 33. Aunque el sentido sacro de este poema es evidente, escribiremos con minúscula todas las palabras que, aparentemente, se refieren a alguna divinidad, corrigiendo la mayúscula que emplea Moraleda en el manuscrito para “Sol” (v. 5), por que dicho sentido es subjetivo, ya que no podemos contextualizar este fragmento.

En cuanto a las cuestiones léxicas, proponemos recuperar la forma “efetos”, habitual en Lope y en el Siglo de Oro, corrigiendo la diferencia fonética con “efectos” (v. 14), que tanto Moraleda como la edición de la Editorial América anotan.

## La forma y el estilo musical

Chanzoneta es una canción con una estructura formal compleja, comparada con lo que es habitual en este tipo de obras. En ella se combinan varios elementos como el recitativo, un interludio de sección o semifrases de duración irregular. En el siguiente cuadro esquematizamos su estructura:

<sup>529</sup> El códice 3.985, fol. 238r y 239v [BNE, MSS/3985] anota 1-, 2-, 1-, en este orden, en el lugar de los guiones. Visionado con la reproducción en micro forma: MSS.MICRO/15595.

<sup>530</sup> *Ibidem*.

Sección	Semifrases/compases	Tonalidad	Construcción musical
preludio	2+2+2'	Re menor	Alternancia del acorde de Re menor y acorde invertido de 9ª de la sensible. Compás de ruptura del patrón rítmico con hemiolia.
recitativo	p <sub>1</sub> +p <sub>2</sub> (4+1+5)	Re menor- Si mayor	Armonización con acordes tríada. Dos frases separadas por un enlace que recuerda el preludio.
Interludio	(2+2)+(2+2)	Si mayor	Dos motivos paralelos a distancia de 6ª. En la segunda frase se añade otra línea a una 6ª que completa el acorde tríada.
A	preludio de la sección (4)	Mi dórico	Do 7ª con apoyatura de La; resuelve en Sol mayor.
	a <sub>1</sub> + a <sub>1</sub> ' + a <sub>2</sub> + a <sub>2</sub> '		Termina con el acorde de Si menor.
	enlace		El bajo enlaza con pentacordo dórico de Si, descendente.
	a <sub>1</sub> + a <sub>1</sub> ' + a <sub>2</sub> + a <sub>2</sub> '		El piano dobla la voz puntualmente en a <sub>1</sub> . Las semifrases a <sub>1</sub> y a <sub>1</sub> ' se enlazan con la repetición del pentacordo dórico de Si descendente, como recuerdo. La sección repite exactamente la anterior terminando con el acorde de Si mayor.
interludio	Igual al interludio anterior	Si mayor	Variación en el bajo del segundo miembro de frase respecto de la primera aparición. Un dosillo final enlaza dos elementos ternarios mediante ruptura rítmica como elemento sorpresa.
B	b <sub>1</sub> +b <sub>1</sub> (7+7)	La mayor	Sobre 5ª huecas del bajo, alternancia de acordes La mayor y Sol mayor; la voz se desarrolla sobre el pentacordo La mayor,
	b <sub>2</sub> +b <sub>2</sub> ' (8+8)	La dórico	Alterna acordes de IIIº y IVº. Textura más ligera, sin bajo. La sección no termina en La, sino en Re mayor, cuyo acorde ha estado apareciendo insistentemente.
recitativo	p <sub>1</sub> variada	Sol mayor	Primera frase del recitativo inicial en ritmo ternario y diferente armonía.
Interludio	igual que el preludio	Re menor	
C	c <sub>1</sub> +c <sub>1</sub> +c <sub>2</sub> +c <sub>2</sub> (4+4+4+4)	La menor	En c <sub>1</sub> la voz se desarrolla sobre el pentacordo de La menor, el piano sobre modo de re. En c <sub>2</sub> se armoniza con acordes tríadas de Re menor y Do mayor.
	c <sub>3</sub> +c <sub>4</sub> (4+4)	La mayor	La voz sobre el pentacordo de La mayor. En c <sub>3</sub> las notas de referencia de la armonía: MI, dominante de La, y Si, dominante de Mi (dominante de la dominante). En c <sub>4</sub> acordes tríada de Vº, Iº y IVº.
coda	p <sub>1</sub> variada	Re menor	
	posludio= preludio		

Desde el punto de vista tonal, como se ha visto en la tabla, la variedad es notable. El tono principal es Re menor, el tono del preludio, con el que empieza, termina y sirve de enlace entre las secciones B y C. Los demás elementos se organizan en el tono a Si mayor, la dominante (La), la dominante de ésta (Mi), y un breve inciso en Sol mayor, equivalente tonal del Si mayor anterior. El tono de La se presenta en mayor, menor y en modo dórico. Mi, la dominante de la dominante y lo hace también en dórico.

Las relaciones armónicas están, por lo general, desfuncionalizadas, estableciéndose series de acordes tríada a distancia de 4ª o de 5ª en busca contrastes de color armónico. Estos intervalos ya vienen definidos en el bajo del piano al inicio de la obra. Son escasos los acordes disonantes, los encontramos en el preludio, un acorde 9ª invertido de bordadura, y en el breve preludio de la sección A (cc. 27-30), donde se insiste cuatro veces en un acorde de Do 7ª con apoyatura de La, que se abandona inmediatamente al comenzar la voz. El tercer procedimiento disonante se emplea en las semifrases b<sub>1</sub> al superponerse la quinta hueca La-Mi y la tríada de Sol mayor (Ejemplo CXVI, cc. 75-88):

Ejemplo CXVI: MORALEDA, *Chanzoneta*, cc. 75-79

**Allegro vivo**

75 Tan li-be - ra-les fa - vo - res e - fec - tos son del a .

Encontramos también coincidencias puntuales entre la voz y el piano en notas de paso que generan disonancias de séptima y segunda (cc. 40 y 42, 51, 55, 56 y las repeticiones de 59 y 61). Del mismo modo que los intervalos de 4ª y 5ª son los generadores de la mayoría de las relaciones tonales y armónicas, dichos intervalos están muy presentes en la línea vocal. Desde la primera frase de recitativo que recorre una quinta descendente, pasando por los primeros intervalos de 4ª ascendente de la segunda frase, los ámbitos melódicos de pentacordo de las secciones A, B y C, o el intervalo de 5ª ascendente con el que comienza B.

### La relación texto-música

La equivalencia formal entre el texto y la música se resume en el siguiente cuadro:

sección	Semifrases/compases	vv.	Forma poética	
preludio				
recitativo	$p_1+p_2$	1-2, 3-4	fronte	
Interludio				
A	preludio de la sección		estancia	redondilla 1
	$a_1 + a_1' + a_2 + a_2'$	5-8		redondilla 2
	enlace			redondilla 3
	$a_1 + a_1' + a_2 + a_2'$	9-12		redondilla 4
interludio				
B	$b_1+b_1$	13-16		
	$b_2+b_2'$	17-20		
recitativo	$p_1$ variada	21 (=1)	volta	
Interludio				
C	$c_1+c_1$	22-25	estancia	redondilla 5
	$c_2+c_2$	26-29		redondilla 6
	$c_3+c_4$	30-33		redondilla 7
coda	$p_1$ variada	34 (=1)	volta	
	posludio= preludio			

La organización formal de la música viene generada por la estructura poética. En el cuadro anterior vemos cómo las semifrases corresponden a grupos de dos versos en las secciones B y C, mientras que en la sección A, escrita en un fraseo más amplio y un tempo más lento, cada verso se corresponde a una semifrase. Las estrofas que agrupan los cuatro versos de la redondilla equivalen a cuatro semifrases en A y a dos en B y C. La rima de las dos primeras redondillas funciona de forma independiente al resto, por ello el tratamiento musical es el de una sección independiente de la B, ya que enlaza la rima hasta la repetición de primer verso, que da paso a la tercera sección, C, que también una las tres estrofas que la forman.

El tratamiento de la continuidad del fraseo musical, en lo que respecta a las cadencias de semifrases, frases y secciones, es distinto en las tres secciones. Mientras que en A la insistencia en la dominante, en la línea vocal, es constante, en B y C es la tónica la que sirve de reposo a los grupos de dos versos, reservándose el Vº para el final de sección B y C. Sólo en la última redondilla se invierten los términos ya que los reposos se dan en la dominante de la dominante y sólo en la tónica en el último de ellos.

### Observaciones sobre la interpretación

No deja de sorprendernos el signo de repetición del c. 8, pues en este caso, volver a escuchar exactamente lo mismo no añade nada nuevo desde ningún punto de vista. Incluso



nos parece innecesario el calderón con el que termina esta introducción porque la escritura con valores largos ya lleva implícito dicho efecto y el silencio de negra siguiente sirve como corte estructural con la siguiente sección. Para la interpretación musical de esta pieza pensamos que podrían omitirse ambos signos.

La escritura rítmica de los c. 9 y 10 puede inducir a organizar el fraseo contrariamente al ritmo poético. Para marcar la exclamación inicial y separarla de lo que sigue, un encabalgamiento de los vv. 1 y 2, sugerimos un corte antes de “Lo que veo...” y dar continuidad melódica para unir el c. 10 con el 11 (Ejemplo CXVII). Dentro de la libertad rítmica propia de la escritura en forma de recitativo (cc. 9-18), hay que ajustar rítmicamente las dos cadencias rítmicamente homofónicas (c. 11-12 y 17-18).

Ejemplo CXVII: MORALEDA, *Chanzoneta*, cc. 9-12

The musical score for 'Chanzoneta' (measures 9-12) is presented in a two-staff format. The top staff is for the voice, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The piece begins with a tempo marking of 'Poco menos'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4, which changes to 2/4 at the end of measure 10. The lyrics are: '¿Ay, za-ga-les! Lo que ve-o a - ún más a-llá del de - se-o...'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Todos los cambios de sección o los elementos diferentes dentro de ellas vienen escritos con doble barra de compás, siendo evidente el corte estructural que se da en dichos puntos. Esto es así a excepción de los cc. 74 y 140 donde la escritura del piano obliga a unir los elementos adyacentes aunque estos sean contrastantes.

En los cc. 38-39, 42-43, 57-58, 61-62 observamos una superposición rítmica entre la voz, que cambia a binario, y el piano que sigue en ternario. En los finales de estrofa, cc. 46-47 y 65-66, los dos instrumentos coinciden sin embargo en binario. La superposición rítmica se da también en la sección B (cc. 91-92, 95-96, 99-100, 103-104). En la sección C, ahora en compás de 6/8, es la voz la que cambia la acentuación mientras el piano marca un acorde estático (cc. 130, 136, 138 y 140).

### 5.7.2 *Dicha*

Una breve canción, comparada con la anterior, que desarrolla en un solo arco melódico de seis semifrases un texto poco conocido del teatro lopesco. La duración es de 1' 20". El título es el mismo que se le pone al fragmento en la antología de 1917 anteriormente comentada, que evidentemente no aparece en la comedia de Lope de la que se extrae este monólogo.

#### **El texto**

El texto de esta canción es un fragmento de *La esclava de su galán*, obra escrita probablemente hacia 1626 y publicada póstumamente en la *Parte veinticinco de las comedias de Lope de Vega*, en 1647<sup>531</sup>. En esta comedia de capa y espada, con la participación de algunos personajes indianos que representan el estamento social de la “medianía” o burguesía urbana, se quiere mostrar que el amor está por encima del dinero<sup>532</sup>. La protagonista femenina, Elena, se queda sola en una escena del III acto y se lamenta de los engaños de Don Juan. Estamos ante una canción que no utiliza una letra para cantar en una comedia sino un monólogo.

La forma poética es la del romance octosílabo con rima asonante en *i-a*, rematado con un pareado de endecasílabos que siguen la misma rima del romance. Moraleda toma los primeros trece versos, omitiendo los seis restantes:

“¿Qué mujer fue tan mudable,  
pues no ha un hora que decía  
don Juan, con alma traidora,  
que era yo su alma y vida?  
¡Ojala fuera yo, que el mismo día  
yo me matara si lo fuera mía!”

---

<sup>531</sup> Para cuestiones de autoría y datación véase CORNEJO, Manuel, “La esclava de su galán, ¿comedia de senectute de Lope de Vega?: nuevos datos acerca de las estancias sevillanas del dramaturgo”, *Anuario Lope de Vega*, Volumen IX, 2003, pp. 195-210. Morley y Bruerton dan el mismo año. MORLEY, Griswold; BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968, p. 460.

<sup>532</sup> WALDE MOHENO, Lillian von der, “Amores, dineros e indianos. A propósito de la esclava de su galán”, *Texto y espectáculo. Selected Proceedings of the Fifteenth International Golden Age Spanish Theater Symposium*, University of Texas, ed. de José Luis Suárez García, Spanish Literature Publications Company, South Carolina, 1996, pp. 117-129.

## Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada

En 1935 se publicó una edición práctica de *La esclava de su galán*, con ilustraciones de Antonio Merlo, que pudiera haber manejado Moraleda<sup>533</sup>, aunque, como se ha dicho anteriormente, el título lo toma de la antología de 1917<sup>534</sup>. Aquí nos basamos en la de la Nueva edición de la RAE de 1930<sup>535</sup> para corregir el texto de la partitura:

	RAE Nueva ed.	Partitura MORALEDA	Nuestra edición
5	¡Qué poco duran las dichas! tornasol parece el bien; que a cualquier parte la vista, conforme la luz que toma, halla la color distinta.	¡Que poco duran las dichas! Tornasol parece el bien que á cualquier parte la vista conforme la luz que, toma haya la color distinta ¡Ay!	¡Qué poco duran las dichas!, tornasol parece el bien, que a cualquier parte la vista, conforme la luz que toma halla la color distinta.
10	¡Ay, Dios!, ¿por qué persevero en tal vida, en tal porfía? ¿por qué aguardo desengaños, donde tantos me la quitan? Cuando en mejor ocasión a Triana me volvía, ¿por qué me tuviste, amor, con lágrimas y mentiras?	¡Ay, Dios! ¿Por qué persevero en tal vida, en tal porfía? ¿Por qué aguardo desengaños donde tantos me la quitan? Cuando en mejor ocasión a Triana me volvía, ¿por qué me mentiste amor, con lágrimas y mentiras? ¡Ay!	¡Ay, Dios!, ¿por qué persevero en tal vida, en tal porfía?, ¿por qué aguardo desengaños, donde tantos me la quitan? Cuando en mejor ocasión a Triana me volvía, ¿por qué me tuviste, amor, con lágrimas y mentiras?

La variación léxica del v. 12 que emplea la edición de la RAE, “tuviste”, cambia radicalmente el sentido del texto, ya que la forma “mentiste” que se lee en el manuscrito señala al personaje de Don Juan, de quien Elena se queja de haberla engañado con lágrimas (v. 13) cuando las lágrimas son de ella y las mentiras (v. 13) de él. Del mismo modo, la reiteración de “mentiste” y “mentiras” en dos versos seguidos no parece propia del quehacer de nuestro poeta<sup>536</sup>.

<sup>533</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *La esclava de su galán*, Editorial Estampa, Madrid, 1935. Pertenece a la colección *La Farsa*, año IX, nº 414. La fecha de edición es 24 de agosto de 1935. El texto coincide exactamente con el de la nueva edición de la RAE que empleamos para el cotejo.

<sup>534</sup> No hemos podido encontrar esta poesía en el MSS/3985. Este manuscrito tiene varias páginas deterioradas que son ilegibles [consultado con micro forma MSS. MICRO 15.595].

<sup>535</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *La esclava de su galán*, ed. de Emilio Cotarelo et al., *Obras de Lope de Vega*, vol. XII, RAE, Tipografía de la “Revista de Arch., Bibl. y Museos”, Madrid, 1916-1930, pp. 160-161.

<sup>536</sup> Leemos “tuviste” en la reproducción facsímil digital ofrecida por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes a partir de *Parte veintecino, perfeta y verdadera, de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio*, Zaragoza, Pedro Vergés, 1647, fol. 35. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [en línea] <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-esclava-de-su-galan-gran-comedia--0>> [acceso: 30-8-2011].

La primera coma del v. 12 que da paro al vocativo “amor” presenta un conflicto con la sinalefa que Moraleda utiliza al unir en una sola nota las sílabas “men-tis-te\_a-mor”, que nosotros hemos corregido por “tu-vis-te\_a-mor” (cc. 36). En este caso optamos por respetar tanto la sinalefa, como no podría ser de otro modo por razones musicales, con la advertencia en las notas críticas de la omisión de la coma, con el fin de dar al intérprete toda la información para organizar la articulación de dichas sílabas y optar por la que crea oportuno. Moraleda añade la interjección “¡Ay!” como cierre de las frases musicales primera y tercera (semifrase a y su repetición).

### La forma y el estilo musical

La estructura formal de esta canción es sencilla, aunque añade la novedad de incluir una semifrase coincidente con el primer verso, a modo de introducción vocal de la única sección de que consta, después del preludio pianístico. La sección principal está formada por seis semifrases que se organizan en grupos de dos, con la forma tripartita aba.

Sección	Frases	Semifrases/compases	Construcción musical
preludio		p+p' (4+4)	Repetición de un motivo rítmico-melódico. Superposición de la escala menor natural y la melódica en la voz y el piano respectivamente.
Introducción	i	4	El piano dobla la voz y armoniza con acordes de 9ª y 7ª, con suspensión sobre el IVº.
A	a	a <sub>1</sub>	Después del primer acorde de Mi menor, se desarrolla el resto de la sección en el tono de la dominante, Si menor eólico.
		a <sub>2</sub>	
	b	b <sub>1</sub>	
		b <sub>2</sub>	
	a	a <sub>1</sub>	
		a <sub>2</sub>	
posludio		4	p <sub>1</sub> transportado a 5ª superior, para terminar en Si menor, en registro agudo, con el mismo final, al que se añade un melisma.

La escala eólica o menor natural es el elemento tonal generador de esta pieza. En el preludio se superponen las escalas menor natural con menor melódica en los dos pentagramas del piano. Éste se basa en la relación tónica-dominante de Mi menor, incidiendo en la nota Si, que será la tonalidad menor en modo eólico que se impondrá enteramente ya al inicio de la sección A hasta la conclusión de la pieza.

La línea vocal, obviamente se adapta al mismo modo y encuentra los reposos de las semifrases en la tónica o el IIº como parte del acorde de dominante. Aunque el ámbito de la voz se extiende de Do<sub>3</sub> sostenido-Fa<sub>4</sub> sostenido, generalmente se mueve en un corto ámbito de 5ª, de Iº a IVº de Si menor con rebote inferior en el VIIº natural, con dos momentos en los que desciende a Do<sub>3</sub> sostenido en las semicadencias de a<sub>2</sub>.

La armonización del piano utiliza básicamente acordes de tríada, generalmente de tónica y dominante, con algunos casos de VIº y VIIº natural:

Ejemplo CXVIII: MORALEDA, *Dicha*, cc. 13-16

13  
tor-na - sol pa - rece el bien, que a cual-quier par - te la

La excepción se da en los cuatro compases de la frase de la introducción de la voz, donde se incluyen en la armonización acordes con 9ª y 7ª añadidas (Ejemplo CXIX).

Ejemplo CXIX: MORALEDA, *Dicha*, cc. 9-12

9  
¡Qué poco du-ran las di - chas!, —

Del mismo modo se procede en algunos puntos de la sección A (cc. 14, 19, 26 y las repeticiones de 32 y 37). Las semicadencias con calderón coincidentes con las dos exclamaciones “¡Ay!” difieren en la 7ª de dominante del segundo caso (c. 39) que da paso al posludio en Si menor. La figuración rítmica del piano carece de significación,

apareciendo solamente en los cc. 30 y 35 con sendos tresillos que rellenan los reposos de las semifrases de la voz.

### La relación texto-música

La forma poética y la musical coinciden totalmente en la organización de los versos y frases. La particularidad de esta canción está en el primer verso que funciona como el lema o idea que se va a glosar a continuación. Moraleda lo música como una semifrase suspensiva sobre el IVº de la tonalidad, independiente de la sección única que va a seguir. Ésta agrupa dos versos en una semifrase y cuatro en una frase. La frase a, contrastante con la anterior y siguiente, tiene un tratamiento musical diferente, correspondiéndose con el discurso interrogativo de estos cuatro versos. Cada semifrase tiene 4 compases, del acento inicial de un verso al acento final del siguiente, apareciendo algunos compases de enlace (13, 22, 31).

frases	Semifrases	versos
i	4	1
a	a <sub>1</sub>	2-3
	a <sub>2</sub>	4-5
b	b <sub>1</sub>	6-7
	b <sub>2</sub>	8-9
a	a <sub>1</sub>	10-11
	a <sub>2</sub>	12-13

La acentuación de los versos se respeta totalmente, aunque encontramos una palabra que no corresponde con el acento del compás (“cualquier”, c. 14), que deberá considerarse en el apartado de interpretación musical. El encabalgamiento de los vv. 6-7 viene considerado al fundirse ambos en una sola semifrase, b<sub>1</sub>.

En el v. 12 dos comas separan el vocativo “amor”, como debe ser ortográficamente, pero el cómputo de sílabas de dicho verso obliga a la sinalefa “mentiste\_ amor”. Moraleda no utiliza la primera coma (c. 36), nosotros la omitimos en la edición de la partitura para poder emplear el signo de la sinalefa, aunque el intérprete tiene la posibilidad de articular ambas vocales para resaltar el vocativo.

## Observaciones sobre la interpretación

El primer verso, escrito entre exclamaciones y en el registro más agudo para la voz, puede entenderse a simple vista como un lamento expansivo, en dinámica *forte*. Nosotros entendemos toda la canción como una expresión íntima y concentrada a pesar de las exclamaciones que se repiten más adelante (cc. 21-22 y 39). Aun considerando la escasez de indicaciones dinámicas, el *mf* indicado en la introducción pianística no se modifica con la entrada de la voz, reservando la mayor intensidad, con *f*, para el interrogante de los cc. 26-28.

Los dos “¡Ay!” añadidos por Moraleda (cc. 21 y 39) deben separarse de la sílaba anterior, en especial el primer caso, para no mezclar la sonoridad de la vocal a.

La sinalefa señalada por el compositor en “por qué\_aguado...” (c. 27) presenta un doble problema de comprensión y acentuación. Siendo necesaria para el verso octosílabo, optamos por articular levemente las dos vocales con el fin de no debilitar el acento del pronombre interrogativo en beneficio de la sílaba átona de la palabra siguiente. Con la debilitación del acento en “qué” el verso perdería su carácter interrogativo.

La última consideración en esta canción es la interpretación de las comas que separan el vocativo “amor” (v. 12). Como se ha indicado anteriormente, la primera de ellas hemos tenido que omitirla porque Moraleda anota una sinalefa en “tuviste\_amor” (c. 36) incompatible con dicha separación; la segunda debe considerarse con la tensión vocal suficiente para que no se pierda la continuidad musical y prosódica con el verso que sigue.

Ejemplo CXX: MORALEDA, *Dicha*, cc. 36-37

The musical score for measures 36-37 of 'Dicha' by Fernando Moraleda is presented in two systems. The first system shows the vocal line in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a quarter note B4, and finally a quarter note A4. The lyrics 'qué me tu-vis-te\_a - mor, con' are written below the notes, with a sinalefa indicated by an underscore between 'te\_a' and 'mor'. The second system shows the piano accompaniment, also in a treble clef with the same key signature and time signature. It features a series of chords: a triad of G4, B4, and D5 in the first measure, a triad of A4, C5, and E5 in the second measure, and a triad of B4, D5, and F#5 in the third measure. The bass line is mostly silent, with a single quarter note G3 in the third measure.

### 5.7.3 *Pobre barquilla mía*

En el manuscrito original, tanto en la portada de la colección como en el encabezamiento de esta canción, el título se escribe entre paréntesis. Este detalle sugiere que es la única del grupo que no tiene un título propio al margen de la utilización del primer verso para titular la pieza, como sí lo tienen las otras tres. La sencillez de la composición se adapta a la forma poética regular, sin cambios en la rima y escasos en el ritmo, resultando una canción de forma estrófica que se adapta a un patrón reiterativo.

#### **El texto**

*Pobre barquilla mía* es un extenso poema perteneciente a la escena séptima del acto III de la “acción en prosa” *La Dorotea*. Fernando se lamenta de la crueldad de Dorotea, que ahora se deja cortejar por don Bela, e intuyendo que se haya cerca canta por consejo de Julio, “porque diviertas tanta tristeza”. Fernando se acompaña con un instrumento de cuerda, quizá una vihuela, pues dice: “yo le quiero decir mis locuras con estas cuerdas”, y reconociendo el poder de la música añadiendo: “...y cuando no me escuche, no importa; que el alma se deleita con la música naturalmente”. Entonces entona esta canción tras la insistencia de Julio: “Canta, canta, pues has templado”.

El poema completo tiene 128 versos con la forma de romance de siete sílabas o endecha, con rima en asonante *a-o*. Las oraciones gramaticales organizan el poema en grupos de cuatro versos. Moraleda toma para escribir su canción los grupos 1, 2, 3 y 5 (vv. 1-12 y 17-20). Al omitir los versos 13-16, no sabemos si conscientemente o por error, deja sin sentido el pronombre “te” del v. 17 (“Advierte que te llevan”), que se refiere al sustantivo “ondas” del verso anterior (“incitas a las ondas”). Queremos advertir que gracias a la regularidad métrica de los versos y a la forma musical de la canción sería posible cantar el poema completo, en el orden original del poeta, sin incurrir en ningún conflicto con la escritura musical.



## Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada

La edición que utilizamos para cotejar y corregir el texto es la de Edwin S. Morby<sup>537</sup>:

	ed. Morby	Manuscrito Moraleda	Nuestra edición
	Pobre barquilla mía, Entre peñascos rota, Sin velas desvelada, Y entre las olas sola:	¡Pobre barquilla mía Entre peñascos rota sin velas desvelada y entre las olas sola!	Pobre barquilla mía, entre peñascos rota, sin velas desvelada, y entre las olas sola.
5	¿Adónde vas perdida? ¿Adónde, di, te engolfas? Que no hay deseos cuerdos Con esperanzas locas.	¿A dónde vas perdida? ¿A dónde, di te engolfas? Que no hay deseos cuerdos con esperanzas locas	¿Adónde vas perdida? ¿Adónde, di, te engolfas? que no hay deseos cuerdos con esperanzas locas.
10	Como las altas naves Te apartas animosa De la tierra vecina, Y al fiero mar te arrojas.	Como las altas naves Te apartas animosa De la vecina tierra y al fiero mar te arrojas.	Como las altas naves te apartas animosa de la tierra vecina, y al fiero mar te arrojas.
15	Igual en las fortunas, Mayor en las congojas, Pequeño en las defensas, Incitas a las ondas.		
20	Advierte que te llevan A dar entre las rocas De la soberbia envidia, Naufragio de las honras.	Advierte que te llevan A dar entre las rocas De la soberbia envidia, Naufragos de las honrras	Advierte que te llevan a dar entre las rocas de la soberbia envidia, naufragio de las honras.

El orden en las palabras “tierra vecina” (v. 11) no influye en el número de sílabas aunque sí en la acentuación prosódica de las mismas. Trasladado, en cambio, a la partitura vemos que altera el acento de “tierra” al colocarlo en la segunda parte de una subdivisión binaria (c. 16). Quizá fue este el motivo que llevó al compositor a modificar la posición de estas palabras, pero en el afán de anotar los textos correctos de Lope se puede comprobar que en el mismo compás Moraleda organiza la acentuación musical a su conveniencia escribiendo un acento, y por tanto una sílaba acentuada, sobre la parte más débil del compás ternario. A pesar de esta consideración, la suficiente pericia del intérprete puede salvar este obstáculo para una correcta acentuación de dicha palabra.

<sup>537</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *La Dorotea*, ed. de Edwin S. Morby, Castalia-University of California Press, Madrid-Berkley, 1968, pp. 291-295.

La forma “Naufragos” (sic, v. 20) no tiene sentido aquí ya que no concuerda con “envidia” de quien es aposición explicativa, por tanto recuperamos la forma original de Lope “naufragio”, aunque cómo veremos más adelante, planteará alguna dificultad en la interpretación vocal. El resto de diferencias con la edición que tomamos de referencia, todas ortográficas, son evidentes y las corregimos siguiendo los criterios de corrección anteriormente expuestos.

### La forma y el estilo musical

La melodía vocal de esta canción, que se repite en su integridad, sirve de vehículo a dos de las cuatro estrofas del fragmento de Lope. La estructura formal es sencilla, con una sola sección enmarcada por un preludio, que sirve de interludio en la repetición, y un posludio.

sección	semifrasas	construcción musical
Preludio	p <sub>1</sub>	Motivo rítmico en tríadas de Mi mayor.
	p <sub>2</sub>	Sextas paralelas que desarrollan rítmicamente la escala descendente de Mi mixolidio.
A	a <sub>1</sub>	Dominante-tónica en Mi mixolidio.
	a <sub>2</sub>	Sobre II° en función de dominante.
	a <sub>3</sub>	Fa sostenido mayor.
	a <sub>4</sub>	Armonización de tónica, dominante y dominante de la dominante, en tríadas.
	a <sub>4</sub>	
	a <sub>5</sub>	Mi mayor.
a <sub>1</sub>	Giro mixolidio para terminar.	
Posludio	p <sub>2</sub> '	p <sub>2</sub> ' con escala mixolidia ascendente.

La tono principal es el de Mi en modo mixolidio, con el VII° natural, que modula a Fa sostenido mayor en la semifrase a<sub>3</sub>, regresando a Mi en a<sub>5</sub>. La segunda tonalidad, II° de la principal, cumple la función de la dominante, como se evidencia ya en la resolución sobre el II° del acorde de 7ª que se forma al terminar a<sub>1</sub> sobre la tónica. Moraleda sigue el mismo procedimiento que en las otras canciones, utilizar una armonización sencilla con el empleo de acordes tríada y puntualmente acordes disonantes: novena y decimotercera añadidas (c. 10), el de 7ª (c. 12 y su repetición en 32), y la apoyatura de 7ª mayor (c. 22 y su repetición en 26). Otro elemento puntual son las 4ª entre la voz y el piano en a<sub>1</sub> (cc. 10 y 32) que refuerzan el carácter modal.

La línea vocal, dentro de cada semifrase, se mueve en un ámbito de tetracordo que en ocasiones bascula en la nota inferior. El papel del piano es subordinado a la voz, armonizando sencillamente e incluyendo elementos de soldadura en la parte superior (cc. 20, 24 y 28) o doblando la voz momentáneamente (Ejemplo CXXI, cc. 21-22 y 25-26).

Ejemplo CXXI: MORALEDA, *Pobre barquilla mía*, cc. 20-24

20

¿A - dón-de vas per-di - da? ¿A  
Ad - vier-te que te lle - van a

El diseño que unifica la parte pianística es el mordente descendente de dos notas que ya aparece al inicio de p<sub>2</sub> (Ejemplo CXXII, c. 5) y se presenta en varias ocasiones (c. 12, en los elementos de soldadura del Ejemplo CXXI y en el posludio).

Ejemplo CXXII: MORALEDA, *Pobre barquilla mía*, cc. 5-8

5

mf

## La relación texto-música

Que este texto, inserto en una obra dramática, sea para cantar, ya justifica la relación con la música. Moraleda utiliza una escritura pianística que, siguiendo la pauta de las otras canciones, bien pudiera tocarse en un instrumento de cuerda pulsada, como lo sugiere Lope en el diálogo precedente.

Las semifrases musicales que forman la sección principal (A) corresponden a un verso, a excepción de a<sub>3</sub> que pone música a dos. En el siguiente cuadro exponemos la organización de los versos con la música, considerando los reposos cadenciales que dan continuidad musical hasta terminar el grupo de dos estrofas:

Semifrase	Verso	Cadencia
a <sub>1</sub>	Pobre barquilla mía,	I° de Mi con añadido de 7ª
a <sub>2</sub>	entre peñascos rota,	V° de Fa sostenido
a <sub>3</sub>	sin velas desvelada, y entre las olas sola.	
a <sub>4</sub>	¿Adónde vas perdida?	Dominante de la dominante de Fa sostenido
a <sub>4</sub>	¿Adónde, di, te engolfas?	
a <sub>5</sub>	que no hay deseos cuerdos	V° de Mi
a <sub>1</sub>	con esperanzas locas.	I° de Mi

La melodía es silábica a excepción del pequeño melisma sobre “cuerdos” y “envida”, justificado por el paralelismo rítmico con las frases anteriores (cc. 22 y 26). Los acentos de las palabras no coinciden siempre con los del compás, lo que obliga a considerar éste, en este caso, como un recurso de organización de la escritura musical, no como distribución de acentos musicales.

### Observaciones sobre la interpretación

Como se acaba de decir, el principal problema en la interpretación vocal de esta canción es la de aplicar los acentos en función del texto, ignorando el compás. Para el piano sucede otro tanto, pero la escritura facilita en algunos puntos que éste apoye a la voz, como en los cc. 10, 14, 16, 17 y 32, al moverse sólo en las partes débiles. El compositor, consciente del problema, indica claramente las dinámicas y acentos en los cc. 16 y 17, no así en el resto de la pieza.

Los acentos de la segunda letra coinciden rítmicamente con los de la primera a excepción del verso “de la tierra vecina”, que Moraleda cambia por “de la vecina tierra”, quizá para evitar dicho problema. En la segunda letra es conveniente destacar las sílabas tónicas situadas en la parte átona del compás, c. 13 (“a-par-tas”), cc. 25-26 (“a dar entre las rocas”) y c. 29 (“so-ber-bia”).

## 5.8 Joaquín Rodrigo

Nacido en Sagunto a finales de 1901<sup>538</sup>. Aunque perdió la vista siendo niño, mostró interés por la música y la literatura desde temprana edad, recibiendo lecciones privadas que hicieron de él un excelente pianista con escasos veinte años. Los estudios de composición motivaron la escritura de las primeras piezas, tanto para orquesta como para piano o música camerística, que se vieron estrenadas en los años veinte. Los progresos en sus composiciones, el éxito obtenido como segundo premio del Concurso Nacional de Música de 1925 y el reconocimiento de sus maestros fueron el impulso para que se trasladara a París a estudiar con Paul Dukas. En la capital francesa, entonces la capital de la música moderna, tuvo contactos e influencias de los compositores de éxito, Ravel y Stravinski, siguiendo los pasos de Falla con quien tuvo una intensa relación artística y personal, y se impregnó de la bulliciosa vida artística que se daba en París en aquellos años.

En los años treinta vivió y continuó su labor de formación, de compositor, docente, incluso de corresponsal, en varias ciudades europeas como París, Valencia, Salzburgo, Baden-Baden, Friburgo, Santander, lugares en los que estableció contacto con personalidades del mundo de la música, la literatura y las artes, hasta que en 1939 se instaló en Madrid. A Partir de este momento su actividad desbordante se repartió entre la docencia y la composición, invitado a participar en cursos y festivales de todo el mundo, estrenando sus obras y recibiendo numerosos encargos de prestigiosos solistas internacionales.

El repertorio concertístico y la obra vocal son los géneros a los que mayor atención dedicó, sin olvidar una importante obra sinfónica y numerosas composiciones para piano o guitarra. Los conciertos más destacados son para piano, *Concierto heroico*, para violín, *Concierto de estío*, los dos para violoncelo, *Concierto galante* y *Concierto como un divertimento*, para arpa, *Conciertos serenata*, para flauta, *Concierto pastoral*, y en especial

---

<sup>538</sup> CALCRAFT, Raymond, "Rodrigo Vidre, Joaquín", *Diccionario de la Música Española...*, op. cit., vol. 9, pp. 255-261. La bibliografía sobre Rodrigo es muy extensa, destacando: SOPEÑA, Federico, *Joaquín Rodrigo*, Ministerio de educación y Ciencia, Madrid, 1970; KAMHI, Victoria, *De la mano de Joaquín Rodrigo: Historia de nuestra vida*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1896; SUÁREZ-PAJARES, Javier, *Centenario Joaquín Rodrigo. El hombre, el músico, el maestro*, Sinsentido, Madrid, 2001. El *Diccionario de la Música Española...* recoge una bibliografía detallada, así como también la página web <<http://www.joaquin-rodrigo.com>>.

por su trascendencia internacional y popularidad los de guitarra, el *Concierto de Aranjuez* y la *Fantasia para un gentilhombre*.

El repertorio vocal incluye más de un centenar de obras para voz con acompañamiento de piano (45), guitarra (10), orquesta (34), o grupo instrumental (10). Rodrigo, debido a su sólida formación y gusto literario, se sintió atraído por este tipo de composiciones del que manifestó que eran una parte sustancial de su obra musical. Rodrigo muestra una especial predilección por los textos de poetas españoles antiguos, San Juan de la Cruz, Marqués de Santillana, Lope de Vega, Gil Vicente, Juan Bautista de Mesa o Cervantes, poniendo música a romances antiguos y poesías anónimas del Siglo de Oro. Utiliza, así mismo, textos de Rosalía de Castro, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Teodoro Llorente, Josep Carner, de su esposa, Victoria Kamhi, y otros poetas coetáneos menos conocidos actualmente. Con texto de Lope de Vega escribió dos de las canciones más interpretadas del compositor.

### 5.8.1 *Coplas del pastor enamorado*

Joaquín Rodrigo se encontraba en París desde primeros de marzo de 1935 para disfrutar de una beca<sup>539</sup>, allí compuso esta canción con un texto no empleado nunca por ningún otro compositor. Dedicada a Aurelio Viñas<sup>540</sup>, no podemos saber la motivación que tuvo al escribir esta obra pero al estar compuesta en 1935 no es difícil aventurar que se trata de una especie de reconocimiento a la figura de Lope, uniéndose así, desde París, a las celebraciones del tricentenario. Estrenada en la capital francesa por María Cid con el mismo Rodrigo al piano<sup>541</sup>, esta obra ha conocido un gran número de interpretaciones<sup>542</sup> y de ella que disponemos hasta la fecha un total de 11 grabaciones<sup>543</sup>.

---

<sup>539</sup> KAMHI, Victoria, *De la mano...*, *op. cit.*, pág. 89.

<sup>540</sup> Aurelio Viñas, catedrático, escritor e investigador de Historia, director adjunto del Instituto de Estudios Hispánicos de la Sorbona y agregado cultural a la Embajada de España en París. Véase *ABC* 11-2-1958, p. 33. ABC.es Hemeroteca [en línea] <<http://hemeroteca.abc.es>> [acceso: 25-2-2010]. Viñas fue el introductor de Rodrigo y su esposa en la embajada y los círculos artísticos y culturales de la capital francesa, especialmente entre los españoles. Véase KAMHI, Victoria, *De la mano...*, *op. cit.*, p. 89 y ss.).

<sup>541</sup> Datos del estreno tomados del Catálogo de Compositores Iberoamericanos de la Fundación Autor [en línea], <<http://www.catalogodecompositores.com/>> [acceso: 25-2-2010]. Los datos están tomados de GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto, *Joaquín Rodrigo*, SGAE, Madrid, 1997.

Fue escrita en un periodo en el que Rodrigo muestra un especial interés por la canción. En 1934, el año más productivo en este género, escribió seis, con textos de San Juan de la Cruz, Victoria Kamhi, Teodoro Llorente, Francisco de Figueroa, Salvador Jacinto Polo de Medina y Juan Bautista de Mesa, y tres en el 35, con letras de Josep Carner, Carlos Rodríguez Pinto y esta de Lope de Vega. El mismo compositor realizó una transcripción para voz y guitarra de esta canción<sup>544</sup>.

## El texto

El texto de esta canción está extraído de *La encomienda bien guardada*, que Lope escribió en 1610<sup>545</sup>, obra también conocida como *La buena guarda o La encomienda bien guardada*, según la edición de Marcelino Menéndez Pelayo<sup>546</sup>. En el contexto de la pieza teatral, con un argumento de apostasía por amor terrenal y arrepentimiento lleno de referencias teológicas, el personaje del Pastor viene a ser una personificación de Jesucristo en forma de ángel, un símbolo de la parábola del Buen Pastor que anda buscando a la oveja descarriada, imagen en la que se ve reflejada la protagonista de la obra, Doña Clara, quien, afectada por la conversación mantenida con el Pastor, regresará arrepentida al convento del que huyó. Menéndez y Pelayo, en el estudio preliminar de su edición para la Real Academia menciona los orígenes de la leyenda en escritos del siglo XIII y XV y apunta dos cantigas de Alfonso X el Sabio, la 93 y la 55, como dos variantes del argumento, así

---

<sup>542</sup> Una de las primeras tras el estreno, muy apreciada por el autor, fue la de Victoria de los Ángeles en su debut en la Sociedad Cultural el 5 de marzo de 1944 (KAMHI, Victoria, *De la mano...*, *op. cit.*, pág. 141).

<sup>543</sup> Véase nuestro catálogo, Anexo I.

<sup>544</sup> RODRIGO, Joaquín, *Coplas del pastor enamorado (Voz y guitarra)*, Schott, ED7603. Actualmente existen dos publicaciones de la partitura para voz y piano en sendos álbumes: *Álbum Centenario (Voz y piano)*, Ediciones Joaquín Rodrigo, Madrid, 2000 y *Álbum de canciones (Voz y piano)*, [edición del autor], Madrid, 1980.

<sup>545</sup> El autógrafo de *La encomienda bien guardada* está fechado “En Madrid a 16 de abril de 1610” y se conserva actualmente entre los fondos de la Biblioteca Nacional [Ms. Vitr. 7-16], según la información que proporciona CUENCA MUÑOZ, Paloma, “La edición paleográfica de textos teatrales antiguos: *La encomienda bien guardada* de Lope de Vega”. *III Jornadas Científicas Sobre Documentación de Castilla e Indias en el siglo XVII*, UCM, Madrid, 2006. pp.93-103. Puede consultarse una reproducción digitalizada en la Biblioteca Digital Hispánica [en línea] <<http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>>.

<sup>546</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *La buena guarda o La encomienda bien guardada*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, vol. XII, Rivadeneyra, Madrid, 1890-1913, pp. 49-105.

como otras incorporaciones de la misma historia en obras posteriores a versión de Lope<sup>547</sup>. Esta escena es continuación de otra en la que Doña Clara, abandonada por Don Félix, con quien huyó del convento, habla de pecado y perdón, discurso que se ve interrumpido varias veces por grupo de músicos, galanes y damas que van a merendar y bañarse al río. Las alusiones a distintas imágenes sensuales son, para Clara, intervenciones del mismo demonio. El ritmo de las seguidillas que cantan añade ambiente a la escena de tentación<sup>548</sup>.

### Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada

El texto de la canción está extraído del acto III de la comedia, aunque presenta algunos cambios con respecto al de Lope. Rodrigo utiliza los versos de la primera intervención del personaje del Pastor en el tercer acto, omitiendo el verso “Ya de pisar las espinas” y los tres últimos versos de dicha intervención “¡Ay, Dios, qué cansado estoy! / ¿Qué cayado habrá que baste / para sufrir este peso?”. En el lugar de estos tres últimos repite los cuatro primeros del fragmento. Utilizamos como edición de referencia, a falta de una edición crítica moderna, la primera de la RAE en la edición de Menéndez Pelayo<sup>549</sup>:

	Ed. RAE	Partitura EJR	Nuestra edición
5	Verdes riberas amenas, frescos y floridos valles, aguas puras, cristalinas, altos montes, de quien nacen, guiadme por vuestras sendas y permitidme que halle esta prenda que perdí y me cuesta amor tan grande. Ya de pisar las espinas	Verdes riberas amenas, frescos y floridos valles, aguas puras cristalinas, altos montes de quien nacen. Guiadme por vuestras sendas y permitidme que halle esta prenda que perdí y me cuesta amor tan grande.	Verdes riberas amenas, frescos y floridos valles, aguas puras, cristalinas, altos montes de quien nacen. Guiadme por vuestras sendas y permitidme que halle esta prenda que perdí y me cuesta amor tan grande.
10	llevo teñidas en sangre las abarcas, y las manos rotas de apartar jarales. De dormir sobre el arena	Llevo, teñidas de sangre, las abarcas y las manos, rotas de apartar jarales, de dormir sobre la arena	Llevo, teñidas de sangre, las abarcas y las manos, rotas de apartar jarales. De dormir sobre la arena
15	de aquella desierta margen, traigo enhetrado el cabello; y cuando el aurora sale, mojado con el rocío	de aquella desierta margen, traigo entrejado el cabello, y cuando el aurora sale, mojado por el rocío	de aquella desierta margen, traigo enhetrado el cabello, y cuando el aurora sale, mojado por el rocío

<sup>547</sup> Para un estudio de esta comedia véase VEGA CARPIO, Lope Félix de, *La buena guarda*, ed. de María del Carmen Artigas, Verbum, Madrid, 2002.

<sup>548</sup> UMPIERRE, Gustavo, *Songs in the plays...*, *op. cit.*, p. 38. Una de las canciones que catalogamos en el presente trabajo lleva la letra de esta escena previa a la que aquí estudiamos: “Lavaréme en el Tajo / muerta de risa / que el arena en los dedos / me hace cosquillas”. Escrita en 1997, la música es de Joaquín Nin-Culmell. Véase nuestro catálogo.

<sup>549</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Obras de Lope...*, *op. cit.*, vol. V, p. 352.



20	que por mi cabeza esparcen las nubes que del sol huyen, humedeciendo los aires. ¡Ay, Dios, qué cansado estoy! ¿Qué cayado habrá que baste para sufrir este peso?	que por mi cabeza esparcen las nubes que del sol huyen, humedeciendo los aires.	que por mi cabeza esparcen las nubes que del sol huyen, humedeciendo los aires.
25		Verdes riberas amenas, frescos y floridos valles, Aguas puras, cristalinas, altos montes de quien nacen...	Verdes riberas amenas, frescos y floridos valles, aguas puras, cristalinas, altos montes de quien nacen.

Los signos de puntuación no coinciden en ambas ediciones. Puede ser un error tipográfico en la partitura la omisión de la coma después de “aguas puras” en el tercer verso del texto, coma que sí aparece en la repetición al final de la canción. Nos permitimos modificar la puntuación del texto por estar en desacuerdo con la que ofrecen tanto la RAE como la partitura.

La palabra “enhetrado” (v. 15), que en la partitura editada aparece como “entrejado” (Ejemplo CXXIII), no existe en el diccionario de la RAE<sup>550</sup>. El adjetivo “enhetrado” significa fundamentalmente, y aplicado al cabello, “enmarañado”. Así dice Lope en *La Arcadia* (1598): “a cuya cintura también llegaba la crespa barba y excedía el enhetrado cabello”. Su uso es escasísimo y muy raro en la lengua del Siglo de Oro. Apenas hay testimonios<sup>551</sup>. Por otra parte, “entrejado”, que es como aparece en Rodrigo, no existe. La versión correcta es “traigo enhetrado el cabello”, probablemente con aspiración suave de la “h”.

Ejemplo CXXIII: RODRIGO, *Coplas del pastor enamorado*, ed. ERJ, c.42



<sup>550</sup> LEÓN TELLO, Francisco, “La estética de la música vocal de Joaquín Rodrigo: catorce canciones para canto y piano”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 355, 1990, p. 88. León Tello observa el mismo error.

<sup>551</sup> RAE, Banco de datos del Corpus Diacrónico del Español (CORDE) [en línea]. <<http://www.rae.es>> [acceso: 10-3-2010].

## La forma y el estilo musical

La canción presenta seis secciones bien diferenciadas (A, B, C, D, E y F), utilizando diferentes elementos compositivos que proponen distintas maneras de relacionar la parte vocal con la pianística según el siguiente plan:

cc.	vv.	Sección	Piano	Voz
1-9		A) Preludio	Elemento melódico en la voz intermedia entre un pedal y tresillos oscilantes	No interviene.
10-21	1-4	B)	No interviene	Recitado <i>a capella</i> : 3 frases en forma “bar” basadas en los arpeggios mayores de Mi y La.
22-37	5-8	C)	Material del preludeo	Nuevo material melódico que termina con variante melismática de la tercera frase de B.
38-44	(el 9 se omite) 10-16	D)	Acordes arpegiados sobre acentos del texto o frases acéfalas	Recitado que bascula sobre dos notas principales: La y Do.
45-52	17-20	E)	Poliritmia 3/2 entre voz y piano y contratiempo entre m.d. y m.i. registro más agudo para el piano	Canto ornamentado sobre sílabas átonas.
53-61	1-4	F)	Material del preludeo en transposición	Recitado sobre una nota grave (tónica) seguido de frase de sección B en transposición.

Desde el punto de vista tonal y armónico esta pieza utiliza elementos diatónicos relativamente sencillos pero combinados de manera diferente a planteamientos clásicos o académicos. En las tres primeras secciones se utiliza material diatónico, con Do sostenido y Sol sostenido que generan cambios momentáneos de modo en los acordes de La y Mi, que funcionan como tónica y dominante de modalidad cambiante, pedales, quintas huecas y material temático originado por tetracordos, empleados como elementos arcaicos.

El preludeo se presenta sobre pedal de dominante, en una textura diáfana, si bien la melodía queda por debajo del motivo ondulante de tresillos (Ejemplo CXXIV).

Ejemplo CXXIV: RODRIGO, *Coplas del pastor enamorado*, cc. 1-3

The musical score for Example CXXIV consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef, both in 3/4 time. The right hand plays a series of eighth notes, with groups of three notes marked as triplets and each note accented (>). The left hand plays a bass line with a 'col pedale' instruction, indicating that the pedal should be held down. The dynamic marking is 'p espressivo'.

La voz, ya en la sección B, comienza en estilo declamatorio, sin acompañamiento, siguiendo las notas del arpegio de acorde perfecto mayor que simboliza la Naturaleza<sup>552</sup> (Ejemplo CXXV), a la que el Pastor llama a través de sus elementos.

Ejemplo CXXV: RODRIGO, *Coplas del pastor enamorado*, cc. 10-13

The musical score for Example CXXV shows a single vocal line in treble clef, 3/4 time. The tempo is marked 'a tempo' and the dynamic is 'mf'. The melody consists of a series of notes, some with slurs, and a final note with a fermata. The lyrics are 'Ver-des ri-be-ras a-me-nas.'.

En la sección C, la línea vocal se funde con el acompañamiento generado en el preludio, introduciendo una frase melismática en el verso “esta prenda que perdí”, que junto al la escritura del piano con los tresillos y notas largas que cambian de registro, señalan un sentido simbólico de indefinición y búsqueda (Ejemplo CXXVI).

<sup>552</sup> En la estela de los modelos que se imponen en la música de finales del XIX y principios del XX provenientes de Wagner, el acorde perfecto mayor en su despliegue arpegiado viene a simbolizar la Naturaleza como origen de todo. Recuérdese el inicio del prelude de *Das Rheingold*, donde sobre la base del acorde Mi bemol Mayor, ocho trompas desarrollan dicho acorde en arpegios simultáneos. Del mismo modo este “motivo de la Naturaleza” tiene en *Der Ring* numerosas variantes o motivos derivados que se forman sobre la base del arpegio mayor. Pueden encontrarse muchos ejemplos en el trabajo discográfico de Deryck Cooke *El anillo del nibelungo* editado por Decca en 1968, disponible también en texto escrito: COOKE, Deryck, *I saw the world end: a study of Wagner's Ring*, Oxford University Press, 1979.

Ejemplo CXXVI: RODRIGO, *Coplas del pastor enamorado*, cc. 30-32

La sección D, en estilo recitativo, se construye con acordes arpegiados sobre las fundamentales Mi-La y Re-La, con la voz basculando primero sobre Mi-La y después sobre La-Do (Ejemplo CXXVII).

Ejemplo CXXVII: RODRIGO, *Coplas del pastor enamorado*, cc. 28-29

Con un planteamiento melódico análogo en cuanto a los centros tonales, la sección E presenta dos semifrases en la voz, con centros en Re-Si y La-Fa sobre la base de Sol para el piano, esta vez, como se ha indicado anteriormente, con un juego polirítmico entre ambas manos que es un nuevo recurso en la paleta de diferentes acompañamientos que presenta la canción (Ejemplo CXXVIII). Aunque la idea sea subjetiva, sugiere la figura del rocío y las pequeñas gotas de agua al dibujo de las notas en contratiempo de la parte del piano.

Ejemplo CXXVIII: RODRIGO, *Coplas del pastor enamorado*, cc. 44-46

The musical score shows three measures of music. The top staff is for the voice, starting with a fermata on a whole note G4, then a melodic line: G4-A4-B4-A4-G4-F#4-E4-D4-C4. The bottom staff is for the piano, with a steady eighth-note accompaniment in both hands: G4-A4-B4-A4-G4-F#4-E4-D4-C4 in the right hand and G3-A3-B3-A3-G3-F#3-E3-D3-C3 in the left hand. The tempo/mood marking is 'Più tranquillo e dolce' and the dynamic is 'p'. The lyrics under the vocal line are: 'mo - ja - do por el ro - ci - o que'.

La sección F constituye una síntesis, con elementos de A y B en transposición.

### La relación texto-música

La letra de la canción tiene una forma de romance, con ocho sílabas por verso que riman en asonante *a-e* los pares. Las frases musicales coinciden con los versos del texto, separando éstos por medio reposos en la dominante, mediante o tónica. En dos ocasiones la continuidad de los versos viene reforzada por la continuidad de la música. Los versos 4 a 8, “Guiadme por vuestras sendas / y permitidme que halle / esta prenda que perdí / y me cuesta amor tan grande”, que Lope encadena mediante las copulativas y el encabalgamiento entre el segundo y tercer versos, fluyen gracias a un gran arco melódico, con apoyos en la tónica, que va del compás 23 a 36. Así mismo, los versos “de aquella desierta margen / traigo enhetrado el cabello / y cuando el aurora sale” están escritos sobre una sola frase melódica (cc. 42-44) con puntos de apoyo en el centro tonal (La).

La acentuación de los versos, en general, es respetada por la prosodia musical, coincidiendo con su distribución natural en los compases, aunque encontramos varios casos donde no concuerdan. El primero es un desplazamiento de acento de la palabra “nacen” (cc. 20-21), lugar donde el compositor inserta un compás de 4 que hace recaer la sílaba tónica en la parte más débil de éste, ocasionando la coincidencia del acento del c. 21 con la sílaba átona (Ejemplo CXXIX). Este punto no adquiere especial relevancia ya que el

Re de la sílaba “na” funciona en la práctica como una apoyatura superior, lo que facilita su acento<sup>553</sup>.

Ejemplo CXXIX: RODRIGO, *Coplas del pastor enamorado*, cc. 20-21

mon - tes de quien na - cen.

A partir de la sección D encontramos un buen número de elementos melismáticos sobre sílabas átonas. Así, “llevo” (c. 38), “sangre” (c. 39), “jarales” (c. 40), “arena” (c. 41), “sale” (c. 43), “por” (c. 47) y “esparcen” (c. 48) insisten en floreos superiores de tresillo, “del” (c. 49) y “los” (c. 51) con tresillos descendente y ascendente por grados conjuntos respectivamente. Son excepción los que adornan la sílaba tónica, caso de “cabeza” (c. 47) y “huyen” (c. 50), tal como ya habíamos encontrado desde el principio de la canción en los casos de “amenas” (c. 12), “floridos” (c. 15), “valles” (c. 15), “montes” (c. 20), “sendas” (c. 26), “perdí” (cc. 31-32), y “grande” (c. 35).

Dos problemas de falta de coincidencia de los acentos del texto con el musical, cc. 40 y 42, serán tratados con sus soluciones interpretativas en el siguiente apartado.

## Observaciones sobre la interpretación

Esta canción, escrita en tesitura de soprano, ha sido interpretada tradicionalmente por cantantes de esta cuerda. Conocemos solamente dos grabaciones masculinas, la de un tenor y otra de un barítono<sup>554</sup>. Como el personaje que en la comedia de Lope dice los versos es masculino, un pastor, encontramos idónea una voz de hombre para esta obra. Para las voces medias proponemos un transporte de una segunda mayor descendente ya que, aunque la tesitura esté dentro de los límites normales de una mezzosoprano o un

<sup>553</sup> Opinamos que el cambio a compás de 4 que introduce aquí Rodrigo no tiene ninguna justificación, ya que la acentuación sería más clara siguiendo el compás de 3/4. Además, el piano no influye porque no interviene en esta sección.

<sup>554</sup> Se trata de las versiones de Francesc Garrigosa (tenor) y la de Iñaki Fresán (barítono). Véase nuestro catálogo, Anexo I.

barítono, opinamos que sería conveniente evitar excesiva tensión en las frases de los compases 18-20 y 30-31, donde se llega a Fa<sub>4</sub> sostenido y Sol<sub>4</sub>, sobre todo si tenemos en cuenta que el texto, aunque sea una petición de ayuda a una Naturaleza idealizada, se nos presenta en forma de un soliloquio más intimista que expansivo. Por otra parte, los dos versos escritos en registro grave de los compases 54-56, recitados sobre la nota Si grave (Si<sub>2</sub>), no nos permiten transportar la canción más abajo para no llegar a un registro más propio de la contralto o el bajo.

En el c. 40 hay una falta de coincidencia entre la acentuación de las palabras “rotas de apartar jarales” y los acentos del compás, si bien no supone un inconveniente ya que las sílabas tónicas anterior y posterior, los acentos de los dos versos, sí recaen en el primer y tercer tiempos del compás de 4. Una solución práctica para este caso es agrupar las semicorcheas de los dos primeros tiempos del compás, en vez de 4+4, en grupos de 2+4+2, con el fin de hacer coincidir los acentos con los del texto como se propone en el Ejemplo CXXX.

Ejemplo CXXX: RODRIGO, *Coplas del pastor enamorado*, c. 40

The image shows a musical score for Example CXXX, consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time, with lyrics "ma-nos. ro-tas de, a-par-tar ja-ra-les." The piano accompaniment is in G major and 4/4 time, with a 3-measure triplet in the right hand. The score is numbered 40 at the beginning of each line.

Un doble problema de falta de coincidencia de acento lo encontramos en el c. 42. De una parte el intervalo ascendente La-Do, de otra el apoyo en la segunda parte del compás de 4, pueden provocar un falso acento en la sílaba átona de “aquella” (Ejemplo CXXXI).

Ejemplo CXXXI: RODRIGO, *Coplas del pastor enamorado*, cc. 42

de a-que-lla de-sier-ta mar-gen. trai-go en-he-trado, el-ca .

En este caso, dado el carácter de recitado ya comentado anteriormente de esta sección D, no supone ningún inconveniente forzar un desplazamiento rítmico para hacer coincidir el peso sonoro sobre la sílaba “-que-” con la segunda parte del compás, aún a costa de generar un ritmo libre en las dos primeras partes de éste, o si se quiere marcar claramente la pulsación, formar un ritmo de cinquillo con las sílabas “-que-lla de-sier-ta“. Rítmicamente podría interpretarse de este modo:

Ejemplo CXXXII: RODRIGO, *Coplas del pastor enamorado*, c. 42 modificado

de\_a-que-lla-de-sier-ta mar-gen trai-go.en-he-tra-do\_el ca

Observamos una frase que requiere cierto cuidado. Se trata del problema de continuidad en el fraseo que se plantea en el c-29. En este punto se produce un encabalgamiento de los versos “y permitidme que halle / esta prenda que perdí / y me cuesta amor tan grande.”. La 3ª menor descendente final de una frase, el cambio de línea melódica iniciado con una 3ª mayor y la necesaria respiración del canto, tres elementos que en otros casos tienen función de separación, hacen indispensable prestar especial cuidado en dar la continuidad de fraseo musical a estos versos y al que sigue, “y me cuesta amor tan grande.”, que introducido por una copulativa, necesita de dicha continuidad (Ejemplo CXXXIII).



Ejemplo CXXXIII: RODRIGO, *Coplas del pastor enamorado*, cc. 26-33

26  
sen - - - - - das y per - mi - tid - me que ha - lle es - ta

26  
pren - da que per - di - - - - - y me cues - ta a -

30  
30

Por lo que se refiere a la parte pianística, hemos de remarcar un pequeño detalle, la diferente escritura de los valores de las pequeñas notas de adorno del último compás del preludio (c. 9) y el del final de la obra. En el primer caso vienen notadas como semicorcheas y en el segundo como corcheas, lo que nos parece que indica una diferenciación de la velocidad de ejecución que abunda en la indicación *ritenuto* precedente.

## 5.9 Joaquín Turina

Nacido en Sevilla 1882<sup>555</sup>, sus primeros estudios musicales los llevó a cabo en su ciudad natal y posteriormente en Madrid. Desde 1905 hasta 1913 residió en París, siendo alumno de Moszkowski y de Vincent d'Indy, en la Schola Cantorum. Aún en París, debido a la influencia de Albéniz y Falla, comenzó su estilo nacionalista, componiendo y dando

<sup>555</sup> Los datos biográficos se toman de: MORÁN, Alfredo, *Joaquín Turina a través de sus escritos*, 2ª ed. corregida y aumentada, Alianza, Madrid, 1997, y de PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano, "Joaquín Turina Pérez", *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. X, pp. 513-525.

conciertos e incluyendo frecuentemente obras propias y de Albéniz, Falla y Granados. De regreso a Madrid, el estreno de *La procesión del rocío* fue el espaldarazo a su carrera como compositor, director y docente. Su producción, de gran dominio técnico y adscripción nacionalista, se inspira a menudo en la música popular andaluza. En su lenguaje musical abundan las armonías y escalas modales, propias del folclore andaluz, y se deja escuchar también cierta influencia de la música francesa. Destacan la perfecta y al mismo tiempo libre construcción formal y el gusto por los temas cíclicos. Fue criticado por su pintoresquismo, hecho que, sin embargo, fue alabado por otros<sup>556</sup>.

Entre sus obras sinfónicas se cuentan *La procesión del Rocío*, *Danzas sinfónicas*, *Sinfonía sevillana*, *Rapsodia sinfónica*, *Danzas fantásticas* y *Rincones sevillanos*. Su música de cámara es muy abundante y está representada por un *Quinteto* para piano y cuarteto de cuerda y varias composiciones para diversos conjuntos, entre las que destaca *La oración del torero*, para orquesta de cuerda. Entre las obras teatrales destaca *Margot*, con libreto de Martínez Sierra. Escribió medio centenar de canciones para voz y piano con textos de Bécquer (*Tres poemas*, *Rima*), Espronceda (*El pescador*), Campoamor (*Poema en forma de canciones*, *Farruca*), Lope de Vega (*Homenaje...*), Rodríguez Marín (*Tres sonetos*), los Álvarez Quintero (*Saeta*) entre otros, algunas de las cuales orquestó<sup>557</sup>.

En su obra para piano, Joaquín Turina aúna una gran técnica y la inspiración andaluza: *Tres danzas andaluzas*, *Jardines de Andalucía* o *Danzas gitanas*. Es también autor de varios volúmenes dedicados a la teoría musical (*Enciclopedia abreviada de la música* y *Tratado de composición musical*) así como de numerosos artículos y críticas musicales. Junto a Falla y Óscar Esplá, Turina fue uno de los máximos representantes de la música sinfónica española de principios del siglo XX, siguiendo el camino que iniciara Albéniz. En 1914 regresó a Madrid y dividió su vida entre la composición, la enseñanza y la interpretación, hasta que murió el 14 de Enero de 1949.

---

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 518.

<sup>557</sup> El catálogo detallado de sus obras puede consultarse en MORÁN, Alfredo, *Joaquín Turina*, SGAE, Madrid, 1993, y en <[www.joaquinturina.com](http://www.joaquinturina.com)>.

## Las canciones

Las tres canciones del *Homenaje a Lope de Vega* se presentaron al público el 12 de diciembre de 1935 en el acto que organizó el Conservatorio de Madrid para la celebración del tricentenario. Fueron cantadas por Rosita Hermosilla, dedicataria de las mismas, con el propio Turina al piano<sup>558</sup>. Las canciones se editaron por la UME en 1936.

### 5.9.1 *Cuando tan hermosa os miro*

La primera de las tres canciones de Turina está introducida por un preludeo pianístico de 21 compases, muy extenso comparado con la brevedad de la pieza, tan solo de 50 compases. La voz declama, en un estilo lírico con varias ascensiones a la zona aguda, moviéndose generalmente dentro de la octava La<sub>3</sub>-La<sub>4</sub>, con un punto culminante en el Si<sub>4</sub> bemol.

### El texto

Los versos de esta canción pertenecen a la comedia *La discreta enamorada*. Al inicio del acto II, unos músicos, a requerimiento de Doristeo, ambientan una escena nocturna campestre y bucólica. A diferencia de otras intervenciones de músicos en otras obras de Lope, generalmente cercanas o reelaboración de lo popular, este fragmento tiene un lenguaje más elaborado. Díez de Revenga afirma que:

En esta otra canción, los suspiros, como elemento del amor, aparecen en una fórmula repetitiva típica de la canción tradicional. Sin embargo es un tipo de lírica galante muy elaborada, y distante, en cierto modo, de aquella más cercana a lo popular. El refinamiento se hace más evidente y las

---

<sup>558</sup> Pérez Gutiérrez dice que las tres canciones de Turina se estrenaron en 1935 en el Teatro de la Comedia, “escrito para conmemorar el tercer centenario de la muerte del dramaturgo, recordando una ambientación romántica e impresionista”. PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano, “Joaquín Turina Pérez”, *Diccionario de la Música...*, op. cit., p. 520). Como ya se ha dicho anteriormente, el concierto de homenaje se dio en el Teatro Español. Véase el capítulo dedicado a los actos musicales del Tricentenario en 1935.

fórmulas comparativas se corresponden con un lenguaje poético más artificioso, con una recurrencia a la metáfora completa muy insistente y repetida<sup>559</sup>.

Formalmente es un villancico con 4 versos polimétricos para el estribillo (8-6-6-8). El pie no sigue la estructura de la seguidilla. Se compone de cuatro versos, tres agudos de 8 sílabas (7+1) con rima consonante los tres primeros, y el cuarto constituye el verso de vuelta que rima con el primer verso del estribillo.

### Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada

La edición que escogemos para el cotejo del texto es la de Menéndez Pelayo<sup>560</sup>, con la que la partitura tiene alguna divergencia importante:

	Ed. RAE	Partitura UME	Nuestra edición
5	Cuando tan hermosa os miro, De amor suspiro, Y cuando no os veo, Suspira por mí el deseo.	Cuando tan hermosa os miro, de amor suspiro y cuando no os veo, Suspira por mí el deseo.	Cuando tan hermosa os miro de amor suspiro, y cuando no os veo suspira por mí el deseo.
10	Cuando mis ojos os ven, Van á gozar tanto bien; Mas como por su desdén De los vuestros me retiro, De amor suspiro; Y cuando no os veo, Suspira por mí el deseo.	Cuando mis ojos os ven van a gozar tanto bien, mas como por su desdén de los vuestros me retiro, de amor suspiro; y cuando no os veo, Suspiro por mi deseo.	Cuando mis ojos os ven van a gozar tanto bien; mas como por su desdén de los vuestros me retiro, de amor suspiro; y cuando no os veo suspira por mí el deseo.

La partitura utiliza la forma “suspiro por mi deseo” (v. 11), diferente a “suspira por mí el deseo” de la edición de la RAE. Este cambio rompe la repetición paralelística de los versos 3-4, característica propia del estribillo de un villancico. No podemos saber si Turina lo cambió intencionadamente o por error, o fue un desliz del componedor. En el primero de los casos la única explicación puede ser la de evitar un cambio de vocal por la sinalefa “mí\_el” en la nota más aguda y mantenida de la parte vocal, si bien el ataque de esta nota se produciría con la misma sílaba “mí” en ambos casos. El caso del error tipográfico podría estar originado por atracción de “suspiro” del v. 9 y omisión de “el”.

<sup>559</sup> DIEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Teatro de Lope...*, op. cit., p. 139.

<sup>560</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *La discreta enamorada*, ed. de M. Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, vol. XIV, Rivadeneyra, Madrid, 1890-1913, p. 410.

La corrección ortográfica que proponemos difiere de la de la RAE en lo que respecta a los signos de puntuación, pues entendemos que algunas de las comas que ésta propone fragmentan en exceso el discurso del texto (vv. 1, 3, 5, 7 y 10). Como es lógico actualizamos la ortografía de la preposición “a” del v. 6.

## La forma y el estilo musical

La canción tiene una estructura tripartita, con una sección central contrastante y una sección final de recapitulación y conclusiva. La entrada de la voz va precedida de un preludio pianístico de una importancia notable, por lo que le adjudicamos, en contra de la costumbre establecida en el resto de canciones, una parte con una letra mayúscula al nivel del resto de las secciones de la pieza. La estructura, como puede verse en el siguiente cuadro, se organiza con elementos de dos compases que generan semifrases y frases de 2, 4, 8 o 12 compases.

Sección		Semifrases	nº cc.	Forma
A-Preludio	1	a <sub>1</sub>	4 (2+2)	Basado en la escala de Re menor natural o eólico con semicadencia final. Movimiento paralelo, unifica la textura conformando acordes perfectos.
		a <sub>2</sub>	4 (2+2)	Cambio de registro. Dos elementos idénticos: melodía ondulante con acordes perfectos en posición abierta hacia el grave.
		a <sub>2</sub> '	4 (2+2)	Fusión: melodía y acordes comprimidos en el mismo registro. Semifrase más disonante y cromática basada en las sensibles de La y Mi.
	2	a <sub>1</sub> '	4	Mayor amplitud en el bajo.
		a <sub>2</sub> ''	4+1	Superposición de a <sub>1</sub> y a <sub>2</sub> . Un compás de extensión en semicadencia con silencio estructural.
B		b <sub>1</sub>	2	Semifrases de 2 compases, antecedente/consecuente, con arco melódico de La <sub>3</sub> -La <sub>4</sub> -La <sub>3</sub> .
		b <sub>2</sub>	2	
		b <sub>3</sub>	2	Punto culminante y regreso a La <sub>3</sub> .
		b <sub>4</sub>	2	
interludio			2+4	Combinación de elementos de a <sub>1</sub> , a <sub>2</sub> y a <sub>2</sub> '' con elemento de soldadura para la siguiente sección.
C		c <sub>1</sub>	2+2	Antecedente. Cambio de patrón de acompañamiento y nueva armonía en Fa mayor.
		c <sub>2</sub>	2+2	Consecuente. Variante del primer patrón de acompañamiento. Construcción basada en la resonancia de Do desplegado Do-Mi-Sol-Si bemol-Re con paralelismos de acordes de sexta en la melodía.

Sección	Semifrasas	nº cc.	Forma
B' conclusiva	b <sub>2</sub> '	2	Variación de b <sub>2</sub> en la voz y el piano.
	b <sub>3</sub>	2	Punto culminante de la sección B que prepara el punto culminante final.
	b <sub>4</sub> '	2+1	Punto culminante final. Extensión de un compás para el acorde final: la voz termina en la dominante, el piano con acordes La-Mi sin tercera, progresivamente más abiertos.

La tonalidad de referencia es La frigio, enriquecido armónicamente y con imitaciones tonales a Re menor. Melódicamente se emplean las notas Do sostenido y Do natural de forma indistinta. La sección C tiene como centro tonal Fa mayor y Do. La-Re-Mi son las notas que aparecen constantemente en la melodía vocal y en el acompañamiento: La, como tónica y dominante de Re menor, Re, como tónica de Re menor, y Mi, como dominante de La.

La quinta justa, como intervalo armónico en el grave, unifica toda la pieza y es la sonoridad final de ésta. A esta característica interválica se une la segunda mayor como intervalo melódico verticalizado, proveniente del uso de séptimas y novenas añadidas. La segunda menor descendente aparece como elemento de suspiro (cc. 25 y 45). La cuarta justa melódica descendente, como intervalo directo o rellenado con tonos intermedios (Ejemplo CXXXIV), toma protagonismo melódico al final de las frases de la voz.

Ejemplo CXXXIV: TURINA, *Cuando tan hermosa os miro*, cc. 24-25

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for the voice, in treble clef, with lyrics 'de a-mor - sus - pi - ro.' The bottom staff is for the piano, in grand staff (treble and bass clefs), with a piano (p) dynamic marking. The music is in a 3/4 time signature. The vocal line starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a quarter rest, and finally a quarter note B4. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

La línea vocal se mueve dentro de un ámbito de octava, de La<sub>3</sub> a La<sub>4</sub>, insistiendo en la zona medio-aguda de la tesitura. Ya presenta estos dos extremos en la primera frase (cc. 22-23). Son excepción un Sol<sub>3</sub> sostenido de floreo (c. 38) y el punto culminante de la canción, un Si<sub>4</sub> bemol al final de la pieza (c. 48). Como se ha visto al hablar de la

construcción formal, la parte vocal sigue un fraseo en semifrases binarias de antecedente y consecuente constituidas por elementos de dos compases.

El piano presenta una escritura muy articulada, de gran amplitud, con mucho colorido y con cambios de registro constantes. El preludio y el interludio combinan dos patrones rítmicos contrastantes agrupados cada cuatro compases (Ejemplos CXXXI y CXXXVI).

Ejemplo CXXXV: TURINA, *Cuando tan hermosa os miro*, cc. 1-4



Ejemplo CXXXVI: TURINA, *Cuando tan hermosa os miro*, cc. 5-8

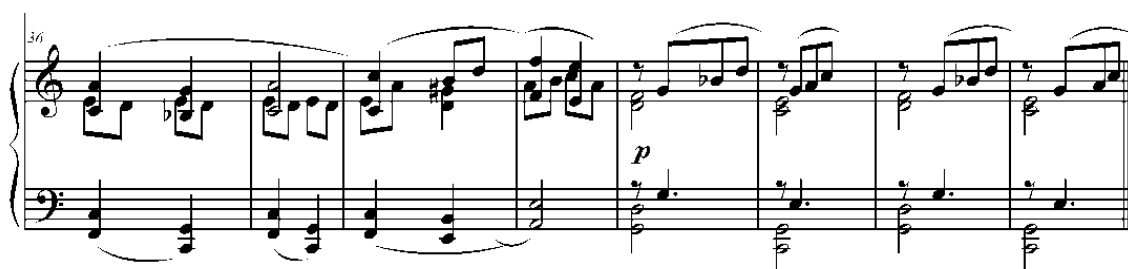


Esta variedad se hace también patente en el acompañamiento de la voz, con patrones que varían en cada sección (Ejemplos CXXXVII y CXXXVIII).

Ejemplo CXXXVII: TURINA, *Cuando tan hermosa os miro*, cc. 23-25



Ejemplo CXXXVIII: TURINA, *Cuando tan hermosa os miro*, cc. 36-43



## La relación texto-música

En el siguiente cuadro comprobamos como la estructura poética es la que genera la forma musical tripartita. Los versos dan lugar a semifrases musicales que se agrupan formando frases de cuatro versos en las secciones B y C, y de tres en la sección conclusiva B'. Una característica destacable de esta pieza es el extenso preludio que, como se ha visto anteriormente, se construye con material propio, formando un pórtico independiente en lo temático.

Sección	Semifrases	Versos	
Preludio			
B	b <sub>1</sub>	1	estribillo
	b <sub>2</sub>	2	
	b <sub>3</sub>	3	
	b <sub>4</sub>	4	
interludio			
C	c <sub>1</sub>	5-6	mudanza
	c <sub>2</sub>	7-8	
B'	b <sub>2</sub> '	9	estribillo
	b <sub>3</sub>	10	
	b <sub>4</sub> '	11	



La coincidencia de los versos con el fraseo musical queda patente en el cuadro anterior y la ausencia de encabalgamientos refuerza el paralelismo entre ambos aspectos. Sin embargo, Turina es sensible a la continuidad sintáctica de los dos últimos versos de la mudanza (vv. 7-8) con el consiguiente estribillo y, aunque no se refleja en la continuidad melódica debido a la construcción con elementos de dos compases, sí se manifiesta a nivel tonal. En este punto, la sección C no se estabiliza tonalmente hasta la llegada a la tónica La en  $b_2'$  (cc. 45), ya dentro de la tercera sección.

Amor, belleza y deseo son los elementos semánticos que incluye el texto poético, en la contraposición entre el goce de la contemplación amorosa y el deseo en la ausencia. Estos conceptos vienen representados en el preludio por la sonoridad amplia y expansiva, con acordes en posición muy abierta, en el primer caso (Ejemplo CXXXV, cc. 1-4 y 13-16), y por el motivo sinuoso con una armonía más concentrada (Ejemplo CXXXVI, cc. 5-12 y 17-20). El contraste entre ambas tendencias se refleja más adelante en los cambios de octava y de registro sonoro en el piano (Ejemplo CXXXIX) y en el patrón de acompañamiento de los cc. 36-43 (Ejemplos CXXXVII y CXXXVIII).

Ejemplo CXXXIX: TURINA, *Cuando tan hermosa os miro*, cc. 46-50

El deseo, entendido como lo terrenal y visceral en el amor, se representa con sonoridades muy graves en el piano, como se aprecia ya en el preludio en los cambios al registro grave de la mano izquierda (cc. 13-14), y en especial en el c. 29, donde una figuración de semicorcheas en la zona más grave de la mano izquierda viene a coincidir con la palabra “deseo” (Ejemplo CXL).

Ejemplo CXL: TURINA, *Cuando tan hermosa os miro*, cc. 28-29

En las dos apariciones del sustantivo “suspiro” (cc. 45 y 25) Turina utiliza el intervalo de segunda descendente (Ejemplo CXLI), recurso históricamente empleado como figura de representación de dicho concepto.

Ejemplo CXLI: TURINA, *Cuando tan hermosa os miro*, c. 45

## Observaciones sobre la interpretación

La construcción de las frases melódicas por medio de semifrases coincidentes con un verso obliga a mantener la tensión dinámica y vocal en las últimas notas de cada semifrase con el fin de dar continuidad al fraseo, acorde también a las cadencias con que se organiza el discurso musical. Con especial atención hay que cuidar este aspecto en el paso de la sección C a la sección B', con el fin de respetar la continuidad sintáctica de los versos 7 y 8 comentado anteriormente (cc. 42-43 y 44-45) hasta la llegada del acorde de tónica en el c. 45.

### 5.9.2 *Si con mis deseos*

Como la canción precedente, esta segunda obra del grupo se abre con un preludio de ocho compases del piano, después de los cuales comienza la voz sola, sin acompañamiento en el primer compás de su intervención. Los 38 compases, 6 de los cuales son de posludio, tienen una duración de 1' 50". La tesitura es extensa, de Re<sub>3</sub> a Si<sub>4</sub> bemol, aunque se mueve generalmente en el ámbito de La<sub>3</sub> a Sol<sub>4</sub>. El punto culminante, por dinámica y altura, se da en el Si<sub>4</sub> bemol del c. 20.

#### El texto

El fragmento del que se sirve esta canción pertenece al primer acto de la comedia *La estrella de Sevilla*, obra sobre la que existe cierta polémica sobre su autoría. Mientras dicha polémica no se solucione, aquí la seguiremos considerando salida de la pluma del Fénix, como así lo reconocen prestigiosos estudiosos de su obra<sup>561</sup>. *La estrella de Sevilla* fue una obra de éxito que vio incluso varias traducciones y adaptaciones a varios idiomas europeos en el s. XIX. Su argumento recrea un episodio de la vida de Sancho IV el Fuerte en un retrato de la prevaricación del poder absoluto. Turina utiliza los once versos de la primera intervención de Estrella en el acto I, en los que la protagonista da respuesta a las solicitudes de amor de Sancho. A los versos empleados en esta canción les siguen otros tantos antes de la intervención del rey, en los que Estrella sigue el mismo discurso con figuras referidas a los picos y penachos de las tortolillas<sup>562</sup>. El esquema métrico

<sup>561</sup> Alfredo Rodríguez López-Vázquez defiende la tesis de que su autor es Andrés de Claramonte. CLARAMONTE, Andrés de, *La Estrella de Sevilla*, Madrid, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez Cátedra, Madrid, 2010. En esta edición se incluye un extenso estudio sobre la obra y los problemas de su autoría. También trata sobre este problema en: RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, "La *Estrella de Sevilla* y Claramonte", *Criticón*, nº, 21, 1983, pp. 5-31. Por otra parte, encontramos una defensa de la postura contraria, así como una explicación detallada del estado de la cuestión y del análisis comparativo que hace Joan Oleza de las dos ediciones que se conservan de la comedia: OLEZA, Joan, "La traza y los textos. A propósito del autor de La estrella de Sevilla", *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Iberoamericana Vervuert, Münster, 2001, pp. 42-68. Las dificultades con la autoría vienen de lejos, ya Menéndez Pelayo trata el asunto en los preliminares de su edición de la RAE (*Obras de Lope...*, op. cit., vol. IX, pp. XXXV-LXXVI) y Emilio Cotarelo publicó un texto en 1930 sobre la autoría de esta comedia: COTARELO, Emilio, *La "Estrella de Sevilla", es de Lope de Vega*, Imp. Municipal, Madrid, 1930.

<sup>562</sup> Estos versos no están en la edición de Menéndez Pelayo. De *La Estrella de Sevilla* existen dos ediciones, una larga (3029 vv.) y otra breve (2503 vv.), ésta última procede de una suelta de finales del S. XVI de la que hay ejemplares en Parma, Londres y BNE, según el artículo de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Esta edición breve es la que utiliza Menéndez Pelayo. Precisamente la figura de la tortolilla como figura del amor es uno de los argumentos que Rodríguez López-Vázquez esgrime para adjudicar la autoría de la obra a

corresponde al de una silva, aquí combinación de heptasílabos con dos versos endecasílabos, los vv. 9 y 11, esquema que viene repitiéndose desde la intervención de Don Sancho al inicio de la escena. La rima es consonante.

### Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada

Comparamos en el siguiente cuadro el texto de la edición de la RAE<sup>563</sup> con el de la partitura:

	Ed. RAE	Partitura UME	Nuestra edición
5	Si como mis deseos Los tiempos caminaran, Al sol aventajaran Los pasos gigantes, Y mis dulces empleos Celebrara Sevilla, Sin envidiar celosa, Amante venturosa,	Si con mis deseos los tiempos caminaran, al sol aventajaran los pasos gigantes, y mis dulces empleos celebrara Sevilla, sin envidiar celosa, amante venturosa,	Si con mis deseos los tiempos caminaran, al sol aventajaran los pasos gigantes, y mis dulces empleos celebrara Sevilla, sin envidiar celosa, amante venturosa,
10	La regalada y tierna tortolilla, Que con arrullos ronc Tálamos hace de los huecos [troncos.	la regalada y tierna tortolilla, que con arrullos ronc tálamos hace de los huecos [troncos ¡Ah!	la regalada y tierna tortolilla, que con arrullos ronc tálamos hace de los huecos [troncos. ¡Ah!

El cambio de “como” por “con” en el primer verso supone un doble error, primero por una cuestión métrica, pues reduce el verso a un hexasílabo, segundo por razones semánticas, porque lo que dice Lope es que si las horas caminaran tan rápido como lo hacen sus deseos (sus ansias amorosas) aventajarían al caminar del sol. Por razones musicales no es posible corregir esta diferencia pues esto supondría añadir una nota más a la primera semifrase, lo que además rompería el paralelismo rítmico de la segunda (véanse los cc. 9-12). La exclamación que añade Turina al final es de su propia cosecha. Si bien es

Claramonte: “...es motivo clásico, pero la precisión “roncos” nos encamina de nuevo a Claramonte: “como una ronca tortolilla / cuando en el nido se ve” (La infelice Dorotea, v. 2134-2135)”, en el estudio introductorio a CLARAMONTE, Andrés de, *La Estrella...*, op. cit., p. 172. Sin embargo Rennert y Castro, refiriéndose a los versos “tórtolas... / y que con arrullos ronc” afirman que Lope utiliza otra referencia a las tórtolas y sus arrullos en “Epístola a Lucinda” de *El peregrino en su patria*. CASTRO, Américo; RENNERT, Hugo A., *Vida de Lope de Vega: (1562-1635)*, ed. de Fernando Lázaro Carreter, Anaya, Salamanca, 1968, p. 70.

<sup>563</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *La Estrella de Sevilla*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, vol. IX, Rivadeneyra, Madrid, 1890-1913, p. 134.

un final lógico en el estilo musical de la pieza por su sabor popular andaluz, no cambia en nada el texto original. Por otra parte, el verso 11 difiere en ambas ediciones.

## La forma y el estilo musical

Para entender la estructura de esta canción recurrimos a la organización de los compases ya que los elementos formales se organizan en periodos coincidentes con las divisiones de los mismos. Las frases de la melodía vocal, en la sección A, se forman con semifrases de estructura rítmica análoga. El tono principal es el de Re, utilizado en ocasiones en el modo mayor o en el modo frigio.

Sección	Nº compases		Construcción musical
Preludio	4	3	Superposición de acordes perfectos y semicorcheas ondulantes en la parte interior. Acorde de II° de Re frigio.
		1	Compás eje: rompe el esquema interválico con acordes paralelos de 9ª. Semicorcheas en línea ascendente.
	4	3	Ornamentación de los tres primeros compases. Movimiento por espejo que sustituye el paralelismo de las voces externas.
		1	Escala de Re frigio hasta la dominante superior <sup>564</sup> con corte estructural, sobre armonías de 9ª.
A	4		Melodía desde la dominante a la tónica. Primer compás sin acompañamiento. Piano: tresillos en mano derecha y quintas huecas en izquierda que se superponen a las quintas de la derecha.
	4	2+2	Voz: fórmula melódica repetida con variación. Piano: inversión de los diseños en ambas manos.
	2		Nueva fórmula melódica. Semicorcheas en línea ascendente.
	3		Secuencia ascendente. Punto culminante: nota más grave y más aguda de la pieza, el piano vuelve a los tresillos.
B	4	2+2	En esta segunda sección el piano rompe con cualquier patrón de acompañamiento de tal modo que a veces sirve de ambiente sonoro y otras de complemento rítmico. Superposición en los cc. 23-24 con elemento del preludio.
	4	2+2	Secuencia 3ª descendente. Acordes en el piano en forma de enlace de recitativo. Línea vocal en estilo declamatorio.
	3		Extensión de un compás con cadencia de Re mayor
Posludio	2+4		La voz ejerce una función instrumental al no ser portadora de texto (exclamación “Ah!” es añadido del compositor). Los acordes se abren hacia el grave y hacia el agudo cuando no se mueve la voz. Segundo elemento con extensión para final.

<sup>564</sup> Esta escala, de Re<sub>3</sub> a La<sub>4</sub>, puede entenderse también como la de Re frigio combinada con escala de La hipofrigio: comparten el tetracordo superior de la primera con el tetracordo inferior de la segunda.

La tesitura vocal es amplia, de Re<sub>3</sub>-Si<sub>4</sub> bemol, con ascenso progresivo y preparado a la nota más aguda. La línea vocal se organiza en arcos melódicos cortos de dos compases coincidentes con un verso, separados con silencios que dan suficiente espacio para las respiraciones. Cada uno de los versos termina con una nota de duración más larga sobre la última sílaba átona posterior al acento del verso, a excepción del punto culminante melódico y dinámico sobre la palabra “Sevilla” (c. 20) en la que el valor largo se da a la sílaba tónica. Las semifrases de la sección B presentan un estilo más declamatorio con figuras rítmicas más cortas (cc. 21, 25, 29).

El piano cambia el patrón de acompañamiento en cada grupo de 2 ó 4 compases. Los dos pentagramas tienen escrituras diferentes que se alternan en una y otra mano: por una parte quintas huecas que alternan con grupos de acordes de novena incompletos en la izquierda, por otra distintas figuraciones de semicorcheas o tresillos que dan movimiento rítmico a la parte del piano en la derecha. Al final de la sección B la figuración adopta una textura más calmada, moviéndose, en oposición a la voz, en los puntos que ésta es estática, marcando los cambios tonales a modo de escritura de recitativo (cc. 26-29). Desde el punto de vista armónico encontramos una gran variedad de recursos, desde secciones con acordes de triada hasta cuartas añadidas, acordes con 7<sup>a</sup> y 9<sup>a</sup>, en ocasiones incompletos, y profusión de 4<sup>a</sup> y 5<sup>a</sup> huecas en el bajo.

### **La relación texto-música**

El texto de la canción forma una estrofa unitaria, con una sola oración compleja de principio a fin. Turina es sensible a esta construcción escribiendo una sucesión de semifrases en las que cada una tiene su reposo melódico, generalmente en la dominante o la tónica, pero sin encontrar una armonía en el piano que le dé carácter cadencial, de tal forma que la única cadencia perfecta, en Re mayor, la encontramos en el c. 31, donde acaba el texto, antes del posludio que tiene función de coda. Ya hemos dicho que cada verso coincide con dos compases con la única excepción del verso “celebrara Sevilla” en el que se alarga el valor de la nota más aguda (c. 20) para resaltar el punto culminante musical de la obra, por lo que el verso se alarga hasta el c. 21, en cuyo segundo tiempo comienza el siguiente verso.

Sección	Compases	Nº compás	Versos
Preludio	8	1-8	
A	4	9-12	Si con mis deseos los tiempos caminaran,
	4   2+2	13-16	al sol aventajaran los pasos gigantes,
	2	17-18	y mis dulces empleos
	3	19-21	celebrara Sevilla,
B	4   2+2	21-24	sin envidiar celosa, amante venturosa,
	4   2+2	25-28	la regalada y tierna tortolilla, que con arrullos ronc
	3	29-31	tálamos hace de los huecos troncos.
Posludio	2+4	32-37	¡Ah!

La alusión a Sevilla en el momento de mayor intensidad musical y vocal nos parece que entra en relación con el empleo del modo frigio, por ser un elemento característico de la música andaluza, extensamente empleado por los compositores de la corriente nacionalista en este momento en boga<sup>565</sup>. La sonoridad de este modo se manifiesta en el acompañamiento del piano, evitando estas referencias culturales en la melodía vocal, para la que reserva un canto más neutro, a excepción de los giros modales de los cc. 24-26 y 27-28 (Ejemplo CXLII).

Ejemplo CXLII: TURINA, *Si con mis deseos*, cc. 25-28

25 *sf* la re-ga-la-da y tierna tortolilla, *suave* que con a-rru-llos ron-cos

25 *sf* *dim.* *p*

<sup>565</sup> Véase el comentario de la canción *Celos, que no me matáis* de Julio Gómez.

La representación metafórica natural<sup>566</sup> de la tortolilla que menciona el texto de la canción es un elemento fundamental en el acompañamiento del piano: la figuración ondulada y en ascenso de semicorcheas y tresillos (Ejemplo CXLIII), como figura del vuelo ágil y nervioso del pájaro, está presente desde el inicio hasta el c. 24, precisamente hasta el momento en que se le menciona, consiguiendo por un lado la ambientación sonora y por otro la unidad de la pieza, sin caer en la cita literal puntual. El efecto es claramente perceptible en los cc. 4, 8 y 17-19.

Ejemplo CXLIII: TURINA, *Si con mis deseos*, cc. 17-19

The image shows a musical score for voice and piano. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "y mis dul - ces em - ple - os cc - le - bra - ra Se -". The piano accompaniment features a wavy, ascending pattern of eighth and sixteenth notes, marked with "cresc." and "f".

## Observaciones sobre la interpretación

La transición del prelude al comienzo de la voz sola (cc. 8-9) no tiene ninguna indicación en la partitura. Entendemos que la figura ascendente de semicorcheas que relacionamos con el vuelo de la tortolilla debe difuminarse representando el ascenso que se pierde en el cielo y atacar la primera frase, siguiendo la indicación *delicadísimo*, tras una pausa en la que se pierda el efecto anterior (Ejemplo CXLIV).

<sup>566</sup> En término utilizado por Meyer en: MEYER, Leonard B., *La emoción y el significado...*, op. cit., pp. 198-200.



Ejemplo CXLIV: TURINA, *Si con mis deseos*, cc. 7-9

7 *pp delicadísimo*  
Si con mis de -

Los fraseos, con frases agrupadas cada dos versos seguidos de coma, deben conservar la tensión vocal y dinámica en la última nota larga de cada verso para que permita mantener la continuidad hasta llegar a la única cadencia en la que reposa la armonía, ya en el c. 31.

### 5.9.3 *Al val de Fuente Ovejuna*

Siendo la más extensa de las tres canciones de Turina tiene tan solo una duración de 2' 13". Se sirve de un romance con resonancias caballerescas que combina elementos descriptivos con intervención de uno de los personajes.

#### El texto

El texto de esta canción<sup>567</sup> es un fragmento perteneciente al segundo acto de *Fuente Ovejuna*. Las dos acciones paralelas, los sucesos de la villa de Fuente Ovejuna por una parte, y los de Ciudad Real y Almagro por otra, representadas por el conflicto personal entre la pareja protagonista y el Comendador, y el conflicto político entre los reyes y el Maestre, ponen en contraposición las dos concepciones del amor de que nos habla Marín:

<sup>567</sup> Nos referimos tanto a la composición de Turina como al fragmento de *Fuente Ovejuna*. En efecto, los investigadores que han estudiado este texto se refieren él así, como canción. López Estrada refiere que Menéndez Pelayo insinúa la posibilidad de que este fragmento tenga reminiscencias de un antiguo romance popular que expondría el argumento de la comedia entera. Hoock, Salomon o el propio López Estrada se decantan por la idea de que Lope imitó el Romancero popular. LÓPEZ ESTRADA, Francisco, "La canción "Al val de Fuenteovejuna" de la comedia Fuenteovejuna de Lope", *Homenaje a W. L. Fichter*, Castalia, Madrid, 1971, p. 456. Díez de Revenga utiliza también el término canción para referirse a este fragmento. DIEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Teatro de Lope...*, op. cit., p. 267.

[...] El platónico cuyo fin es la posesión de la virtud del ser amado, que rectamente ordenado irradia armonía y orden, y el representado por el Comendador, el lascivo, desordenado apetito de carne sin intención de permanencia ni compromiso<sup>568</sup>.

La agresión violenta del Comendador, que en la comedia se torna social y afecta a lo nacional<sup>569</sup>, se ve plasmada en este romance que entonan unos músicos<sup>570</sup> que ambientan la boda de Frondoso y Laurencia. “La niña en cabello”<sup>571</sup> (v. 2) hace referencia a ésta, y el Caballero de Calatrava al Comendador. McGrady afirma que en el momento que en se celebra la boda los músicos hacen referencia al peligro que representa Fernán Gómez<sup>572</sup> para el novio:

[...] el énfasis puesto en este momento en su virginidad sugiere la posibilidad de que él llegue a realizar su deseo de violarla (además, dado el contexto, “mis linceos deseos / paredes pasan” sugiere la penetración sexual)<sup>573</sup>.

Es pues un simbolismo, un anuncio del desenlace trágico de la situación dramática. En efecto, inmediatamente después de que los músicos terminen su intervención el Comendador irrumpe. Así lo percibe también Díez de Revenga cuando alude a este texto:

La canción Al val de Fuente Ovejuna, tal vez anterior a la comedia y conocido por los espectadores, se presenta en su levedad celebrando la fuerza irresistible del amor, como un delicado contrapunto lírico al tema de la violencia tan brutalmente representada en la propia comedia. Esta pieza es otro tipo de intromisión en la lírica popular, en el de los romances, que Lope elabora para el final del segundo acto, donde se articula perfectamente con el contenido argumental al combinar el sentimiento lírico con la premonición de la tragedia. El autor se vale de una serie de tópicos líricos

---

<sup>568</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Fuente Ovejuna*, ed. de Juan María Marín, Cátedra, Madrid, 1981, p. 65.

<sup>569</sup> *Ídem*.

<sup>570</sup> El personaje Juan dice antes de que intervengan los músicos; “Ea, tañed y cantad, /pues que para en uno son” (vv. 1546-1547).

<sup>571</sup> “Niña en cabello, la donzella, porque en muchas partes traen a las donzellas en cabello, sin toca, cofia o cobertura ninguna en la cabeça hasta que se casan”. COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, citado por LÓPEZ ESTRADA, Francisco, “La canción...”, *op. cit.*, p. 453. También citado por McGrady: VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Fuente Ovejuna*, ed. de Donald McGrady, Crítica, Barcelona, 1993, p. 113.

<sup>572</sup> Este es el nombre que Lope da al Comendador.

<sup>573</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Fuente Ovejuna*, ed. de Donald McGrady, *op. cit.*, p. 113.

que estaban en el aire de la poesía del tiempo, sabiendo combinar la carga poética que tiene el encuentro de la doncella con el caballero con la situación trágica latente que se va anudando en la obra teatral<sup>574</sup>.

La forma poética es la de un romance que se estructura en dos cuartetos (vv. 1-8), una seguidilla de estribillo (vv. 9-10), otros dos cuartetos (vv. 11-18) y la repetición del estribillo (vv. 19-20), con la rima *á-a*. La particularidad de la rima de la pieza es que las seguidillas siguen la rima de las cuartetos para dotar al conjunto de la característica del romance.

El estribillo, para ser del tipo seguidilla simple, con los versos primero y tercero heptasílabos y el segundo y cuarto pentasílabos, obliga a no hacer la sinalefa en “te ascondes” con el fin de cumplir con la forma métrica. Puede entenderse este caso, así lo ve Tomás Navarro<sup>575</sup>, como una combinación de 6-5-7-5 sílabas, si se tiene en cuenta que la sinalefa viene facilitada por el uso de “ascondes” por “escondes”<sup>576</sup>, y porque el carácter de métrica popular y el uso frecuente en el primer verso de la seguidilla admite dicha fluctuación del cómputo silábico. Así lo entiende Turina al componer la melodía aplicando la sinalefa en este caso.

### Cotejo y fijación del texto de la partitura con la edición utilizada

La edición que utilizamos para revisar el texto de la canción es la de Donald McGrady<sup>577</sup>. El fragmento corresponde a los vv. 1548-1571:

	Ed. McGrady	Partitura UME	Nuestra edición
	Al val de Fuente Ovejuna la niña en cabello baja; el caballero la sigue	Al val de Fuente Ovejuna la niña en cabellos baja; el caballero la sigue	Al val de Fuente Ovejuna la niña en cabello baja; el caballero la sigue

<sup>574</sup> López Estrada, citado por DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Teatro de Lope...*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>575</sup> NAVARRO, Tomás, *Métrica española*, New York, Syracuse University, 1956, pp. 158-160, citado por LÓPEZ ESTRADA, Francisco, “La canción...”, *op. cit.*, p. 455.

<sup>576</sup> López Estrada recuerda que el estribillo son palabras del Comendador, y defiende que éste es un arcaísmo buscado por Lope ya que la forma común era “esconder”. Opina que el uso de esta forma está en la línea de los arcaísmos empleados en la canción de bienvenida del acto I (“Comendadore”, “reale”, “vencedore”). Siguiendo este argumento dice que “lincs deseos”, con un sustantivo en funciones de adjetivo, no es expresión propia de la lengua literaria y menos de la tradicional, y resalta que se use en la misma seguidilla en la que se emplea el arcaico “ascondes”. *Ibid.*, p. 465.

<sup>577</sup> VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Fuente Ovejuna*, edición de D. McGrady, *op. cit.*, pp. 113-114.

5	de la cruz de Calatrava. Entre las ramas se esconde, de vergonzosa y turbada; fingiendo que no le ha visto, pone delante las ramas. "¿Para qué te escondes, niña gallarda?"	de la Cruz de Calatrava. Entre las ramas se esconde, de vergonzosa y turbada; fingiendo que no le ha visto, pone delante las ramas. "¿Para qué te escondes? niña gallarda?"	de la cruz de Calatrava. Entre las ramas se esconde, de vergonzosa y turbada; fingiendo que no le ha visto, pone delante las ramas. <i>¿Para qué te escondes, niña gallarda?</i>
10	Que mis linceos deseos paredes pasan."	Que mis linceos deseos paredes pasan."	<i>Que mis linceos deseos paredes pasan.</i>
15	Acercóse el caballero, y ella, confusa y turbada, hacer quiso celosías de las intrincadas ramas; mas como quien tiene amor los mares y las montañas atraviesa fácilmente,	Acercose el caballero, y ella, confusa y turbada, hacer quiso celosías de las intrincadas ramas; mas como quien tiene amor los mares y las montañas atraviesa fácilmente,	Acercose el caballero, y ella, confusa y turbada, hacer quiso celosías de las intrincadas ramas; mas como quien tiene amor los mares y las montañas atraviesa fácilmente,
20	la dice tales palabras: "¿Para qué te escondes, niña gallarda?"	la dice tales palabras: "¿Para qué te escondes, niña gallarda?"	la dice tales palabras: <i>¿Para qué te escondes, niña gallarda?</i>
25	Que mis linceos deseos paredes pasan."	Que mis linceos deseos paredes pasan!"	<i>Que mis linceos deseos paredes pasan.</i>
		¡Ah!	¡Ah!

El texto que se anota en la partitura editada por UME presenta dos problemas textuales, aparte de las cuestiones de puntuación que explicamos en su lugar. Uno en el v. 2, "la niña en cabellos baja", que difiere de "la niña en cabello baja" que emplea McGrady. López Estrada da la información de que la edición de la fuente A<sup>578</sup> de *Fuente Ovejuna* trae "la niña en cabellos baxa", de ahí podría deducirse que Turina usara una edición basada en ésta, supuesto que desconocemos. No decantamos por la forma en singular, conforme a McGrady, por ser la más empleada por los escritores del Siglo de Oro español<sup>579</sup>. El otro es la palabra "intrincadas" (v. 16, cc. 95-96 de la partitura), variante moderna del "intricadas" que emplea Lope y respeta McGrady. El diccionario de la RAE acepta las dos formas, pero, dado que la edición de referencia y todas las ediciones consultadas<sup>580</sup> respetan el original, escribiremos "intricadas" en nuestra edición.

<sup>578</sup> Anibal fue quién estableció la existencia de dos ediciones de *Fuente Ovejuna*, las conocidas como A y B, que presentan algunas variantes: ANIBAL, C. E., "Lope de Vega's dozena parte", MLN, XLVII [1932], 1-7, citado por LÓPEZ ESTRADA, Francisco, "La canción...", *op. cit.*, p. 453.

<sup>579</sup> El CORDE recupera 66 registros de la expresión "en cabello", entre 1500 y 1692, cuatro de ellos de Lope, mientras que solo 14 de "en cabellos", ninguno de ellos de nuestro autor. Real Academia Española, CORDE [en línea], <<http://www.rae.es>> [acceso: 9-4-2011].

<sup>580</sup> La forma "intricadas" respeta la etimología "intricare", así lo justifica Marín en su edición de la comedia: VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Fuente Ovejuna*, ed. de Juan María Marín, Cátedra, Madrid, 1981, p. 150. La edición de la *Dozena parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio...*, de 1619, f. 273<sup>v</sup>, anota "intricadas". BNE, Biblioteca Digital Hispánica [en línea]

## La forma y el estilo musical

La canción se construye formalmente tomando el texto como si de dos poemas paralelas se tratara, ocho versos seguidos de un estribillo cada una. A estas dos partes se añade una coda.

Todas las frases constan de 16 compases, con una textura de melodía acompañada en la que el acompañamiento contiene gran cantidad de detalles de armonías enriquecidas, rápidos cambios de patrón de acompañamiento y cortes, que complementan una melodía más simple.

	Frases/cc.		Construcción musical
1ª sección	preludio	$p_1+p_2+p_1$ (5+3+4)	Dos elementos contrastantes en material, en tímbrica y en registro.
	A	[8(4+4)+8]	Antecedente basado en el tetracordo frigio Fa-Mi bemol-Re bemol-Do, consecuente descendente con acordes paralelos por semitonos.
	enlace	$e_1$ (4)	Semicorcheas sobre fórmula cadencial
	B	[8(4+4)+8(4+4)]	Cambio inesperado de dinámica y armonía en La mayor. Cambio de patrón acompañamiento en la segunda parte: alternancia de acordes m.i./m.d. en el piano.
	enlace	$e_2$ (4)	Intervalos ascendentes sobre una pedal que abren la sonoridad para el crescendo. No se modifican los acordes por lo que es un efecto dinámico.
	C	(4+3+5+4)	Estribillo. Cuatro elementos melódicos irregulares con cambios acusados de registro, sobre alternancia de arpeggios y acordes en el piano.
	enlace	$e_2'$ (4)	Intervalos ascendentes cromáticos por semitono que abren la sonoridad para el crescendo. Función de posludio de la 1ª estrofa.
2ª sección	Interludio	$p_1+p_2+p_1$	Función de preludio de la 2ª estrofa, igual al preludio de la 1ª estrofa
	D	(4+4+8)	Diferente patrón de acompañamiento con respecto a la frase A y diferente en el antecedente y el consecuente, pero unificado por las semicorcheas
	E	(4+4+4+4)	Sin enlace, pero con corte armónico. El consecuente tiene como acompañamiento $p_1$ modificado.
	enlace (4)	$e_2''$ (4)	Intervalos descendentes sobre una pedal que cierran la sonoridad para el diminuendo. No se modifican los acordes por lo que es un efecto dinámico.
	C	(4+3+5+4)	Repetición del estribillo.
coda	$e_2'''$ (4)+3	La voz, con una interjección, aporta el color, fundiéndose los dos instrumentos en una relación sin jerarquía. Los acordes del piano siguen interválicamente la segunda menor inversa con la que inicia la interjección el canto.	

La referencia tonal es Do, así lo refleja la armadura, pero se inicia tonificando la subdominante, Fa mayor, con lo que se genera una relación tonal-estructural ambigua Fa-Do en toda la pieza. Esta relación se manifiesta ya en el primer intervalo de la voz, así como en las relaciones tonales La-Mi. En el siguiente cuadro se muestra la organización de las tonalidades principales de la pieza, si bien las secciones son abiertas tonalmente:

Sección		Tonalidades principales
1ª estrofa	preludio	Do/Fa
	A	
	enlace	Fa mayor
	B	La mayor/Mi
	enlace	
	C	Fa mayor/Do
enlace		
2ª estrofa	Interludio	Do/FA
	D	La menor/Mi
	E	La mayor/Do
	enlace (4)	
	C	Fa mayor/Do
coda	Do	

El preludio presenta un tratamiento armónico diferente al resto de la canción. Las armonías que acompañan al canto tienen una relación interválica con la melodía: la cuarta justa como primer intervalo, y segunda menor como último, se reflejan en la relación de los acordes. A estos intervalos se une el de quinta, ampliamente utilizado desde el comienzo de la obra en los graves del piano (Ejemplo CXLV).

Ejemplo CXLV: TURINA, *Al val de Fuente Ovejuna*, cc. 12-15

12 *f* *alegre y decidido*

Al val de Fuen - te. O - ve - ju - na\_\_

El canto, con una amplitud de octava en las primeras frases, de Sol<sub>3</sub> a Sol<sub>4</sub>, se amplía de Fa<sub>3</sub> a Si<sub>4</sub> bemol en el estribillo. Éste tiene una estructura irregular en los cuatro

elementos melódicos (4+3+5+4 compases), como se ha expuesto en el cuadro anterior, rompiendo la forma estructural básica del resto de las frases. El ritmo ternario, invariable para el piano, se basa en el ritmo de los primeros compases del bajo de éste, mientras que la voz introduce un contrapunto rítmico al superponer métricas ternarias en el piano y binarias en la voz (cc. 15-16, 19-20, 23-24, 55-56, 57-58, 93-94, 97-98, 109-110, 121-122, 123-124), y notas a contratiempo (cc. 65, 131), ninguna de ellas necesaria para la acentuación correcta del texto. Al contrario, la superposición de métricas se invierte en los cc. 41-46, donde la voz conserva el ritmo ternario. La estructura periódica general 8+8, con relación de antecedente-consecuente, varía en distintas combinaciones, vislumbrándose un fraseo relacionado con la forma bar (4+4+8) especialmente en las frases de las estrofas.

Las características principales de la escritura del piano, cuando acompaña a la voz, son el cambio constante de patrones de acompañamiento y los cambios de registro. En el primer caso son los periodos de 4 u 8 compases los que rigen los cambios de patrón. Los modelos empleados son los siguientes:

1. Acordes en tiempo fuerte: cc. 13-20, 25-28
2. Ritmo ternario de corcheas: cc. 21-24
3. Diseño ascendente de semicorcheas: cc. 33-40, 83-90, 99-106
4. Superposición de métricas con cambio de registro grave/agudo: cc. 41-46
5. Bajo en tiempo fuerte y corcheas en débil: cc. 47-52, 115-118, 135-138
6. Arpeggios de semicorcheas descendentes: 91-98
7. Pedal de quintas: cc. 107-114
8. Combinación de varios patrones: cc. 53-68, 119-134, (estribillos)

La segunda característica, los cambios de registro, se manifiesta claramente ya en el preludio, donde encontramos una distancia de cinco octavas entre los extremos de los elementos  $p_1$  y  $p_2$  (Ejemplo CXLVI, cc. 1-8 y 76-78).

Ejemplo CXLVI: TURINA, *Al val de Fuente Ovejuna*, cc. 1-8

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a dashed line labeled '8va' indicating an octave shift. The middle staff is the right hand of the piano, and the bottom staff is the left hand. The left hand features a rhythmic pattern of eighth notes, described as 'f ritmico y pesante'. The right hand plays chords and moving lines. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8.

Saltos similares aparecen en los cc. 41-46 en alternancia de ambas manos, o en el acorde final de la pieza. Salvo los compases mencionados, la tesitura del piano, cuando acompaña a la voz, se mueve entre los registro central, grave o muy grave (véanse los varios Fa<sub>1</sub> en la mano izquierda de los estribillos, cc. 53, 55, 59, 119, 121 y 125, o el Do<sub>2</sub> de los cc. 69-70 y del último acorde).

### La relación texto-música

Ya tratado anteriormente, la forma musical y la poética son idénticas: cada verso corresponde a una semifrase, cada frase a cuatro versos coincidentes con una oración gramatical, y cada una de los dos grupos estrofa-estribillo con la primera y segunda parte de la canción. Así, la forma estrófica se adapta en cuanto que se repiten de forma idéntica las dos secciones amplias, en un esquema formal binario, pero con diferenciación de las estrofas dentro de cada sección. En esta obra, además, al repetir la última estrofa de cada sección genera una forma de canción con estribillo, como si de un villancico se tratara.

Varios elementos aparecen como representación simbólica de los personajes o las actitudes de estos. El primer diseño de la obra, un pedal de quintas en forma de bordón (cc. 1-5, véase el Ejemplo CXLVI), hace referencia al trote del caballo y a la aparición en escena del caballero. Sólo se emplea en los preludios de cada estrofa, si bien en los cc. 107-114 lo volvemos a ver, modificado, como otro patrón más de acompañamiento. El segundo motivo del preludeo (cc. 5-8, véase también el Ejemplo CXLVI), contrastante con el anterior, que podría representar al otro personaje de la historia, también aparece en los



dos preludios y solo aparece en forma de cita rítmica del piano en el estribillo sobre la palabra “deseos” (Ejemplo CXLVII, cc. 63 y 129).

Ejemplo CXLVII: TURINA, *Al val de Fuente Ovejuna*, cc. 60-64

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The score starts at measure 60. The vocal line has the lyrics "Que mis lin - ces de - se - os". The piano accompaniment features a strong rhythmic pattern in the bass line, marked with a forte (f) dynamic. The tempo changes from "cediendo" to "a tempo".

Otro detalle encontramos los cc. 35-36 y 38-39, donde Turina aplica un cambio armónico y de resolución melódica de las semifrases, originado por la palabra “turbada”. El acorde de Do mayor en este punto resalta armónicamente esta palabra a la vez que musicalmente evita la misma desinencia en las semifrases frases  $b_1$  y  $b_2$ .

Con respecto a los ocho versos de la estrofa, de carácter descriptivo del ambiente y la acción, el estribillo expresa las palabras dichas por una de los personajes. Esto tiene su traslación a la música pues, como se ha visto anteriormente, el tratamiento musical del estribillo es diferente en forma, tonalidad e irregularidad en el acompañamiento. La tensión dramática de la segunda estrofa se manifiesta en la extensión de la tesitura vocal respecto a la primera y el paso al registro agudo para el piano.

### Observaciones sobre la interpretación

Aparte de las dificultades técnicas que presenta esta partitura, tanto para la voz como para el piano, hemos de destacar la métrica algunas frases melódicas que conviene ajustar para la correcta acentuación y expresión del texto. La escritura en compás ternario de un tiempo y los acentos de los versos no siempre coinciden, por lo que optamos por introducir métricas binarias a modo de hemiolias para la voz, intensificando el efecto rítmico que propone el compositor, como proponemos en el Ejemplo CXLVIII. El mismo

problema lo encontramos en 23-24, 27-28, 55-58, 93-94, 97-98, 109-110, 121-124. De esta forma evitamos una excesiva acentuación de la nota a contratiempo.

Ejemplo CXLVIII: TURINA, *Al val de Fuente Ovejuna*, cc. 12-20

12

Al val de Fuente O-ve - ju - na la niña enca - be - llo ba - ja;

Las dobles barras de compás de los cc. 52, 70, 118, y 134 cumplen una función estructural, y para destacarlo planteamos insertar una respiración para ambos instrumentos que separe las frases y secciones, con un ligero *ritardando* previo al corte, haciendo así más eficaz el efecto.

## 5.10 Estudio comparativo de las canciones de 1935

Para tener una visión de conjunto, después de haber analizado detenidamente cada una de las canciones que se conservan de las escritas en 1935, seguimos un procedimiento análogo al empleado hasta aquí, estudiando las similitudes y diferencias entre dichas canciones en lo que respecta a los indicadores empleados al estudiar cada una de ellas. Nos referiremos a la procedencia de las letras, los géneros y la forma poética, los problemas de corrección de los dichos textos para establecer nuestra edición de la partitura, la relación entre forma musical y forma poética, las relaciones tonales y armónicas empleadas, la textura y la relación voz-piano, y la influencia de la letra de las canciones en el resultado musical de las mismas.

### 5.10.1 Las letras

#### Localización de las letras:

Los fragmentos a los que ponen música nuestros compositores del tricentenario proceden de veinte obras de Lope diferentes. Las más frecuentadas son *La Dorotea*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, comedias de la que se extraen tres fragmentos, y *El*

*Caballero de Olmedo*, de la que se utilizan dos. De *El gran duque de Moscovia* se componen tres canciones con la misma letra, “Blanca me era yo”, y de la novela *Pastores de Belén* se escriben dos canciones con el poema “Las pajas del pesebre”. En el siguiente cuadro mostramos los fragmentos que se emplean de cada obra de Lope, el número de canciones que se componen de cada una y los compositores que las escriben:

Obra de Lope	Nº de canciones	1º verso	Compositor
<i>El gran duque de Moscovia</i>	3	Blanca me era yo	Casal Chapí
			Guervós
			Mingote
<i>La Dorotea</i>	3	Tan vivo está en mi alma	Del Campo
		Madre, unos ojuelos vi	Mingote
		Pobre barquilla mía	Moraleda
<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>	3	Cogióme a tu puerta el toro	Casal Chapí
		Dente parabienes	Mingote
		Trébole, ¡ay Jesús, cómo huele!	Mingote
<i>El Caballero de Olmedo</i>	2	Ay, riguroso estado	Casal Chapí
		Yo vi la más hermosa labradora	Casal Chapí
<i>Pastores de Belén</i>	2	Las pajas del pesebre	Mingote
			Gómez
<i>El Aldegüela</i>	1	Salteáronme los ojos	Casal Chapí
<i>El caballero de Illescas</i>	1	Blancas coge Lucinda	Guervós
<i>Fuente Ovejuna</i>	1	Al val de Fuente Ovejuna	Turina
<i>La buena guarda</i>	1	Verdes riberas amenas	Rodrigo
<i>La discreta enamorada</i>	1	Cuando tan hermosa os miro	Turina
<i>La esclava de su galán</i>	1	¡Qué poco duran las dichas!	Moraleda
<i>La Estrella de Sevilla</i>	1	Si con mis deseos	Turina
<i>Las famosas asturianas</i>	1	Pariome mi madre	Mingote
<i>Lo fingido verdadero</i>	1	No ser, Lucinda, tus bellas	Guervós
<i>Los porceles de Murcia</i>	1	Morenica me adoran	Mingote
<i>Pedro Carbonero</i>	1	Riberitas hermosas	Guervós
<i>Rimas</i>	1	Hija del tiempo, que en el siglo de oro	Gómez
<i>Rimas sacras</i>	1	¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?	Gómez
Poesías sueltas <sup>581</sup>	2	Celos, que no me matáis	Gómez
		Ay, zagales lo que veo	Moraleda

## Los géneros

Estando todos los fragmentos escritos verso, como es propio de casi toda la obra de Lope, la procedencia de los mismos se reparte entre su obra dramática, obras en prosa y la lírica.

<sup>581</sup> Recordamos que el texto de la canción de Julio Gómez procede del *Códice Durán*, y la de Moraleda de un manuscrito del Duque de Uceda conservado en la BNE.

Obra dramática	Canciones insertadas en las comedias	14	19
	Monólogos	5	
Obras en prosa	La Dorotea (son canciones insertadas)	3	5
	Pastores de Belén (son canciones insertadas)	2	
Obra lírica			4

Los fragmentos destinados al teatro son los más empleados, y de ellos, los más numerosos son los que provienen de canciones que Lope, según su estilo, inserta en las comedias para ser cantados. A estos hemos de añadir los 5 casos de fragmentos procedentes de obras en prosa ya que los mismos son canciones que se ponen en voz de alguno de los personajes de *La Dorotea* o de *Pastores de Belén*. Así, suman 19 los textos que Lope destina a ser cantados en algunas de sus obras, frente a los 5 monólogos teatrales y 4 poesías líricas independientes.

## Las estrofas

Presentamos en el siguiente cuadro los tipos de estrofa de las letras de las canciones compuestas en 1935, relacionado la procedencia de las mismas, según su género literario, y detallando las que son letras para cantar, sean de teatro o de obra en prosa:

Función	Género	Tipo estrofa	Primer Verso	Título de la canción	Compositor
Canciones insertadas en... (19)	Teatro: letras para cantar (14)	Coplas de pie quebrado	No ser, Lucinda, tus bellas	<i>Lo fingido verdadero</i>	Guervós
		Romance	Al val de Fuente Ovejuna	<i>Al val de Fuente Ovejuna</i>	Turina
		Romancillo	Dente parabienes	<i>Folia y Parabién a unos recién casados</i>	Mingote
		Endecha	Pariome mi madre	<i>Canto de un mal nacer</i>	Mingote
		Seguidillas (2)	Blancas coge Lucinda	<i>Blancas coge Lucinda las azucenas</i>	Guervós
			Morenica me adoran	<i>La Morenica</i>	Mingote
		Villancico (8)	Salteáronme los ojos	<i>Serrana</i>	Casal Chapí
			Cuando tan hermosa os miro	<i>Cuando tan hermosa os miro</i>	Turina
			Blanca me era yo	<i>Cantar de siega</i>	Guervós
		<i>Cantar de siega</i>		Casal Chapí	

Obras en prosa (5)				<i>Cantar moreno de siega</i>	Mingote
			Trébole, ¡ay Jesús, cómo güele!	<i>Trébole</i>	Guervós
			Cogióme a tu puerta el toro	<i>Villancico</i>	Casal Chapí
			Riberitas hermosas	<i>Riberitas hermosas</i>	Guervós
	Endecha (2)		Pobre barquilla mía	<i>Pobre barquilla mía</i>	Moraleda
			Tan vivo está en mi alma	<i>Intermedio</i>	Del Campo
		Villancico (3)		Las pajas del pesebre	<i>Villancico</i>
			Las pajas del pesebre	<i>Al Niño Dios en Belén</i>	Mingote
			Madre, unos ojuelos vi	<i>Copla</i>	Mingote
	Teatro: monólogos (5)	Romance (2)		Qué poco duran las dichas	<i>Dicha</i>
			Verdes riberas amenas	<i>Coplas del pastor enamorado</i>	Rodrigo
Romancillo		Ay, riguroso estado	<i>Romancillo</i>	Casal Chapí	
Silva		Si con mis deseos	<i>Si con mis deseos</i>	Turina	
Soneto		Yo vi la más hermosa labradora	<i>Soneto</i>	Casal Chapí	
Obra poética (4)	Canción	¡Ay, zagales! Lo que veo	<i>Chanzoneta</i>	Moraleda	
	Soneto (2)	Hija del tiempo, que en el siglo de oro	<i>La Verdad</i>	Gómez	
		¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?	<i>¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?</i>	Gómez	
	Villancico	Celos, que no me matáis	<i>Celos, que no me matáis</i>	Gómez	

Del cuadro anterior, a modo de resumen, podemos observar en el siguiente el número de canciones de cada grupo y los tipos de estrofas más empleados:

		Canciones	Estrofas
Canciones insertadas	Teatro	14	8 villancicos 2 seguidillas 1 romancillo 1 endecha 1 romance 1 copla pie quebrado
	Prosa	5	3 villancicos 2 endechas
Monólogos		5	2 romances 1 romancillo 1 silva 1 soneto
Poesías líricas		4	2 sonetos 1 villancico 1 canción

La forma poética más empleada dentro del grupo de las canciones insertadas es el villancico, con 11 casos, de un total de 28. Esta forma poético-musical es especialmente utilizada en el teatro de los siglos XVI y XVII, encontrando en Lope, en palabras de Díez de Revenga, una significación especial al “adquirir una extraordinaria riqueza de funciones [dramáticas]”<sup>582</sup>. Su presencia en el teatro va generalmente acompañada de canto y baile<sup>583</sup>, y tiene un contenido popular. Quizá por ello sea la estrofa más adecuada para una estructura musical fácilmente comprensible por su recurrencia en el estribillo y la posibilidad de utilizar la misma escritura musical para las estrofas. Todos los casos son de asunto amoroso, donde incluimos también el tema del amor sacro. Del resto de las estrofas destacamos dos seguidillas que entonan en sus respectivas comedias grupos de campesinos, una como canción de trabajo, la otra sirviendo de ambientación en una romería.

Las tres endechas se usan para asuntos tristes, como es habitual en este tipo de estrofa, siendo las tres para cantar, una de ellas por un grupo de músicos, las otras dos por el protagonista masculino de *La Dorotea*. De los tres romances, uno es una letra para cantar que sirve a un relato relacionado con asuntos caballerescos, y los otros dos son monólogos. Solamente un caso emplea la copla pie quebrado, estrofa de mayor elaboración poética que Lope utiliza aquí en un fragmento en un estilo culteranista y barroquizante.

<sup>582</sup> DIEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Teatro de Lope...*, op. cit., p. 35.

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 201.

De las estrofas de arte mayor encontramos solamente 3 sonetos, ninguno de ellos procedente de una letra para cantar. El mismo Lope, en su *Arte nuevo de hacer comedias*<sup>584</sup>, dice que “el soneto está bien en los que aguardan”, así hace Don Alonso en su monólogo “Yo vi la más hermosa labradora” de *El caballero de Olmedo*, el único soneto procedente del teatro, siendo los otros dos poemas de las *Rimas* y las *Rimas sacras*. La silva, estrofa inusual en las canciones que estudiamos, se emplea aquí en un texto de una técnica poética muy elaborada, con el que la protagonista de *La estrella de Sevilla* responde a los lascivos requerimientos del rey. Lo mismo sucede con la única forma estrófica de canción regular que da forma poética a un texto alegórico de referencias sacras.

### Corrección de las letras: problemas comunes y específicos

La intervención más frecuente y común a todas las canciones es la solución de problemas ortográficos. Las partituras que están editadas, 14 de las 28, no están exentas de correcciones en nuestra edición de las mismas. Los signos de puntuación es el problema más común. Por una parte encontramos casos como el de Julio Gómez, quien prácticamente no anota casi ninguno ni en los borradores ni en las copias finales de sus cuatro canciones<sup>585</sup>. Por otra, los distintos criterios de puntuación que regían en el momento en que se publicaron las partituras editadas y la edición de las obras de Lope de la RAE<sup>586</sup> que hemos utilizado para el cotejo y la corrección de las letras de las canciones,

<sup>584</sup> *Arte nuevo de hacer comedias*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [en línea] <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/>> [acceso: 20-10-2011], v. 308.

<sup>585</sup> Dada la amplia formación intelectual y académica de Julio Gómez, el escasísimo uso que hace de los signos de puntuación al escribir las letras de sus canciones nos obliga a pensar en la rapidez y el ahorro de esfuerzos en la escritura manuscrita de estas partituras como la causa de que encontremos en ellas dichas incorrecciones ortográficas. Lo que nos asombra es encontrar el mismo problema en otras canciones del compositor editadas, en las que el editor no subsana los errores que sí pueden ser comprensibles en la música manuscrita por las razones expuestas. Puede comprobarse en las ediciones de sus canciones en UME, Ediciones Musicales RCA Española o Ildefonso Alier Editor, conservadas todas ellas en la Biblioteca de la Fundación Juan March.

<sup>586</sup> Recordamos que estamos hablando de ediciones de los años 1936-1938, y que las dos ediciones de la RAE de las obras de Lope son de los años 1890-1913 y 1916-1930. En esta época la normativa vigente inmediatamente anterior es la publicada en el *Prontuario de ortografía española en preguntas y respuestas* de 1931, que no se renovará hasta 1959. Véase a este respecto NOMDEDEU RULL, Antoni, “Por qué la Real Academia Española es modelo de norma lingüística”, en *Atti del XXIII Congresso dell’Associazione Ispanisti Italiani*, Associazione Ispanisti Italiani/Instituto Cervantes, 2005 pp. 446-460.

a falta de ediciones modernas, ha sido la causa de que encontremos bastantes divergencias, como puede comprobarse en las notas críticas de nuestra edición.

Otros motivos de corrección habituales son las tildes de las formas verbales con pronombres enclíticos y monosílabos, que en la época que estudiamos seguían otra normativa. También encontramos varios casos de omisión de tildes, tanto en manuscritos como en partituras editadas, que responden a reglas básicas de la acentuación gráfica. Las faltas ortográficas de b/v, r/rr, m/n, y las mayúsculas para palabras que indican divinidades las encontramos solo en las canciones sin editar, las de Conrado del Campo, Moraleda y Mingote.

La canción de Rodrigo es la única que no tiene correcciones ortográficas, aunque sí una corrección léxica respecto al texto de Lope. En todos los compositores, a excepción de Del Campo, hemos tenido que intervenir para devolver las formas léxicas modificadas por ellos mismos o los editores respecto a lo escrito por Lope. En lo que respecta a los cambios léxicos observamos varios tipos:

- a. Uso de palabras que pueden ser semánticamente equivalentes en su contexto: orgullo/gloria, aldea/villa, en Casal Chapí; ardientes /alegres, mirarme/buscarne, soberbios/robustos, en Mingote; mentiste/tuviste, en Moraleda. Todos ellos pueden deberse a errores de copia o transcripción puesto que aquellas formas no existen en ninguna edición de la obra correspondiente de Lope.
- b. Cambios fonéticos en el número o que comportan un cambio de significado: mi dicha/mis dichas, en Casal Chapí; mundo/mudo, en Gómez; Luscinda/Lucinda, azucena/azucenas, encubra/encubre, en Guervós; cielos/cielo, pesares/pesar, cabeza/cabezas, alisios/alisos, su poder/mi poder, en Mingote; vecina tierra/tierra vecina, naufragos [sic]/naufragios, en Moraleda; niña en cabellos/niña en cabello, en Turina.
- c. Supresión de palabras: Suspiro por mi deseo/ Suspira por mí el deseo.
- d. Adición de sílabas que modifican en patrón métrico: Si con/Si como, en Turina.

Nuestra intervención en la corrección de los textos de las canciones ha actuado en dos tipos de casos más:



- a. Preferencia de la forma léxica de la partitura, por delante de la que corresponde a la edición utilizada para la corrección, por ser una forma más actualizada: intrincadas/intricadas, en Turina.
- b. Actualización de grafías arcaicas para adecuarlas a las formas modernas en Guervós (güele/huele, viuda/viuda) y en Gómez (escuras/oscuras, agora/ahora).

### 5.10.2 Estilo musical

Aunque pertenecientes al apartado de la relación entre letra y música, las consideraciones sobre la influencia de los versos en el fraseo musical, la forma poética en la musical, así como el uso de ciertos patrones de rítmicos de acompañamiento con carácter popular, los expondremos a continuación junto a las observaciones sobre la forma musical y la relación voz-piano.

#### La línea melódica vocal y la forma

Todos los compositores que estudiamos construyen las canciones a partir de la organización de los versos en distintas estrofas. El verso es la unidad mínima que todos los compositores respetan, convirtiéndose invariablemente en una semifrase musical que se agrupará bien en grupos de dos o de cuatro para formar la frase completa. Las estrofas o la agrupación de varias de ellas, coincidentes en muchos casos con oraciones gramaticales, equivalen generalmente a secciones musicales. En los casos en que encabalgamientos de versos cierren una oración o provoquen una pausa de la misma, invariablemente se respeta esta circunstancia adaptando la frase musical a la pausa o cierre gramatical.

Aunque cada canción tiene sus particularidades formales, agrupamos los procedimientos más parecidos en los siguientes tipos:

- a. Algunas canciones se adaptan a la forma poética dotando además a la música de una forma propia, acoplando las estrofas o las oraciones gramaticales de manera que resulte una forma lied tripartita (ABA o ABA'): *Romancillo*, *Serrana*, *Cantar de siega* y *Villancico*, de Casal Chapí; *Riberitas hermosas*, de Guervós;

*Canto de un mal nacer*, de Mingote; *Cuando tan hermosa os miro*, de Turina. Algunas de ellas tienen la forma poética del villancico.

- b. La estructura del villancico, en la que las estrofas, añadiendo o no material temático nuevo, alternan con el material fijo del estribillo: *Celos, que no me matáis* y *Villancico*, de Gómez; *Trébole*, de Guervós; *Folia y Parabién a unos recién casados*, de Mingote. Éste, en *Al Niño Dios en Belén*, escribe la música del estribillo y una de las estrofas, anotando solamente la letra de las siguientes, que al interpretarlas seguidas generan la forma alternada del villancico.
- c. La forma del villancico con una sola estrofa que sirve de pie, con la diferenciación musical de la mudanza, enlace y verso de vuelta, así como del estribillo inicial y final: *Cantar moreno de siega*, de Mingote.
- d. Forma estrófica, con repetición de la misma música, aun con ligeras variaciones para cada una: *Lo fingido verdadero* y *Blancas coge Lucinda las azucenas*, de Guervós.
- e. Forma estrófica para secciones amplias, con diferenciación de las estrofas dentro de un esquema formal binario: *Al val de Fuente Ovejuna*, de Turina. Esta pieza, además, al repetir la última estrofa de cada sección genera una forma de canción con estribillo.
- f. Un buen grupo de canciones siguen el procedimiento de las calificadas como *through-composed* o *durchkomponiert*, en las que cada estrofa o grupo de versos se compone con nuevas ideas musicales, evitando las repeticiones de secciones completas, en oposición a las denominadas canciones estróficas, dotando así a cada verso o frase gramatical de un carácter único dentro de la pieza. Todos los casos que encontramos corresponden bien a la obra lírica de Lope, bien a monólogos teatrales, a excepción de la canción de Moraleda *Pobre barquilla mía*, con texto extraído de *La Dorotea*. De ellas:
  - i. Generan nuevo material para cada estrofa: *Soneto* de Casal, *La Verdad y ¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?*, de Gómez; *Cantar de siega*, de Guervós; *Pobre barquilla mía*, de Moraleda; *Coplas del pastor enamorado*, de Rodrigo; *Si con mis deseos*, de Turina.

- ii. Empleo de repeticiones simétricas internas dentro de cada sección, presentando nuevo material temático y de acompañamiento en cada una de ellas. *Chanzoneta*, de Moraleda.
- iii. Solo en una de las secciones: *Romancillo*, de Casal, sigue dicho procedimiento solo en la extensa segunda sección B, donde nuevas ideas musicales se suceden para cada idea textual, de dentro de un esquema general ABA'.
- iv. Repetición del motivo inicial de la voz como material musical unificador: *Tan vivo está en mi alma*, de Conrado del Campo, utiliza un motivo melódico que unifica musicalmente la obra, siendo presentado con variaciones. También el preludio pianístico es recordado en distintas presentaciones posteriormente. A excepción de estos elementos, toda la canción va presentando nuevos materiales y diferentes tratamientos tonales y pianísticos.

## La tonalidad

El tratamiento tonal de las canciones de 1935 es variado. En las primeras décadas del siglo XX conviven modelos de composición basados en el uso clásico-romántico de la tonalidad con nuevos procedimientos en los que ésta se debilita con la introducción de elementos modales, nuevas relaciones entre los tonos, uso de varias tónicas o de notas de referencia sin un peso tonal claro y exclusivo. Es un sistema tonal que se enriquece combinando tradición y novedad. Así, ante el uso de los antiguos modos mayores y menores, aparecen todo tipo de elementos modales que tienen estrecha relación con el folklore o simplemente aportan un nuevo color al conjunto. Incluso, como suele ocurrir en el romanticismo, se intensifica la relación tonal con la fusión de relativos, tonos homónimos, etc.

Las seis canciones de Mingote son las que hacen un uso más convencional de la tonalidad, con escrituras totalmente diatónicas como en el caso de *Al Niño Dios en Belén* o *Copla*, en la que emplea el modo eólico o menor natural, o modulaciones al modo complementario o relativo en el resto de canciones. En estas canciones parece lógico que así sea por el carácter folclorizante de las melodías y los patrones de acompañamiento, que

están en consonancia con los planteamientos nacionalistas de la música de su autor<sup>587</sup>. También son tonalmente convencionales dos de las canciones de Julio Gómez, *Villancico* y *La Verdad*. En esta segunda pieza, como ya hemos explicado anteriormente, el discurso deliberada y académicamente tonal como representación del concepto que el texto transmite<sup>588</sup>. En *¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?* Gómez recurre una discreta ambigüedad tonal en la resolución de un breve pasaje, motivado también por el texto. De las canciones de Guervós, *Cantar de siega* no se mueve del tono principal, mientras que *Blancas coge Lucinda las azucenas* se basa en procesos modulatorios que ya hemos calificado en su momento de barroquizantes. *Lo fingido verdadero*, del mismo autor, establece una relación especial entre las tonalidades que emplea, basada en las relaciones interválicas del acorde de sexta napolitana.

El recurso al empleo de organizaciones modales como medio de renovación de la tonalidad clásica está plenamente vigente en esta época y especialmente ligado al fenómeno del nacionalismo musical. Guervós emplea el modo mixolidio en las estrofas de su *Trébole*, y también puntualmente en *Riberitas hermosas*, como un recurso más en el variado recorrido de procedimientos que toman a la nota Mi como nota referencia tonal. Moraleda escribe *Dicha* en el modo eólico o menor natural, igual que Mingote en la ya mencionada *Copla*, mientras que en *Pobre barquilla mía* alterna entre el modo mayor y el mixolidio en las distintas secciones. Julio Gómez combina el modo frigio con el modo menor dando un color castizo a la composición y creando cierta ambigüedad en la consideración de ambos tonos como principal en *Celos, que no me matáis*. Por su parte Turina recurre al modo frigio en *Cuando tan hermosa os miro* y *Si con mis deseos*, en el primer caso con contrapeso de la dominante en modo menor, en el segundo con alternancias con el modo mayor en una pieza que toma como centro tonal la nota Re.

A las mencionadas se suman un buen grupo de canciones que presentan procedimientos más complejo y más avanzados, basándose en relaciones tonales clásicas (sistema tonal mayor-menor) pero enriquecidas con tonificaciones pasajeras, armonías

---

<sup>587</sup> REINA GONZÁLEZ, Emilio, *Catálogo de obras de Angel Mingote*, Institución Fernando el Católico-Centro de Estudios Darocenses, Daroca, 1997, p. 13-14. Reina lo adscribe a la llamada “Generación de los maestros”, y estilísticamente a la corriente nacionalista.

<sup>588</sup> Recordamos aquí la frase que utilizábamos para introducir el estudio de sus cuatro canciones, con la que el propio Gómez resume su credo musical: “Soy, por mi nacimiento, por irresistible inclinación de mi gusto personal —y en ello pongo las más alta razón de mi ufanía—, un compositor del siglo XIX”.

variadas o ciertas ambigüedades, con el fin de ampliar las posibilidades de la tonalidad. Es el caso de *Tan vivo está en mi alma*, para la que Conrado del Campo, sobre la base de un tono menor, recurre en distintos puntos al modo mayor, a la dominante de la dominante, a la dominante en modo mayor, hace incursiones puntuales a tonos relacionados, e incluyendo también trazos de una escala octatónica<sup>589</sup> en una breve subsección. Casal Chapí, en *Romancillo*, enriquece la sección central con continuas modulaciones, del mismo modo que Moraleda en *Chanzoneta* emplea una gran variedad moduladora que debilita la estabilidad tonal, o el caso de *Al val de Fuente Ovejuna* de Turina, en la que la relación ambigua tónica-subdominante es la base de la composición.

Casal Chapí escribe *Villancico* y *Soneto* en lo que se ha denominado fusión de relativos, procedimiento por el que no se otorga carácter de tonalidad principal a ninguno de los dos, generando una ambigüedad que no se resuelve al no adoptar ninguno de ellos carácter de principal. Tanto Rodrigo en *Coplas del pastor enamorado*, Casal Chapí en *Cantar de siega*, Guervós en *Riberitas hermosas*, como también la mencionada *Si con mis deseos* de Turina, basan la escritura en una nota de referencia sobre la que se establecen relaciones tonales y modales variables que generan ambigüedad y variedad, a lo que ayudan sin duda armonías de cuartas y quintas huecas que dejan indefinido el centro tonal.

El caso de *Serrana* de Casal Chapí es único en este grupo de canciones, al trabajar con dos tónicas que no generan entre ellas relación de dependencia jerárquica, a lo que se unen disonancias de segunda menor y algunos giros que someramente recuerdan trazos de relación modal. Así mismo, en *Villancico* de Casal encontramos el único pasaje bitonal, aquí un breve recurso expresivo en la búsqueda de un carácter mordaz y sarcástico que refuerce el sentido del texto.

## El tratamiento armónico

Desde el punto de vista del tratamiento armónico que nuestro grupo de compositores aplican a las canciones que estudiamos distinguimos entre aquellos que optan por fórmulas más convencionales, basadas en los acordes de tríada diatónicos con empleo

---

<sup>589</sup> Escala que combina de modo alternado tonos y semitonos. Es un recurso utilizado por compositores de los años 20 y 30, cómo Stravinsky, Bartok o Skryabin. Véase MORGAN, Robert P., *La música del siglo XX*, Akal, Madrid, 1994, pp. 71, 113-116, 197-198 y 203-204.

de séptimas casi exclusivamente en función de dominante, y los que introducen en su discurso musical armonías más variadas, con empleo de intervalos armónicos disonantes de todo tipo como elementos de color, antes que buscar relaciones jerárquicas entre ellos, diluyendo así las reglas de las relaciones armónicas de la tonalidad funcional.

Mingote, Guervós y Gómez se sitúan en el primer grupo. La armonía que sustenta sus canciones se basa en las fórmulas de la tonalidad funcional, con combinaciones triádicas que se extienden a acordes de séptima de dominante y un escaso o uso de la disonancia como color armónico. Las quintas huecas en el grave que emplea Mingote en *Cantar moreno de siega*, como detalle de coloración popular y arcaizante, las apoyaturas de 2ª de *Cantar moreno de siega*, o las progresiones por quintas descendentes en *Trébole* de Guervós son elementos puntuales que no exceden el tratamiento clásico-romántico de las relaciones armónicas en que se basan.

Rodrigo emplea en *Coplas del pastor enamorado* elementos diatónicos relativamente sencillos pero combinados de manera diferente a planteamientos funcionales de las relaciones tonales. A excepción de algunos acordes de séptima ocasionales, la tríada es el acorde omnipresente y las disonancias que se van produciendo provienen de las notas de floreo que recorren todo el discurso musical. La modernidad de su escritura proviene de la manera de combinar los elementos, antes que de la naturaleza de los mismos.

Turina, Moraleda, Casal Chapí y del Campo ofrecen una elaboración armónica mucho más variada. En sus canciones encontramos con mayor profusión acordes con cuartas, séptimas o novenas añadidas, con quintas disminuidas, disonancias de segundas mayores o menores, en distintas disposiciones, y recurrencia al empleo de quintas y cuartas huecas. Moraleda hace un uso más comedido y parcial de la disonancia al combinar amplias secciones con acordes tríada, generalmente desfuncionalizados, con la intención de crear un color armónico, junto a apariciones puntuales de acordes disonantes con 7ª, 9ª e incluso algún caso de 13ª añadida. En Turina el uso de 4ª, 7º y 9º añadidas es mucho más presente, tanto en acordes completos como incompletos, en función de la textura y sonoridad buscada en cada momento. También es característico en sus tres canciones el empleo de sonoridades huecas en el bajo y la introducción de pedales de 5ª huecas, en especial en *Al val de Fuente Ovejuna*.

El trabajo armónico de Conrado del Campo en su canción *Tan vivo está en mi alma* es muy variado. Aunque se enmarca dentro de una concepción claramente tonal y jerárquica, se ve enriquecida con el empleo de disonancias y cromatismos ya desde los primeros compases, utilizando acordes con 7ª y 9ª, completos o disueltos, de 9ª con 5ª rebajada, y series de cromatismos descendentes o series de acordes con 5ª disminuida. No es el mismo caso el de Casal Chapí, para quien la variedad armónica complementa un tratamiento tonal mucho más avanzado. En las dos canciones de *El caballero de Olmedo* es característica la combinación de simples acordes de tríada con otros acordes disonantes. Para *Soneto* Casal organiza una progresión de la disonancia partiendo de una primera sección en tríadas sin duplicaciones, generalmente acordes desfuncionalizados, para pasar a duplicar y escribir los acordes en posiciones abiertas en la segunda, utilizar 7ª y 4ª aumentadas en la siguiente, y construir a continuación otra sección sobre un bajo disonante de dos cuartas superpuestas. En el caso de *Romancillo* la sección central es la que tiene mayor carga de acordes con 4ª, 7, 9ª o 13ª, progresiones de quintas, o movimientos armónicos sobre una nota pedal. Cada una de las canciones *Tres Cantares de Lope de Vega* tienen personalidad armónica propia. *Serrana* gira en torno a las disonancias de 2ª menor y acordes con 4ª. *Cantar de siega* se asienta toda ella sobre un bordón con superposición de quintas y cuartas justas, y un segundo acorde tríada mayor con dos notas añadidas a distancia de segunda mayor que, siendo recurrentes dotan a la canción de un ambiente armónico particular. Por último, *Villancico* se construye basándose en disonancias de segunda menor, en ocasiones desplegadas en forma de mordentes de novena, y una sección claramente disonante resultante de una escritura netamente bitonal, reflejando así el carácter irónico y mordaz del texto.

En resumen, el sistema armónico utilizado por estos compositores toma como punto de partida la tonalidad tríadica que nace en el siglo XVIII y evoluciona en el XIX, y que en el siglo XX se enriquece con otro tipo de sonoridades que superan con creces el sistema armónico funcional, con adición de acordes que tienen un valor basado en el color y la variedad, tal como se emplean en la música impresionista, aunque sin renunciar a la funcionalidad en momentos puntuales.

## La relación voz-piano

En líneas generales la escritura pianística de las canciones que aquí tratamos se subordina a la línea vocal, aun con distintos grados de complejidad. En todo el siglo XIX y buena parte del XX el piano es considerado como instrumento dominante por sus posibilidades armónicas y expresivas, siendo tratado por nuestros compositores con una gran variedad respecto a la relación con la voz, llegando en según casos a los dos extremos que van desde un acompañamiento sencillo y subordinado a una escritura compleja en la cual el piano se convierte en comentador de lo que el texto quiere significar. En un solo caso se utiliza material temático propio en el acompañamiento de la voz, reservándose éste, cuando se da, a los preludios, interludios o posludios del piano. Es lo que sucede en *Cuando tan hermosa os miro*, de Turina, donde encontramos una breve cita del prelude superpuesta a la voz. No sucede lo mismo en sus otras dos canciones en las que el acompañamiento se basa en la utilización consecutiva de distintos patrones, eso sí, con gran variedad y contraste.

El cambio de figuración por secciones lo encontramos también en la canción de Rodrigo, en *Folia y Parabién* de Mingote y en las tres canciones de Moraleda. En estas obras el acompañamiento vocal viene organizado por secciones, cambiando el patrón de acompañamiento en cada una de ellas, en casi todos los casos con interludios tratados con material independiente. Menor variedad en el acompañamiento, aunque no menor efectividad, encontramos en *Cantar de siega*, *Blancas coge Lucinda las azucenas* y *Trébole* de Guervós. Un caso particular lo ofrece Casal Chapí en su *Romancillo*, para la que escribe una sección central con cambios continuos y complejos en el patrón de acompañamiento, con fórmulas diferenciadas para los distintos periodos o subsecciones, enmarcada entre dos secciones de una escritura vertical totalmente subordinada a la voz.

En pocos casos se utiliza un patrón fijo para el piano. Es el caso de *La Morenica*, de Mingote, que se basa en un ritmo de seguidilla popular. En *Celos, que no me matáis*, Gómez anota una articulación para el piano análoga a un rasgueo guitarrístico, con un patrón rítmico y un giro modal característicos de la música andaluza que se hace omnipresente en toda la pieza. Por otra parte, Casal Chapí emplea un ritmo ternario básico de 3/8 pero modernizado con interválicas amplias, cambios de registro y adición de



mordentes en *Villancico*, patrón que cambia momentáneamente en la breve sección segunda.

El acompañamiento vertical subordinado totalmente a la voz no está ausente en las canciones de 1935. *Riberitas hermosas* de Guervós presenta una escritura vertical aunque enriquecida con un bajo melódico, mientras que *Lo fingido verdadero*, del mismo autor, establece un ritmo complementario que rellena y densifica el acompañamiento. Caso aparte son *Cantar moreno de siega*, *Copla* y *Canto de un mal nacer*, de Mingote, tres piezas en las que se armoniza la melodía como un clásico ejercicio a cuatro partes en el que la voz superior del piano dobla literalmente a la voz. En los dos primeros casos, el piano dobla íntegramente la línea vocal, en el tercero el piano se independiza solo después de la primera sección. En *Al Niño Dios en Belén* se dobla la voz puntualmente, alternando con pequeños diseños contrapuntísticos en el preludio e interludios.

En el caso de Julio Gómez la escritura generalmente homofónica se ve enriquecida con algunos elementos contrapuntísticos que dan mayor presencia al piano. En *La Verdad* encontramos un acompañamiento vertical isorítmico junto a secciones con bajo continuo armonizado; en *Villancico* se combinan discretos motivos en contrapunto con elementos de soldadura y enlace que invoca el piano entre las frases de la voz, a la que doble en algunas frases, ofreciendo distintas texturas, ligeras, densas, en diferentes registros, mientras que el papel del piano en *¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?* es el más dialogante de todas las canciones estudiadas, estableciendo distintos elementos de soldadura y relleno de notas largas y finales de frase en un diálogo constante entre ambos instrumentos.

Las canciones en las que el piano presenta una mayor independencia respecto de la voz son *Serrana* y *Cantar de siega*, de Casal Chapí, y *Tan vivo está en mi alma*, de Conrado del Campo. En el primer caso, Casal dota al teclado de una escritura ágil y brillantísima que sigue su propia lógica constructiva, sin recurrir a doblar a la voz más que en una frase de seis compases en la sección central, lo que sin duda aporta un elemento más a la variedad al conjunto. El piano en *Cantar de siega* crea el ambiente de la canción por medio del material armónico, que viene a ser temático en esta pieza, y sobre el que la línea vocal desarrolla su propio discurso sobre la base armónico-rítmica que le proporciona el piano. Por su parte, Del Campo utiliza una escritura pianística que, cuando suena junto con la voz, lo hace a modo de una heterofonía que en unos casos dobla en su parte

superior, en otros la simplifica, en otros la ornamenta rítmica y melódicamente, reservando los diseños con material propio para el preludio, interludios, posludio y elementos de unión entre frases vocales.

### 5.10.3 La relación música-letra

Habiendo tratado en el apartado correspondiente a la forma musical la relación entre ésta y la forma poética, consideraremos aquí lo correspondiente a los acentos métricos y a la influencia del contenido semántico en la escritura musical.

#### La correspondencia de los acentos

La coincidencia de los acentos del texto con los acentos que organiza el compás musical es de gran importancia para la transmisión correcta y comprensible de los versos del poema, y afecta tanto al trabajo del compositor como al del intérprete de las canciones. En el grupo de obras que estudiamos, las escritas por Casal Chapí, Gómez, Guervós y Turina ajustan su música perfectamente con el metro de los versos. Turina se adapta regularmente al metro del compás. Gómez suele ajustar el ritmo usando algunos tresillos y quintillos, o bien anotando notas largas con puntillos para las sílabas tónicas, procedimiento especialmente recurrente en *¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?*. Casal también se adapta perfectamente a los acentos del texto introduciendo puntualmente cambios de compás o tresillos para ajustar las sílabas tónicas. Solamente en *Cantar de siega* se aparta de los acentos del compás pero escribe con valores largos las sílabas tónicas, solucionando así sabiamente los problemas de interpretación vocal. Del mismo modo, Guervós ajusta los acentos con cambios de compás y tresillos, o bien utiliza intervalos ascendentes para resaltar sílabas tónicas situadas en posición átona del compás, como en *Blancas coge Lucinda las azucenas*, o es sensible a las diferencias de acentuación en una canción estrófica como *Lo fingido verdadero*, ajustando el ritmo de las diferentes estrofas.

En Moraleda el uso de hemiolias soluciona los posibles problemas de acentuación. Un único caso de conflicto en *Pobre barquilla mía* lo vemos solucionado con la escritura

de la sílaba tónica en una nota aguda a la que articula con una indicación de acento. El recurso de la hemiolia, aquí empleada como elemento de conexión con la música antigua y en ocasiones como referencia a lo popular, lo encontramos en casi todos los autores. Mingote lo emplea insistentemente en el ritmo de seguidilla de *La Morenica*. Para su *Cantar moreno de siega* se hace necesario para el intérprete pensar en articular, en vez del compás de 3/4 indicado, como si de un binario de 6/4 se tratase. En otros puntos es conveniente fragmentar el compás de 3 en 1+2 o 2+1 para que ajusten los acentos. Este mismo problema lo encontramos en tres canciones estróficas del mismo compositor, *Al Niño Dios en Belén*, *Folia* y *Parabién a unos recién casados* y *Copla*, en las que el intérprete debe observar los acentos modificando el metro según las necesidades de cada estrofa, pues se escribe la misma música para todas ellas.

En las canciones de Rodrigo y Del Campo encontramos faltas de coincidencia evidentes, a pesar de que ambos autores, en otros puntos de la canción, utilizan recursos efectivos para ajustar la acentuación. Rodrigo, con la alteración tonal de una nota situada en parte débil consigue resaltarla convenientemente. En Del Campo vemos solo dos faltas de coincidencia, habiendo solucionado un conflicto similar unos compases antes con el uso de un cuatrillo.

### **La descripción de ambientes y los elementos de representación**

Hablar de la creación de ambientes sonoros por medio de elementos musicales descriptivos puede parecer muy subjetivo si no tenemos información al respecto del propio compositor, pero en las canciones que estudiamos podemos encontrar algunos indicios objetivos que, puestos en relación con el texto al que se le pone música, nos den idea de las posibles intenciones del compositor. Son pocos los casos que podemos mostrar. Casal Chapí crea, en la canción *Cantar de siega*, un ambiente armónico acorde con el escenario que podemos imaginar a partir de los versos de Lope, el paisaje sobrio y árido de los campos de siega en la época estival. Del mismo modo, los signos de articulación y el recurso de la bitonalidad, junto a las indicaciones *scherzando* para el piano e *ironico* para la voz que vemos en *Villancico*, refuerzan notablemente el carácter del texto. Por su parte, el estilo melódico y los patrones de acompañamiento que emplea Mingote en *Folia* y *Parabién a unos recién casados* y *La Morenica* nos remiten inmediatamente a una música

festiva de sabor popular, una celebración de boda campesina la primera, una romería la segunda, donde oímos el ritmo de la seguidilla. Moraleda, en *Pobre barquilla mía*, y Gómez, en *Celos, que no me matéis*, escriben el acompañamiento pianístico con una articulación que recuerda a la guitarra u otro instrumento de cuerda pulsada.

Aunque la idea sea más subjetiva si cabe, encontramos que el ambiente triste y fúnebre de *Canto de un mal nacer* de Mingote se refleja en la tonalidad de Mi bemol menor, un tono tradicionalmente relacionado con sentimientos sombríos y de aflicción. Del mismo modo podríamos establecer una relación entre la referencia a Sevilla, tanto en la canción *Si con mis deseos* de Turina, como en la comedia de la que procede el texto, con el empleo del modo frigio, característico de la música andaluza.

No todos los compositores utilizan elementos simbólicos de representación musical. No hemos encontrado ninguno en Guervós, Moraleda y Mingote, y muy escasos en Rodrigo y Del Campo. En Casal, Gómez y Turina sí hemos observado una tendencia a resaltar ciertos aspectos del texto mediante procedimientos musicales que ilustran acústicamente conceptos o ideas que expone la voz, aunque algunos sean excesivamente intelectualizados y no tengan una traducción acústica clara. Del Campo utiliza una nota alterada, la única en toda la primera sección, sobre la palabra “muerte”, y posteriormente, desde uno de los puntos culminante, un cromatismo descendente sobre el verso “tu vida la que muere”. Sobre el mismo concepto, Casal armoniza la expresión “muerte viva” con un acorde disonante de cinco sonidos para la primera palabra y acorde tríada de Re mayor sobre la segunda. En *Cantar de siega* escribe un intervalo hueco de 5ª para “blanca” y posteriormente en el piano suena la misma 5ª rellena esta vez con la tercera mayor sobre “morena”, como si esta nota “coloreara” el acorde. Más objetivo parece el efecto de los tresillos en poliritmia con la voz, y los saltos interválicos de octava que recrean el canto de los pájaros al que alude el texto en *Romancillo*. Rodrigo utiliza un acorde perfecto mayor, en su despliegue arpegiado, cuando la voz se refiere a los elementos de la Naturaleza.

La canción más simbólica de Gómez, *La Verdad*, está llena de referencias a las palabras que suenan en cada momento, más allá de la idea general que pone en relación el título de la obra con la consideración de la tonalidad y procedimientos de composición clásicos como el camino verdadero en la música. Sobre “destierra” y “codicia” oímos un tritono, sobre “guerra” acordes sin tercera a modo de fanfarria, apareciendo más adelante

tres bemoles al hablar de la divinidad, que desaparecen a continuación sobre la palabra “cristalina”. Por su parte, Turina asocia el intervalo de segunda descendente al sustantivo “suspiro”, recurso retórico clásico, siendo mucho más claro en la simbolización de la “tortolilla” a lo largo de toda la canción, empleando para el acompañamiento del piano una figuración ondulada y en ascenso de semicorcheas y tresillos.

Desde un punto de vista más amplio Casal adapta en *Soneto* la textura y la tensión armónica de manera progresiva, tal como va creciendo la intensidad dramática, aumentando la densidad y disonancias de la parte pianística. Turina relaciona también la sonoridad del piano con los conceptos de amor y deseo, amplia y expansiva, con acordes en posición muy abierta, en el primer caso, y con un motivo sinuoso, con una armonía más concentrada, para el segundo que, entendido como lo terrenal y visceral en el amor, se representa con sonoridades muy graves en el piano. Gómez contrasta la amplitud y expansión melódica general de *¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?* con la más concentrada de expresión y dinámica para las palabras del ángel, que bien pudieran ser la de la voz interior del poeta que se dice a sí misma: “Alma, asómate agora a la ventana, / verás con cuánto amor llamar porfía!”.



## **Conclusiones**





El tema de la tesis que presentamos, el estudio de las canciones para voz y piano compuestas a partir de poesías de Lope de Vega, nos ha permitido acercarnos a una parcela de la composición musical de gran importancia en la música española, al mismo tiempo que abre el camino al conocimiento de la recepción del dramaturgo y poeta en el panorama musical del siglo XX y comienzos del XXI, tema que todavía está pendiente de estudiar y valorar de forma exhaustiva como sí se ha hecho con la figura de Cervantes, por ejemplo. Los tres grandes apartados de que consta nuestro trabajo: el catálogo, el estudio de las obras creadas en 1935, y la interpretación musical de las mismas, nos han servido no solo para conocer en qué medida y de qué modo los compositores españoles se han acercado a la obra poética del Fénix, sino que además pone a disposición de intérpretes y estudiosos un grupo de obras escritas en un momento especial de nuestra historia musical y literaria, en una edición crítica de las respectivas partituras y una interpretación musical que busca poner de manifiesto la calidad de las mismas.

Hemos tratado de dar respuesta a las preguntas que nos formulábamos al comienzo de nuestro trabajo, referidas a las posibilidades de ampliación del repertorio de la canción española de concierto, el interés de los compositores españoles por las poesías de Lope de Vega, la existencia de un repertorio desconocido basado en dichas poesías, la calidad musical de las obras por redescubrir, o las motivaciones de los compositores en la elección de estos textos. Del mismo modo, el objetivo principal que nos proponíamos, valorar todas las canciones escritas originalmente para voz y piano con textos de Lope de Vega para la interpretación artística de las mismas, poniendo la investigación musicológica al servicio de la interpretación musical, queda cumplido con el catálogo detallado de todas las composiciones existentes y con la triple tarea realizada con las canciones de 1935. Los objetivos que se derivan del principal, el estudio de la evolución de la composición de canciones para voz y piano a través de las obras generadas a partir de textos poéticos y teatrales de Lope de Vega, y la profundización en el grupo de obras escritas en 1935, tanto en el análisis musical y poético como en su interpretación musical, se demuestran completados.

El repertorio cancionístico, tan frecuentado en España desde principios del siglo XIX, sufre un decaimiento a partir de mediados del XX, si bien es un género que no desaparece y, a un ritmo de composición menor, sigue interesando a algunos compositores.

El amplio arco temporal que abarca este estudio nos obliga a manejar un número considerable de autores y estilos distintos. Parte de nuestro trabajo ha sido indagar en las tendencias y particularidades que del análisis del catálogo se pueden colegir, pero lo primero en lo que hemos reparado es en la existencia de una amplia producción de canciones para voz y piano basadas en textos de Lope de Vega que se encuentran fuera del repertorio habitual de los intérpretes.

El interés de los compositores españoles por los textos de Lope de Vega para componer canciones queda aquí confirmado. Comparado con otros poetas, sus poesías han sido a menudo solicitadas, después de las de Federico García Lorca y las de Gustavo Adolfo Bécquer. Los versos del Fénix han interesado a cuarenta y ocho compositores, en un arco temporal de doscientos años, si bien la mayor parte de la producción se desarrolla aproximadamente entre 1932 y 2011. La principal razón de tan amplia respuesta probablemente sea achacable al valor intrínseco de la obra literaria de Lope. Tanto Lorca como Bécquer coinciden plenamente con la época de esplendor del género en España. Desde el último tercio del siglo XIX la canción vive un impulso creador estimulado por la poesía romántica de los poetas becquerianos que se extenderá hasta mediados del siglo XX. Sin embargo los poetas áureos no se incorporarán plenamente al repertorio hasta bien entrado ese siglo. Quizá algunas celebraciones conmemorativas, como los aniversarios de Cervantes, Góngora y Lope de Vega, impulsaron el renacer del interés por sus obras en los ambientes literarios y musicales de las décadas de 1920 y 1930. Dicho interés por la poesía del Siglo de Oro se revela en nuestro catálogo al observar que el 50% de las canciones que lo integran forman parte de colecciones todas ellas compuestas a partir de versos de Lope, y el 20% pertenecen a ciclos que combinan letras de varios poetas áureos.

La categoría literaria de los textos, aparte de la calidad musical que puedan tener, es un factor que potencia las posibilidades expresivas de estas canciones. La obra de Lope es inmensa, y de ella los compositores no solo han extraído los poemas más divulgados, sino que por medio de algunas de estas composiciones se puede acercar al oyente hacia poesías menos conocidas de nuestro autor. La calidad musical de muchas de las canciones que se presentan en el catálogo, además del interés musicológico en una parcela tan importante de la historia de la música española, las hace merecedoras de ser rescatadas de su olvido. Todo ello es constatable especialmente en las obras compuestas en 1935 mediante el

---

estudio y la interpretación que presentamos, que demuestran su valor intrínseco como composiciones musicales excelentes.

Del estudio de los datos del catálogo de las canciones para voz y piano con textos de Lope de Vega hemos podido extraer algunas conclusiones que nos dan idea de la evolución de dicho repertorio en el amplio arco temporal que abarca. Los periodos de mayor producción de canciones son los de las décadas de 1930, 1940 y 1950. Aun teniendo en cuenta la circunstancia especial de la celebración del III centenario de la muerte del Fénix en 1935, el periodo de la posguerra es el más fecundo en composiciones. Antes de ese año el número de obras es escaso, solo once canciones en más de un siglo. Desde 1980 hasta 2011 se advierte un discreto repunte en el número de obras, con veinticuatro canciones escritas en dicho periodo.

Las letras más empleadas son las procedentes de la obra dramática, especialmente las denominadas letras para cantar. De las obras en prosa se extraen un buen número de fragmentos, pero en todos los casos se trata de piezas líricas que Lope inserta como canciones en las mismas. *La Dorotea* y *Pastores de Belén* son las obras de las que más textos se han utilizado. De la obra lírica son las *Rimas* y *Rimas sacras* las más recurridas, destacando los sonetos. Hemos podido detectar tres obras cuya letra está erróneamente atribuida a Lope de Vega y por ello quedan excluidas del catálogo.

Los poemas más utilizados son los que tienen por primer verso, en este orden, “Madre, unos ojuelos vi”, “Las pajas del pesebre”, “Blanca me era yo”, “Mañanicas floridas”, “Pues andáis en las palmas”, “Por el montecico sola”, “Zagalejo de perlas”, “Que de noche le mataron”, “¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?”, “No lloréis, mis ojos”. Conviene recordar que los fragmentos utilizados en mayor número de ocasiones, “Madre, unos ojuelos vi” (*La Dorotea*), “Las pajas del pesebre” (*Pastores de Belén*), “Blanca me era yo” (*El gran duque de Moscovia*) y “Mañanicas floridas” (*El cardenal de Belén*), son algunos de los poemas más populares de Lope, y resumen las características esenciales de su obra: la poética de lo cotidiano, la conexión con la lírica tradicional, la poesía religiosa y la pasión amorosa. “Las pajas del pesebre”, el segundo en número, es un villancico religioso que ha interesado a compositores de todas las épocas, mientras que “Madre, unos ojuelos vi”, el utilizado en más ocasiones no ha vuelto a ser puesto en música después de 1950. Ambos comparten la forma poética del villancico, que es la que encontramos con

mayor frecuencia, seguida del soneto, el romance y el romancillo. Con los sonetos observamos la particularidad de que a excepción de tres de ellos, la mayoría se componen a partir de 1998, época en la que, como hemos señalado, se detecta un repunte en el interés de los compositores por los versos de Lope. Son frecuentes las manipulaciones del texto poético, como cambios en el orden de las estrofas, omisión y mezcla de estrofas en poemas largos u omisión de versos sueltos que no interesan al compositor. Incluso encontramos algunos casos en los que se añaden estrofas, versos o exclamaciones que no son de Lope.

Los dos asuntos fundamentales en la obra del Fénix, el amoroso y el sacro, son también los preferidos por los compositores. Las poesías de tema amoroso están ligeramente en número por encima de las de asunto sacro, predominando en éste último grupo las de Navidad. Aún así, las letras profanas son mayoría pues a las amorosas hay que unir otras de temática festiva, jocosas, de elementos de la Naturaleza o de asuntos variados. El ambiente ideológico, social y político en el momento de composición no es determinante en lo que a la elección de temas se refiere, aunque sí se observan ligeras tendencias que coinciden con aquellos. En los años de la II República son mayoría las canciones con letra profana, mientras que en la época del régimen franquista aumenta, aunque discretamente, la composición sobre textos sacros de Lope. Donde sí viven un refloreCIMIENTO éstos últimos es en las obras para coro y las destinadas al culto, fruto de los intereses de la denominada “generación del Motu proprio”, activa en España aproximadamente hasta la década de 1960, situación que también se refleja en el repertorio de canción de concierto.

El tratamiento compositivo del 79% de las canciones se basa en las relaciones de la tonalidad tradicional, con las diferencias de estilo propias de cada compositor. En el 14,6% la tonalidad se enriquece con diferentes recursos armónicos y modulatorios que amplían las posibilidades de la composición, aun cuando siempre exista una referencia tonal clara, o bien se recurre a organizar varios centros tonales que se alternan provocando efectos de ambigüedad. Estos procedimientos debilitadores del sistema tonal clásico los encontramos en canciones escritas desde la década de 1930: Menéndez Aleyxandre (1932), Casal Chapí, del Campo, Turina y Rodrigo (1935), Bacarisse (1943), Palau (1951) y José Peris (1955), Carbajo Cárdenas (1999), Eduardo Rincón (2004), Miguel Peris (2009). También hallamos ejemplos en los que se emplean organizaciones modales: como planteamiento principal, en

Matilde Salvador (1939); como elementos de color puntuales dentro de un conjunto tonal, en Guervós (1935), Gómez (1935) y Barrera (1986); o como un recurso más que enriquece un conjunto variado en procedimientos, en Casal Chapí (1935) y Miquel Ortega (2005). Solamente siete canciones, el 6,4%, están compuestas utilizando libremente los sonidos sin que estos sigan un sistema definido de relación tonal. Son las escritas en 1974 y 2011 (Escudero y García Fernández), y a ellas podríamos añadir otras cuatro de 1998 y 1999 (Díaz Yerro) en las que la complejidad de su organización modal especial hace que puedan asimilarse a este grupo.

Solamente existe grabación sonora de treinta y un títulos, por lo que quedan todavía setenta y seis sin registrar, situación que subsanamos parcialmente con la grabación de las veintiocho canciones escritas en 1935 que presentamos en el Anexo III, veinte de las cuales nunca antes habían sido grabadas. Las ocho canciones grabadas en más ocasiones, las de Toldrà, Rodrigo, Granados y Turina suman el 75% de los registros disponibles hasta la fecha, aunque solamente dos de ellas, *Madre, unos ojuelos vi* de Toldrà y *Pastorcito Santo* de Rodrigo, destacan notablemente del resto, con el 39%. Situación similar la encontramos en la edición de las partituras. Solamente el 41% han sido editadas en algún momento, y tan solo un escueto 16,5% están disponibles actualmente en ediciones comerciales.

La celebración del III centenario de la muerte de Lope de Vega en 1935 se inserta históricamente en una época cargada de conmemoraciones de aniversarios relacionados con la literatura del Siglo de Oro. En 1905 y 1915 se recordó la publicación de las partes primera y segunda del Quijote, en 1947 el motivo fue el IV centenario del nacimiento de Cervantes, y en 1927, de especial trascendencia para la poesía del momento, se conmemora el III centenario de la muerte de Góngora. La cantidad de actos, estudios y publicaciones que se generaron impulsados por estas celebraciones fue enorme en todos los casos y provocó un renovado interés por los escritores áureos que ya venía impulsado por los autores de la generación del 98.

La música en general tuvo un desarrollo notable, aunque desigual, en las celebraciones cervantinas y gongorinas en comparación con las de Lope. En el caso de Cervantes el mayor impulso se vio en las obras orquestales y en el género del poema sinfónico. Sin embargo, en el repertorio de la música vocal y en el de las canciones en

particular, la obra poética de Lope de Vega llegó a las partituras en un número considerable de composiciones. Esto, confrontado con Cervantes, es comprensible, pues la obra poética, de donde se nutre básicamente el repertorio para voz y piano, es incomparable entre ambos escritores, en lo que a cantidad y dedicación se refiere. No sucede lo mismo con Góngora, poeta sobre el que tan solo se compusieron dos obras de este género en el año de su centenario.

La situación particular que supuso la celebración del III centenario en 1935 no tiene parangón en lo que respecta a la composición de canciones. Ninguna otra efemérides ha dado un saldo tan alto de composiciones para voz y piano. Aunque varias canciones se escribieron por iniciativa de los respectivos compositores, caso de Conrado del Campo, Turina y Rodrigo, la convocatoria del Concurso Nacional de Música fue el detonante de la amplia producción que recogemos. Hubiera sido muy interesante sumar a las veintiocho obras que se conservan de ese año aquellas que por diferentes motivos no han podido llegar hasta nosotros. De los datos manejados podemos deducir que podrían haberse presentado al Concurso hasta dieciséis obras más, que actualmente están desaparecidas.

Las canciones de 1935 utilizan letras para cantar procedentes de obras escénicas y de las obras en prosa *La Dorotea* y *Pastores de Belén*. Éstas son mayoría, frente a cinco monólogos teatrales y cuatro piezas de la obra lírica. El tipo de letras que predominan son las amorosas, quince casos, y solo cinco de tema religioso. La forma poética más empleada sigue siendo el villancico, pero encontramos también obras compuestas a partir de la estructuras de soneto, romance, romancillo, endecha, copla de pie quebrado, silva y canción.

La edición crítica de las partituras que hemos elaborado nos ha llevado a realizar correcciones en las letras de las canciones. En todas las de 1935, sin excepción, hemos detectado problemas léxicos y ortográficos que ha habido que corregir cotejándolos con ediciones de prestigio académico de las obras de Lope correspondientes, aún en las partituras que habían sido editadas, que son la mitad. Las intervenciones más habituales se deben a errores de transcripción, generalmente por el uso de ediciones o antologías con incorrecciones, y a erratas ortográficas de todo tipo, en especial los signos de puntuación, tanto en manuscritos como en partituras editadas. Son frecuentes los cambios léxicos por palabras que pueden ser semánticamente equivalentes en su contexto, los cambios

fonéticos en el número o que comportan una alteración del significado, la supresión de palabras o la adición de sílabas que modifican el patrón métrico.

La forma musical de las canciones se organiza invariablemente a partir del verso poético, que genera elementos de frase que se combinan para formar frases musicales completas. Las estrofas, o la agrupación de varias de ellas, equivalen generalmente a secciones. También se respetan escrupulosamente los encabalgamientos de versos, adaptando la frase musical a la pausa o cierre gramatical. Las estructuras poéticas más comunes son la del villancico y la forma estrófica, tipos que se trasladan a la organización de la forma musical mediante repetición o variación de secciones. Son de consideración los diez casos que siguen, de una forma u otra, un tipo de composición asimilable al estilo *durchkomponiert*, en los que se generan nuevas ideas musicales, mediante cambios melódicos y en la textura pianística, para cada sección o matiz poético que el texto introduce.

Los planteamientos tonales y armónicos de las canciones de 1935 son acordes a las tendencias predominantes en la música española de esos años. Las canciones de Mingote, Guervós y Gómez son las que presentan un tratamiento afín a la tradición clásico-romántica y los presupuestos de la música nacionalista. De ellos, Gómez es el que se muestra más ecléctico al escribir sus cuatro canciones en diferentes estilos: neo-romántico en *¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?*, neoclásico para *Villancico* y *La Verdad*, y nacionalista en *Celos, que no me matáis*. Mingote adopta un estilo claramente nacionalista con bien armadas composiciones de sabor folclorizante. Guervós propone una escritura de corte neoclásico aún con giros de carácter romántico.

Las estructuras modales están presentes también en momentos puntuales de los autores anteriores, lo mismo que las encontramos en Turina y Moraleda. Éstos, además, aportan unas relaciones tonales y armónicas menos convencionales, el primero con un estilo ampuloso y brillante, el segundo con una escritura deliberadamente esquemática, uno con una carrera musical totalmente consolidada, el otro siendo un joven de apenas veinticuatro años que posteriormente se decantaría hacia la música ligera. Ambos introducen pasajes con notas de referencia tonal, ambigüedades entre el tono de la tónica y la dominante, giros modales, tonificaciones pasajeras, armonías variadas o movimientos modulatorios que generan inestabilidad, todo ello con el objetivo de extender las

posibilidades de la tonalidad clásica. Estos procedimientos, a los que hay que sumar una notable desfuncionalización de las relaciones armónicas, los sitúan en un estilo compositivo postimpresionista.

Estos recursos compositivos señalados se extreman notablemente en las canciones de Casal Chapí, Conrado del Campo y Rodrigo. El caso de Casal es destacable ya que en las cinco canciones que estudiamos desarrolla un amplio abanico de técnicas, que van desde la fusión de relativos, la relación de dos tónicas sin dependencia jerárquica, disonancias expresivas, trazos de relaciones modales, hasta un pasaje bitonal bien relacionado con el sentido del texto. Estas técnicas, conjuntamente, otorgan a sus canciones un alto grado de interés. La finura métrica de sus originales melodías, depuración de la tradición barroca y del folklore españoles, se adaptan por ello perfectamente a la letra de Lope, a lo que hay que sumar una complejidad armónica y una construcción diáfana con gradaciones dramáticas bien estudiadas, lo que le sitúa en la línea de un nacionalismo moderno, en la estela del modelo de Falla.

El tipo de relaciones tonales que emplean estos compositores van en paralelo a la forma de abordar el trabajo armónico. Gómez, Guervós y Mingote utilizan relaciones armónicas funcionales clásicas. Rodrigo y Moraleda se basan por lo general en elementos diatónicos sencillos pero desfuncionalizados, con disonancias puntuales, dentro de una textura liviana, mientras que la elaboración armónica de Turina, Conrado del Campo y Casal Chapí es más compleja y densa. En ellos las sonoridades armónicas de cuartas, séptimas o novenas añadidas, quintas disminuidas, y disonancias de segundas mayores o menores son frecuentes, así como la recurrencia al empleo de quintas y cuartas huecas especialmente en el grave. Nuevamente es Casal quien ofrece una mayor variedad en este aspecto combinando todo tipo de armonías desde las más sencillas, hasta el extremo de construir una sección enteramente sobre un bajo de cuartas superpuestas. En líneas generales, a excepción de Gómez, Guervós y Mingote, los otros cinco compositores buscan, en estilos distintos, sonoridades que superan con creces el sistema armónico funcional, con adición de acordes que tienen un valor basado en el color y la variedad, tal como se presentan en la música impresionista, aunque sin renunciar a la funcionalidad en momentos puntuales.



La relación que se establece entre la voz y el piano es casi siempre de subordinación, aunque en ocasiones éste se independice de aquella. Los acompañamientos pianísticos van desde la figuración reiterativa hasta una escritura compleja en la cual el piano se convierte en comentador de lo que el texto quiere significar. Solo en un caso aislado y de forma muy puntual, en *Cuando tan hermosa os miro* de Turina, se utiliza material temático propio en el acompañamiento de la voz, reservándose aquel para los preludios, interludios o posludios del piano. El cambio de figuración por secciones es el procedimiento general, siendo pocos los casos en que se utiliza un patrón fijo para el piano, como en *La Morenica* de Mingote o en *Celos, que no me matáis* de Gómez. El acompañamiento vertical es el habitual en las canciones de Mingote y Guervós. Gómez introduce algunos elementos contrapuntísticos que enriquecen una escritura generalmente homofónica, mientras que Turina compone una textura también homofónica pero de gran riqueza y amplitud en la figuración. Las canciones de Casal Chapí y Conrado del Campo son las que presentan en el piano una mayor independencia respecto de la voz, aunque en algunas secciones recurran a la escritura armónica isorítmica como un recurso más de variedad. Son recursos comunes a todos los autores el empleo de hemiolias y las referencias rítmicas a la música popular, más o menos estilizadas según el estilo de cada compositor.

En algunas canciones encontramos el uso de ciertos elementos musicales para la creación de ambientes sonoros, siendo los patrones rítmicos de acompañamiento o las figuraciones de tipo guitarrístico lo más recurrido para ambientar textos lopianos cercanos a la lírica tradicional. Éstos se observan en algunas canciones de Mingote, Gómez o Moraleda, y de forma más estilizada en Casal Chapí o Turina. Son destacables los elementos simbólicos de representación musical que introducen Conrado del Campo, Gómez y Turina, y abundantemente Casal Chapí, como comentario y respuesta sonora al texto poético, tanto en el piano como en la línea vocal.

Las veintiocho canciones de 1935 que conforman el núcleo de la presente tesis doctoral son una muestra de la riqueza del corpus que hemos manejado. Todas ellas, en su justeza rítmico-melódica, son deudoras de la maestría poética de Lope de Vega, quien con su fino sentido de la métrica sin duda ha contribuido siglos después a que estos compositores encontraran el camino adecuado en la construcción de sus canciones.

Estamos seguros de que el sentido musical que Lope poseía, aspecto contrastado en numerosos estudios sobre el poeta, está presente en el sustrato poético de sus creaciones. Su conocimiento y dominio de la lírica popular y su formación musical, unidos a la amistad y colaboración con algunos músicos notables de su época, consiguen que sus versos estén impregnados de una musicalidad que los convierte en un material incomparable para los compositores de canción de concierto.

Nuestras aportaciones al conocimiento del tema que nos ha ocupado en esta tesis abarcan los tres elementos básicos del trabajo: el catálogo, el estudio de las canciones de 1935 y la interpretación de las mismas. Con el catálogo se ha conseguido confeccionar una relación completa de todas las obras disponibles, dando noticia, además, de las partituras que están sin localizar, así como de las erróneamente atribuidas a Lope de Vega. Los datos que se han incluido de cada obra, previa constatación de su existencia, permiten conocer la localización de las partituras así como otros detalles útiles acerca de la procedencia de los textos, elementos musicales, datos históricos de composición y estreno, ediciones y grabaciones disponibles. Nuestro catálogo supone una mejora sustancial respecto a lo que ofrece Roger Tinnell en su *Catálogo anotado de la música española contemporánea basada en la literatura*, completando y matizando los datos que aporta, añadiendo treinta y tres obras más, siete de ellas compuestas tras su publicación en 2001, y demostrando errores de atribución a Lope de Vega de cuatro de ellas. Todos estos datos suponen una aportación al todavía pendiente estudio completo y sistemático de la historia de la canción en el siglo XX.

Los intérpretes de nuestro país recurren a menudo a otros repertorios, el del *Lied* alemán especialmente, por su divulgación y fácil acceso a los materiales. Desde el punto de vista práctico esta situación se vuelve inviable en muchas ocasiones ya que abordar un género como el de la canción de concierto exige un dominio profundo del idioma en el que están escritas las poesías. La facilidad para el intérprete al cantar en su propio idioma, especialmente indicado en el ámbito académico, y la ventaja que esto supone para el público, justifican la validez del repertorio que aquí hemos estudiado.

Para que sea factible esta incorporación al repertorio, hemos completado el estudio musicológico con una edición crítica y práctica de las partituras investigadas. Ésta ha sido otra de nuestras aportaciones, presentando y poniendo a disposición de los intérpretes las

canciones escritas en el año del III centenario lopiano. Nuestra edición ha pretendido ofrecer dichas partituras revisando las posibles incorrecciones detectadas en los manuscritos y ediciones de las mismas disponibles en este momento. Los compositores descuidan a menudo la corrección de la letra, bien por rapidez en la escritura manuscrita, bien porque acuden a ediciones dudosamente fiables de los textos, o bien por descuido de los editores. En este sentido, ha sido nuestro objetivo respetar al máximo los textos salidos de la pluma de Lope. De las veintiocho canciones escritas en 1935 solamente cuatro están disponibles comercialmente aún con errores en la letra o en la música, y en estos casos tampoco están accesibles en diferentes tonalidades que permitan ser interpretadas por voces de distintas categorías vocales.

La investigación ha profundizado así mismo en la interpretación musical de estas veintiocho obras. Partiendo de las partituras editadas, y tras un proceso de estudio musical en el que se han valorado diferentes opciones interpretativas, mostramos el resultado en una grabación sonora de las mismas. La toma sonora muestra el final de un largo proceso que comenzó con la preparación de las partituras en edición crítica, el análisis detallado de sus elementos, el estudio técnico vocal y pianístico, y la fase de ensayo musical previo a la grabación. Veinte de las veintiocho canciones no habían sido grabadas anteriormente y probablemente tampoco hayan sido interpretadas desde su estreno en la época en que fueron escritas, si es que en algún momento llegaron a estrenarse, porque hay quince de las que no tenemos ninguna constancia de que tal estreno se produjera.

La constatación de que apenas cinco o seis canciones, de un total de 109 que constituyen el catálogo que hemos confeccionado, suelen estar presentes de forma habitual en recitales de canto y piano es una muestra de la necesidad de ampliación y renovación del repertorio. Con las aportaciones anteriormente expuestas damos respuesta a la motivación inicial que puso en marcha nuestra investigación, la incorporación de nuevas obras para voz y piano a un repertorio excesivamente limitado. Con ello esta tesis ha sacado a la luz un grupo de obras de suficiente calidad como para que continúen olvidadas, contribuyendo así a la recuperación de una pequeña parcela, pero no por ello menos importante, de nuestro patrimonio musical. Pero esta recuperación no se ha limitado a lo puramente catalográfico o historiográfico. Lo prioritario para que pueda llegar a los intérpretes y al público es la edición y publicación de las partituras. Si a esto añadimos la

grabación sonora de las obras, la divulgación y las posibilidades de estudio aumentan. La decisión última de su inclusión o no en los programas de concierto corresponde a los intérpretes, pero es indudable que el desconocimiento de su existencia y la falta de partituras correctamente editadas y accesibles dificultan enormemente que puedan darse a conocer al público.

Con nuestra investigación, además de sacar a la luz la producción de canciones con textos de Lope, pretendemos presentarlas como un material útil que ayude a completar las investigaciones sobre la recepción del poeta en los siglos XX y XXI, como se ha hecho con la figura de Cervantes. Éste era el testigo que Miquel Querol ofrecía a los futuros investigadores en la cita que sirve de pórtico a nuestra tesis, y que nosotros humildemente hemos querido recoger. Consideramos que a partir de este trabajo se pueden abrir nuevas líneas de investigación que se orienten a la búsqueda y análisis de todas aquellas producciones basadas en la obra del Fénix, y que responden a otros criterios que no el presentado en esta tesis, como serían los textos aplicados a otros géneros musicales o las obras compuestas por músicos extranjeros.

El largo proceso seguido hasta llegar a la conclusión de este trabajo queda compensado con la satisfacción de haber contribuido, desde una discreta posición, al conocimiento de una figura tan importante de la literatura española desde el campo de la musicología, además de haber recuperado un grupo de obras que merecen, por su calidad e interés histórico, musical y poético, situarse en el repertorio de la canción española de concierto, un género que, en las palabras que nuestro dramaturgo emplea en su *Arte nuevo de hacer comedias*,

“[...] se hace de tres cosas, que son plática, verso dulce, armonía, o sea la música [...]”.

## **Fuentes y Bibliografía**



## 7.1 Fuentes literarias y musicales

### 7.1.1 Obras de Lope de Vega

*Poesías inéditas de Herrera el Divino, Quevedo, Lope de Vega, Argensola (Lupercio), Góngora, Marqués de Ureña y Samaniego, María Gertrudis Hore, Álvaro Cubillo de Aragón, Juan de Matos Fragoso, Cristóbal del Castillejo, Luis Gálvez de Montalvo, Zaida (poetisa morisca), Tirso de Molina, Baltasar de Alcázar*, Editorial América, Madrid, 1917.

VEGA CARPIO, Lope Félix de, *La buena guarda*, ed. de María del Carmen Artigas, Verbum, Madrid, 2002.

———, *La esclava de su galán*, Editorial Estampa, Madrid, 1935.

———, *El caballero de Olmedo*, ed. de José Manuel Blecua, Ebro, Zaragoza, 1968.

———, *El caballero de Olmedo*, ed. de Rafael Maestre, Aguaclara, Alicante, 1992.

———, *El caballero de Olmedo*, ed. de Alfredo Hermenegildo, Salamanca, Colegio de España, 1992.

———, *El Caballero de Olmedo*, ed. de F. Rico, Cátedra, Madrid, 2002.

———, *Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. de Cayetano Rosell, Rivadeneyra, Madrid, 1856.

———, *Comedias*, ed. de Grupo ProLope, Milenio, Lleida, 1997- [Hasta el momento han salido las diez primeras partes].

———, *La Dorotea*, ed. de Edwin S. Morby, Castalia-University of California Press, Madrid-Berkley, 1968.

———, *La esclava de su galán*, Editorial Estampa, Madrid, 1935.

———, *Lo fingido verdadero*, ed. de Mariateresa Cattaneo, Bulzoni Editore, Roma, 1992.

———, *Fuente Ovejuna*, ed. de Donald McGrady, Crítica, Barcelona, 1993.

———, *Fuente Ovejuna*, ed. de Rinaldo Froldi, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

———, *Fuente Ovejuna*, ed. de Juan María Marín, Cátedra, Madrid, 1981.

———, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, 15 vols., Rivadeneyra, Madrid, 1890-1913.

———, *Obras de Lope de Vega*, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, 13 vols., RAE, Tipografía de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", Madrid, 1916-1930.

———, *Pastores de Belén*, ed. de Antonio Carreño, PPU, Barcelona, 1991.

- , *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. de Donald McGrady, Crítica, Barcelona, 2002.
- , *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. de Teresa Ferrer, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- , *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. de Felipe B. Pedraza, PPU, Barcelona, 1988.
- , *Rimas Sacras* [edición facsímil], Joaquín de Entrambasaguas (ed.), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1963.
- , *Rimas*, ed. de José Manuel Blecua, Planeta, Madrid, 1983.
- , *Rimas*, ed. de Felipe B. Pedraza, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1993-1994, 2 vols.
- , *Rimas divinas y humanas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de Macarena Cuiñas Gómez, Cátedra, Madrid, 2008.
- , *Rimas humanas y otros versos*, ed. de Antonio Carreño, Crítica, Barcelona, 1998.
- , *Rimas sacras*, ed. de Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2007.

## 7.1.2 Fuentes musicales

### Partituras manuscritas

- CAMPO y ZABALETA, Conrado del, *Una dama se vende a quien la quiera*, partitura manuscrita, SGAE, Caja 8.51.
- GÓMEZ GARCÍA, Julio, *Cuatro poesías líricas de Lope de Vega*, manuscrito, Biblioteca Nacional de España, sig. MP/5352/1.
- , *¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?*, manuscrito, Biblioteca Fundación Juan March, sig. M-766-A.
- , *La Verdad*, manuscrito, Biblioteca Fundación Juan March, sig. M-767-A.
- , *Villancico*, manuscrito, Biblioteca Fundación Juan March, sig. M-771-A.
- , *Villancico*, manuscrito, Biblioteca Fundación Juan March, sig. M-772-A.
- , *Celos, que no me matáis*, manuscrito, Biblioteca Fundación Juan March, sig. M-768-A.
- , *Celos, que no me matáis*, manuscrito, Biblioteca Fundación Juan March, sig. M-769-A.



———, *Celos, que no me matáis*, manuscrito, Biblioteca Fundación Juan March, sig. M-770-A.

MINGOTE, Ángel, *Canciones españolas con textos de Lope de Vega*, manuscrito, Archivo Emilio Reina, Zaragoza, sig. ERG 88 A1.

MORALEDA, Fernando, *Cuatro canciones con textos de Lope de Vega*, partitura manuscrita, Biblioteca Nacional de España, sig. M.MORALEDA/9.

### **Partituras editadas**

ALONSO, Celsa (ed.), *Manuel García (1775-1832). Canciones y caprichos líricos*, ICCMU, SGAE, Madrid, 1994.

ALTISENT, Joan, *Seis canciones inspiradas sobre poesías españolas de la Edad Media y del Renacimiento*, A. Boileau y Bernasconi, Barcelona, 1951.

BARRERA, Antonio, *Canciones del Siglo de Oro*, Real Musical, Madrid, 1986.

CAROL, Mercedes [Mercedes García López], *Cinco canciones*, Unión Musical Española, Madrid, 1964.

CASAL CHAPÍ, Enrique, *Dos fragmentos del caballero de Olmedo*, Ediciones del Consejo Central de la Música, Barcelona, 1938.

———, *Tres cantares de Lope de Vega*, Ediciones del Consejo Central de la Música, Barcelona, 1938.

ESCUADERO, Francisco, *Al entierro de Cristo*, Alpuerto, Madrid, 1975.

FALLA, Manuel de, *Siete Canciones populares españolas*, Ediciones Manuel de Falla, Madrid, 1998.

GARCÍA DE LA PARRA y TÉLLEZ, Benito, *Cancionero español, cuaderno primero*, Juan Bta. Pujol Editores, Barcelona, [1943].

GRANADOS, Enric, *Obra completa para voz y piano*, ed. de Manuel García Morante, Tritó, Barcelona, 1996.

GUERVÓS y MIRA, José María, *Cinco canciones*, Unión Musical Española, Madrid, 1936.

LARROCA, Ángel, *Plegaria a Cristo crucificado*, Jaime Piles, Valencia, [1940].

LAVILLA, Félix, *Ay, amargas soledades*, Real Musical, Madrid, 1988.

LLONGUERES BADIA, Joan, *Seis villancicos de Lope de Vega*, DINSIC, 2002.

MENÉNDEZ ALEYXANDRE, Arturo, *Madre, unos ojuelos vi*, Barcelona, Talleres José Mora, Barcelona, 1944.

MORENO TORROBA, Federico, *Copla de antaño*, Copla de antaño, Unión Musical Española, Madrid, 1923.

PALAU, Manuel, *Seis Lieder*, Instituto Valenciano de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Piles, Valencia, 1953.

———, *Villancico*, Piles, Valencia, 1974.

PÉREZ AGUIRRE, Julio, *Los ojos verdes*, Sociedad Anónima Casa Dotésio, Barcelona, [1901-1914].

RODRIGO, Joaquín, *Romance del Conde Ocaña*, Ediciones Joaquín Rodrigo, Madrid, 1995.

———, *Álbum centenario canto y piano*, Ediciones Joaquín Rodrigo, Madrid, 1999.

———, *Cuatro madrigales amatorios*, Chester Music, 2007.

SALVADOR, Matilde, *Canción de vela*, Piles, Valencia, 1947.

THOMAS, Juan María, *Canciones españolas de instrumentos*, Ediciones Capella Clàssica, Mallorca, 1944.

TOLDRÀ, Eduard, *Seis canciones*, Unión Musical Española, Madrid, 1992.

TURINA, Joaquín, *Homenaje a Lope de Vega*, Unión Musical Española, Madrid, 1992.

## 7.2 Bibliografía

- ACKER, Yolanda, “Ernesto Halffter: a study of years 1905-1946”, *Revista de musicología*, vol. 17, Nº 1-2, 1994, pp. 97-176.
- ACKER, Yolanda; SUÁREZ-PAJARES, Javier, *Miguel Asíns Arbó*, SGAE, Madrid, 1995.
- ACKER, Yolanda; ALFONSO, M<sup>a</sup> de los Ángeles; ORTEGA, Judith; PÉREZ CASTILLO, Belén (eds.) *Archivo histórico de la Unión Musical Española, partituras, métodos, libretos y libros*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Madrid, 2000.
- ALÍN, José María, “Sobre el ‘Cancionero’ teatral de Lope de Vega: las canciones embebidas y otros problemas”, *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, 1981, págs. 533-40.
- ALÍN, José María; BARRIO ALONSO, María Begoña, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, Tamesis, London, 1997.
- ALMEIDA, Pedro, “Gustavo Durán (1906-1969): Preludio inconcluso de la generación musical de la República. Apuntes para una biografía”, *Revista de Musicología*, vol. IX / 2, 1986, pp. 511-42.
- ALONSO, Celsa, “Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto”, *Recerca Musicològica*, XI-XII, 1991-1992, pp. 305-328.
- , “La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración alfonsina”, *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, 1995.
- , “Canciones y músicos asturianos: entre dos siglos”, *Canciones de dentro: música asturiana para voz y piano*, Caja de Asturias, Fundación Príncipe de Asturias, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, Oviedo, 1996, pp. 21-53.
- , *Canción lírica española en el siglo XIX*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1998.
- , “La poesía prebecqueriana y becqueriana: un fermento del lied español”, *Homenaje a José María Martínez Cachero*, Universidad de Oviedo, 2000, pp. 41-61.
- (ed.), *Cien años de canción lírica española (I): 1800-1868*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2001.
- ALONSO, Miguel, *Catálogo de obras de Conrado del Campo*, Fundación Juan March, Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, Madrid, 1986.
- ALVAR, Carlos (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*, 8 vols., Centro de Estudios Cervantinos, Castalia, Alcalá de Henares, 2005- [hasta la fecha se han publicado los primeros 8 volúmenes de los 10 de que consta].

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio; CANO, José Ignacio; GONZÁLEZ RIBOT, M<sup>a</sup> José (eds.), *Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el ballet del siglo XX*, Centro de Documentación de Música y Danza, Madrid, 1998.

*Anuario del Real Conservatorio Superior de Música y Declamación de Madrid, 1935-1939*, Talleres Ferga, Madrid, 1940.

AUCLAIR, Marcelle, *Vida y muerte de García Lorca*, Era, México, 1972.

AVIÑO, Xosé, “Los congresos del "Motu Proprio" (1907-1928): repercusión e influencias”, *Revista de Musicología*, vol. 27, nº 1, 2004.

BAL y GAY, Jesús, *Treinta canciones de Lope de Vega*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 1935.

BAYO, Javier, *Diccionario biográfico de la danza*, Librería Esteban Sanz, Madrid, 1997.

BIBLIOTECA NACIONAL, *Inventario General de Manuscritos de la BNE, Madrid, 1953-2001*, Madrid, 15 vols. [Versión en línea].

BLECUA TEIJEIRO, José Manuel, *Lírica de Lope de Vega*, Castalia, Madrid, 1981.

———, «Canciones en el teatro de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, IX, 2003, pp. 11-174.

BROWN, Jane K., “In the begining was poetry”, *The Cambridge Companion to the Lied*, James Parson (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 2004.

BYRD, Suzanne W., *La Fuente Ovejuna de Federico García Lorca*, Pliegos, Madrid, 2003.

CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo, “La música en el teatro clásico”, *Historia del teatro español*, Javier Huerta Calvo (dir.), Gredos, Madrid, 2003, vol. 1, “De la Edad Media a los Siglos de Oro”, p. 677-715.

CABAÑAS ALEMÁN, Fernando J., *Antón García Abril. Sonidos en libertad*, ICCMU, Madrid, 1993.

CALMELL, César, *Eduard Toldrà*, SGAE, Madrid, 1995.

CAMPANA, Patrizia, “Las canciones de Lope de Vega. Catálogo y apuntes para su estudio”, *Anuario de Lope de Vega*, 5, 1999, pp. 43-72.

CARRILLO GUZMÁN, Mercedes del Carmen, *La música incidental en el Teatro Español de Madrid (1942-1952 y 1962-1964)*, tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2008.

CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.); FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael; LÓPEZ-CALO, José (eds.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999-2002.

CASARES RODICIO, Emilio, *Diccionario de la zarzuela española e Hispanoamericana*, 2 vols., ICCMU, Madrid, 2002-2003.

- CASTRO, Américo; RENNERT, Hugo A., *Vida de Lope de Vega: (1562-1635)*, ed. de Fernando Lázaro Carreter, Anaya, Salamanca, 1968.
- CAUDET, Francisco, *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*. Editorial de la Torre, Madrid, 1993.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Instituto Cervantes, Crítica, 1998.
- CHASE, Gilbert, *The music of Spain*, Dover, New York, 1959.
- CLARAMONTE, Andrés de, *La Estrella de Sevilla*, Madrid, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez Cátedra, Madrid, 2010.
- COOKE, Deryck, *I Saw the World End: A Study of Wagner's Ring*, Clarendon Press, Oxford, 1979. [Versión en audio: *El anillo del nibelungo*, CD, Decca, 1968].
- CORNEJO, Manuel, “La esclava de su galán, ¿comedia de senectute de Lope de Vega?: nuevos datos acerca de las estancias sevillanas del dramaturgo”, *Anuario Lope de Vega*, Volumen IX, 2003.
- COTARELO, Emilio, *La "Estrella de Sevilla", es de Lope de Vega*, Imp. Municipal, Madrid, 1930.
- CRAINE Debra; MACKRELL, Judith, "Laurencia", *The Oxford Dictionary of Dance*, Oxford University Press, Oxford, 2010.
- CUENCA MUÑOZ, Paloma, “La edición paleográfica de textos teatrales antiguos: *La encomienda bien guardada* de Lope de Vega”. *III Jornadas Científicas Sobre Documentación de Castilla e Indias en el siglo XVII*, UCM, Madrid, 2006.
- DIEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Universidad de Murcia, Murcia, 1983.
- , “Teatro clásico y canción tradicional”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 1989, 29-44.
- , “«Blancas coge Lucinda...» amor y lírica tradicional en el teatro de Lope”, *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega: Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 2002*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Universidad de Castilla La Mancha, 2003.
- , *La tradición áurea: sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.
- , “El Arte nuevo de hacer comedias y la generación del 27: filología y escena”, *El Arte nuevo de hacer comedias” y la escena, XXXII Jornadas de teatro clásico*, Almagro, 2009.
- DRAAYER, Suzanne R., *Art Song Composers of Spain. An Encyclopedia*, Scarecrow Press, Maryland, 2009.

DURÁN Agustín, “Poesía popular, drama novelesco”, *Obras de Lope de Vega*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, RAE, Vol. 1, Rivadeneyra, Madrid, 1890, pp. 7-16.

——— (ed.), *Cancionero y romancero de coplas y canciones de arte menor, letras, letrillas, romances cortos y glosas anteriores al siglo XVIII, pertenecientes á los géneros doctrinal, amatorio, jocoso, satírico, etc.*, vol. 3 de *Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Imprenta de E. Aguado, Madrid, 1829.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Cronos en el metaforismo de Lope de Vega*, [edición especial de 50 ejemplares numerados], Madrid, 1935.

———, “Lope de Vega autor de “ballets”, *ABC*, 8-4-1962.

ESTEPA, Luis, “Voz femenina: los comienzos de la lírica popular hispánica y su relación con otros géneros literarios”, en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 1989, p. 13.

———, “Voz femenina: los comienzos de la lírica popular hispánica y su relación con otros géneros literarios”, en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 1989.

FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo, “La herencia lopesca en el teatro musical español: *La discreta enamorada* y *Doña Francisquita*”, *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas XVIII jornadas de teatro clásico. Almagro, Julio 1995*, Almagro, 1996, pp. 157-171.

FERNÁNDEZ-CID, Antonio, *La música y los músicos de España en el siglo XX*, Cultura Hispánica, Madrid, 1963.

———, *Lieder y canciones de España. Pequeña historia contemporánea de la música nacional 1900-1963*, Editora Nacional, Madrid, 1963.

FISCHER-DIESKAU, Dietrich, *Hablan los sonidos, suenan las palabras. Historia e interpretación del canto*. Turner, Madrid, 1990.

FLOECK, Wilfried, *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*, Reichenberger, Kassel, 1995.

FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, “Lope “libretista” de zarzuela”, *Revista de Musicología*, XXI, N° 1, 1998, p. 93-112.

FLORIT DURÁN, Francisco, “La recepción de Lope en 1935: ideología y literatura”, *Anuario de Lope de Vega*, 6, 2000, pp. 107-124.

FRENK ALATORRE, Margit; BICKFORD, John Albert; KRUGER-HICKMAN, Kathryn, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Castalia, Madrid, 1987.

———, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*, UNAM, México, 2003.

GAN QUESADA, Germán, “Variaciones sobre el tema cervantino en la música de la familia Halffter”, *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, ed. de Begoña Lolo, Centro Estudios Cervantinos, Madrid, 2007, pp. 373-398.

- GARCÍA ESTEFANÍA, Álvaro, *Francisco Escudero*, SGAE, Madrid, 1995.
- , *José Muñoz Molleda*, Catálogos de Compositores, Fundación Autor, Madrid, 2000.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *La creación del “Fénix”. Recepción crítica y representación canónica del teatro de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 2000.
- GASSULL, Eugeni, “La cançó de cambra a Catalunya entre 1910 i 1930”, *El lied, una important parcel.la de la música catalana* [Dossier]. *Revista Musical Catalana*, vol. 9, nº 90 (Abr. 1992), p. 31.
- GIL FOMBELLIDA, M<sup>a</sup> del Carmen, *Rivas Cherif, Margarita Xirgú y el teatro de la II República*, Fundamentos, Madrid, 2003.
- GÓMEZ AMAT, Carlos, *Historia de la música española 5: Siglo XIX*, Alianza, Madrid, 1984.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio, *Catálogo de música: autores y temas asturianos*. Oviedo: Fundación Príncipe de Asturias, 1995.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto, *Joaquín Rodrigo*, SGAE, Madrid, 1997.
- , “En el centenario de Enrique Casal Chapí”, *Scherzo*, nº 245, octubre, 2009.
- GOSÁLVEZ LARA, Carlos José, *La edición musical española hasta 1936*, AEDOM, Madrid, 1995.
- GRANDELA DEL RÍO, Inés, “Catálogo de las obras musicales de Carlos Botto Vallarino”, *Revista Musical Chilena*, vol. 51, Nº 187, Santiago de Chile, 1997.
- GRIER, James, *La edición crítica de la música*, Akal, Madrid, 2008.
- GUTIÉRREZ DORADO, Pilar; MARCOS PATIÑO, Cristina (Coords.), *20 años de estrenos de música: 1985-2004* (CD-ROM), Centro de Documentación de Música y Danza, Madrid, 2004.
- HEINE, Christiane, “Bacarisse Chinoria, Salvador”, *Diccionario español e hispanoamericano de la música*, Emilio Casares Rodicio (dir. y coord.), SGAE, Madrid, 1999-2003, pp. 4-24.
- , *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse*, Fundación Juan March, Madrid, 1990.
- , “La relación entre poetas y músicos de la Generación del 27”: Rafael Alberti”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº 26, 1995, pp. 265.96.
- HERRERO, Miguel; ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, (dirs.), *Fénix, revista del tricentenario de Lope de Vega, 1635-1935*, Números 1-6, Gráfica Universal, Madrid, 1935.
- HUERTA CALVO, Javier, “Clásicos cara al sol, I”, *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2011.

- IGLESIAS, Antonio, *Escritos de Joaquín Turina*, Alpuerto, Madrid, 1982.
- (recopilación y comentarios), *Escritos de Julio Gómez*, Alpuerto, Madrid, 1986.
- IGLESIAS, Nieves (dir.), *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual 1847-1915*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1997.
- KAMHI, Victoria, *De la mano de Joaquín Rodrigo*, Ediciones Joaquín Rodrigo, Madrid, 1995.
- KRAVITT, Edward F., *The lied: mirror of late romanticism*, Yale University Press, Michigan, 1998.
- LAMBEA, Mariano (ed.), *Revista de Musicología*, vol. 27, nº 1, 2004 [Actas del Simposio Internacional "El motu proprio de San Pío X y la música (1903-2003)", Barcelona, 26-28 de noviembre de 2003].
- LARRINAGA CUADRA, Itziar, "El proceso de creación de Fuenteovejuna, la ópera inacabada de Francisco Escudero", *Eusko Ikaskuntza*, nº 17, 2010, pp. 497-556.
- LaRUE, Jan, *Análisis del estilo musical*, Idea Books, Barcelona, 2004.
- LASTRA CALERA, Julia, *Arturo Dúo Vital*, Catálogos de compositores, Fundación Autor, Madrid, 1999.
- LEÓN TELLO, Francisco, "La estética de la música vocal de Joaquín Rodrigo: catorce canciones para canto y piano", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 355, 1990, pp. 70-107.
- LIÑÓ PEDREIRA, María Dolores, *Catálogo de partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña*, Diputación Provincial de La Coruña, La Coruña, 1998.
- LLORENS, Vicente, *Memorias de una emigración*, Renacimiento, Sevilla, 2006.
- LOLO, Begoña (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Centro de Estudios Cervantinos-Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 2007.
- (ed.), *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*, Centro Estudios Cervantinos, Madrid, 2010.
- , "Interpretaciones del ideal cervantino en la música del siglo XX (1905-1925)", *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*, ed. de Begoña Lolo, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 2010.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, "La canción "Al val de Fuenteovejuna" de la comedia Fuenteovejuna de Lope", *Homenaje a W. L. Fichter*, Castalia, Madrid, 1971, pp. 453-68.
- , "Características generales de la Edad Media literaria", *Historia de la Literatura española*, Tomo I: *La Edad Media*, José María Díez Borque (coord.), Taurus, Madrid, 1980.



- MALLO DEL CAMPO, María Luisa, *Torner más allá del folklore*, Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo, Oviedo, 1980.
- MARCO, Tomás, *Historia de la Música española. 6. Siglo X*, Alianza, Madrid, 1983.
- MARTÍN MORENO, Antonio, “Música, pasión, razón: la teoría de los afectos en el teatro y la música del Siglo de Oro”, *Edad de oro*, vol. 22, 2003.
- MARTÍNEZ COMECHE, Juan Antonio, *Documentación del Siglo de Oro: El Códice Durán*, [s.n.], Madrid, 1997.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, *Catálogo de obras de Julio Gómez*, Fundación Juan March, Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, Madrid, 1987.
- , “Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX”, *Revista de Musicología*, nº 1, 1993, pp. 20-37.
- , *Catálogo obras de Julio Gómez*, Madrid, SGAE, 1997.
- , *Julio Gómez, Una época de la música española*, ICCMU, Madrid, 1999.
- , “La obra de Manuel del Fresno, un capítulo del regionalismo asturiano (1900-1936)”, *Homenaje a Juan Uría Rúa*, vol. 2, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1999.
- MAYER, Otto, “Nueva música española”, *La Vanguardia*, 22-5-1938.
- McDAGHA, Michael D., *The theatre in Madrid during the Second Republic: a checklist*, Grant & Cutler, London, 1979.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, vol. V, CSIC, Madrid, 1949.
- MEYER, Leonard B., *La emoción y el significado en la música*, Alianza, Madrid, 2005.
- MOLINA JIMÉNEZ, María Belén, *Literatura y Música en el Siglo de Oro Español. Interrelaciones en el Teatro Lírico*, tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2007.
- MOLINER, María, *Diccionario de Uso del Español*, 2 vols., Gredos, Madrid, 1998.
- MORÁN, Alfredo, *Joaquín Turina a través de sus escritos*, Alianza, Madrid, 1997.
- , *Joaquín Turina*, SGAE, Madrid, 1993.
- MORENO MENJÍBAR, Andrés, “Manuel García en la perspectiva”, *Manuel García, de la tonadilla escénica a la ópera (1775-1832)*, Alberto Romero Ferrer, Andrés Moreno Menjibar (eds.), Universidad de Cádiz, Cádiz, 2006.
- MORGAN, Robert P., *La música del siglo XX*, Akal, Madrid, 1994.
- MORLEY, Griswold; BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.

- MUÑOZ TUÑÓN, Adelaida; ARCE BUENO, Julio; SUÁREZ-PAJARES, Javier, *et al.*, *Música instrumental y vocal. Partituras y materiales del archivo sinfónico*. SGAE, Madrid, 1995.
- NAVARRETE, Ramón, “Los clásicos, la zarzuela y el cine”, *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 127-139.
- NOMDEDEU RULL, Antoni, “Por qué la Real Academia Española es modelo de norma lingüística”, *Atti del XXIII Congresso dell’Associazione Ispanisti Italiani*, Associazione Ispanisti Italiani e Instituto Cervantes, 2005 pp. 446-460.
- OLEZA, Joan, “La traza y los textos. A propósito del autor de La estrella de Sevilla”, *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Iberoamericana Vervuert, Münster, 2001, pp. 42-68.
- PALACIOS, María, *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El grupo de los ocho (1923-1931)*, SEDEM, Madrid, 2008.
- PARSON, James (ed.), *The Cambridge Companion to the Lied*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Lope de Vega*, Teide, Barcelona, 1990.
- , “Imágenes sucesivas de Lope”, *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Irene Pardo y Antonio Serrano (eds.), Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2001, pp. 211-231.
- (ed.), *Lope de Vega en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2002, Cuadernos de Teatro Clásico*, 17, 2003.
- , *El universo poético de Lope de Vega*, Laberinto, Madrid, 2003.
- , *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad y otros estudios cervantinos*, Octaedro, Barcelona, 2006.
- , *Lope de Vega, genio y figura*, Universidad de Granada, Granada, 2008.
- , *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del “monstruo de la naturaleza”*, EDAF, Madrid, 2009.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (eds.), *El teatro según Lope de Vega*, 2 vols., Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 2009.
- PEDRELL, Felipe, *Por nuestra música*, Heinrich y C<sup>a</sup>, Barcelona, 1891, pp. 40-41.
- PELÁEZ MARTÍN, Andrés, “Lope de Vega en los teatros nacionales y festivales de España”, *Actas del XVIII jornadas de teatro Clásico de Almagro*, ed. de Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, 1995.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, “La función paródica de las estrategias metaficcionales. Apuntes sobre la adaptación cinematográfica de la zarzuela *Doña Francisquita* (Ladislao Vajda, 1952)”, *Anales de Literatura Española*, n° 19, 2007, pp. 189-204.

- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, *El compositor José Muñoz Molleda. De la Generación del 27 al franquismo*, Zéjel, Almería, 1989.
- PERIS LACASA, José, *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1993.
- PERSICHETTI, Vincent, *Armonía del siglo XX*, Real Musical, Madrid, 1985.
- PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor, *Manuel Angulo*, Catálogos de compositores españoles, SGAE, Madrid, 1992.
- PRESAS, Adela, “1905: la trascendencia musical del III centenario”, en *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, ed. de Begoña Lolo, Centro Estudios Cervantinos, Madrid, 2007.
- QUEROL, Miquel, *Cancionero musical de Lope de Vega*, 3 vols.: I. *Poesías cantadas en las novelas*; II. *Poesías sueltas puestas en música*; III. *Poesías cantadas en las comedias*, CSIC, Barcelona, 1991.
- , *La música en la época de Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 2005.
- QUIRANTE, Luis; RODRÍGUEZ, Evangelina; SIRERA, Josep Lluís, *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*, Universitat de València, València, 1999.
- RATTALINO, Piero, *Historia del piano*, Idea Books, Barcelona, 2005.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, 1739 [versión electrónica, <<http://buscon.rae.es/ntlle>>].
- , *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso. Tercera edición, en la cual se han colocado en los lugares correspondientes todas las voces de los suplementos, que se pusieron al fin de las ediciones de los años de 1780 y 1783, y se han intercalado en las letras D. E. y F. nuevos artículos, de los cuales se dará un suplemento separado*. Madrid. Viuda de Joaquín Ibarra. 1791. [Reproducción digital en <<http://buscon.rae.es/ntlle>>].
- , *Diccionario de la Real Academia*, 22ª Edición, RAE, Madrid, 2001.
- , *Diccionario panhispánico de dudas*, 2005. (2005): *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Santillana, Madrid, 2005. [Versión electrónica, <<http://buscon.rae.es/dpdl>>].
- , *Ortografía de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- , *Ortografía de la Lengua española*, Real Academia Española, Espasa, Madrid, 2010.
- REINA GONZÁLEZ, Emilio, *Ángel Mingote Lorente. Último representante de la tradición musical de Daroca*, Institución Fernando el Católico-Centro de estudios Darocenses, Zaragoza, 1986.

- , *Catálogo de obras de Ángel Mingote*, Institución Fernando el Católico-Centro de Estudios Darocenses, Daroca, 1997.
- RIEMANN, Hugo, “Lied” *Music-Lexikon*, Leipzig, 1992.
- RODERO, Leopoldo, *Enrique Truán: vida y obra musical*, Trea, Gijón, 1996.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Castalia, Madrid, 1998.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo; RUÍZ-FÁBREGA, Tomás, “En torno al cancionero teatral de Lope”, *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Edi-6, Madrid, 1981, p. 523-532.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, “La Estrella de Sevilla y Claramonte”, *Criticón*, nº, 21, 1983, pp. 5-31.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo XVII*, Castalia, Madrid, 1977-1978.
- ROMERO FERRER, Alberto; MORENO MENJÍBAR, Andrés (eds.), *Manuel García, de la tonadilla escénica a la ópera (1775-1832)*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2006.
- ROSELL, Cayetano, *Colección escogida de obras no dramáticas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 38, Rivadeneyra, Madrid, 1856.
- RUANO DE LA HAZA, J.M.; ALLEN, John J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Castalia, Madrid, 1994.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Editorial Castalia, Madrid, 2000.
- RUIZ MONTES, Francisco, *El compositor granadino José María Guervós y Mira: revisión del estado de la cuestión*. Trabajo de investigación correspondiente al Diploma de Estudios Avanzados, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2001. [Inédito].
- , “Un romántico fuera de su época: el compositor granadino José María Guervós”, *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, ed. de F. J. Giménez Rodríguez y J. López, C. Pérez, Universidad de Granada, Granada, 2009.
- SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols. Macmillan Publishers, London, 1980.
- SÁENZ DE LA CALZADA, Luis, “La Barraca, Teatro Universitario”, *Revista de Occidente*, Madrid, 1976.
- SALOMON, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1985.
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia, “Gabriel Rodríguez y su relación con Felipe Pedrell: hacia la creación de un lied hispano”, *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 10, 2005, pp. 97-136.

- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, «Los autógrafos de Lope de Vega», *Manuscr. Cao*, nº 10, 2011.
- SANTANA GIL, Isidro, “Catálogo de las obras musicales de Bernardino Valle Chínestra conservadas en el Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria”, en *Nasarre*, X, 1, 1994, 205-268.
- SANZ GARCÍA, José Miguel, *Miguel Asíns Arbó: Música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga*. Tesis doctoral. Universitat de València, Valencia, 2008. Inédita.
- SEGUÍ PÉREZ, Salvador, *La praxis armónico-contrapuntística en la obra liederística de Manuel Palau. Vida y obra del músico valenciano*. Tesis doctoral. Universitat de València, Valencia, 1994. [Microfilm].
- , *Manuel Palau*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1997.
- , *Matilde Salvador*, Fundación Autor, Madrid, 2000.
- SIERRA MARTÍNEZ, Fermín, “Acercamiento a Lope de Vega: *El Aldegüela*, ¿autoría o atribución?”, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Barcelona 21-26 de agosto de 1989), Antonio Vilanova (coord.), Vol. 2, 1992, págs. 1107-1120.
- SIMSON, Ingrid, «Calderón como libretista: representaciones musicales del Siglo de Oro», en Theo Reichenberger (coord.), *Calderón: Protagonista eminente del barroco europeo*, Edition Reichenberger, Kassel, 2000, pp. 217-43.
- SOLBES, Rosa, *Matilde Salvador, converses amb una compositora apassionada*, Tàndem, Castelló, 2007.
- SOPEÑA, Federico, *El Lied romántico*, Moneda y Crédito, Madrid, 1963.
- , *Joaquín Rodrigo*, Ministerio de educación y Ciencia, Madrid, 1970.
- , *El Nacionalismo musical y el “lied”*, Real Musical, Madrid, 1979.
- , *Música y Literatura*, Rialp, Madrid, 1989.
- STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert, *Poetry into song. Performance and analysis of Lieder*. Oxford University Press, New York, 1996.
- STEIN, Luise K., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theater in Seventeenth Century Spain*, Oxford University Press, 1993, pp. 336-45.
- STEVENS, Denis (ed.), *Historia de la canción*, Taurus, Madrid, 1990.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier, *Centenario Joaquín Rodrigo. El hombre, el músico, el maestro*, Sinsentido, Madrid, 2001.
- TINNELL, Roger, *Federico García Lorca y la música: catálogo y discografía anotados*, Madrid, Fundación Juan March, 2ª edición, Madrid, 1998.

- , *Catálogo anotado de la música española contemporánea basada en la literatura española*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 2001.
- TORREGO EGIDO, Luis Mariano, *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*, Ediciones de la Torre, 1999.
- UMPIERRE, Gustavo, *Songs in the Plays of Lope de Vega: A Study of their Dramatic Function*, Tamesis, London, 1975.
- VAZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Antología de la "Nova Cançó" catalana*, Ediciones de Cultura Popular, Barcelona, 1968.
- VEGA SÁNCHEZ, José de la, *Rafael Rodríguez Albert. Catálogo completo de sus obras*, ONCE, Madrid, 1987.
- VV. AA., *Códice 3.985*, BNE, MSS/3985. [Pertenece al Duque de Uceda. Reproducción en micro forma, MSS.MICRO/15595].
- , *Revista Música*, edición facsímil, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1998.
- VILLANUEVA, Carlos (ed.), *Jesús Bal y Gay: tientos y silencios 1905-1993*, Madrid, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2005. [Catálogo de la exposición, Residencia de Estudiantes, mayo de 2005].
- WALDE MOHENO, Lillian von der, "Amores, dineros e indianos. A propósito de la esclava de su galán", *Texto y espectáculo. Selected Proceedings of the Fifteenth International Golden Age Spanish Theater Symposium*, University of Texas, ed. de José Luis Suárez García, Spanish Literature Publications Company, South Carolina, 1996.
- WILSON, Edward M., "Imágenes y estructura en Peribáñez", *El teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires, 1962.
- , "Miguel de Barrios and Spanish religious poetry", *Bulletin of Hispanic Studies*, 40, 1963, p. 174-180.
- ZABALA, Alejandro, "La producción liederística de Felip Pedrell", *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, pp. 325-334.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, *Lope de Vega: su vida y su obra*, Gredos, Madrid, 1961.

### 7.3 Recursos *on line*

Agencia estatal Boletín Oficial del Estado. Colección histórica de la Gaceta.

<[http://www.boe.es/aeboe/consultas/bases\\_datos/gazeta.php](http://www.boe.es/aeboe/consultas/bases_datos/gazeta.php)>

Biblioteca Digital Hispánica de la BNE, <<http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>>

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <<http://www.cervantesvirtual.com>>

Catálogo de Compositores Iberoamericanos de la Fundación Autor-SGAE,

<<http://www.catalogodecompositores.com>>

Catálogo de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación

Juan March, <<http://www.march.es/musica/contemporanea/archivo/archivo.asp>>

Catálogo de la Biblioteca Nacional de España, <<http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>>

Corpus Diacrónico del Español (CORDE) de la RAE, <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>

Diccionario de la Real Academia, 22<sup>a</sup> ed., <<http://buscon.rae.es/drae>>

Diccionario panhispánico de dudas, <<http://buscon.rae.es/dpdl>>].

Hemeroteca *ABC*, <<http://hemeroteca.abc.es>>

Hemeroteca *La Vanguardia*, <<http://hemeroteca.lavanguardia.com>>

Oxford Reference Online. Oxford University Press. <<http://www.oxfordreference.com>>

Página oficial del compositor Joaquín Rodrigo, <<http://www.joaquin-rodrigo.com>>

Página oficial del compositor Joaquín Turina, <[www.joaquinturina.com](http://www.joaquinturina.com)>

Teatro del Siglo de Oro, <<http://teatrosiglodeoro.bne.es>>

Teatro Español del Siglo de Oro (TESO), <<http://teso.chadwyck.co.uk>>





# Anexo I

Catálogo de las canciones para voz y  
piano con textos de  
Lope de Vega



## Contenido del Anexo I

Introducción.....	433
Abreviaturas y siglas .....	435
Archivos y textos consultados .....	436
Catálogo.....	441
Índice de compositores .....	547
Índice de títulos .....	549
Índice de obras de Lope de Vega .....	552
Listado de canciones por año de composición .....	553



## Introducción

En el presente catálogo de canciones para voz y piano con letra de Lope de Vega se incluyen todos los datos de las obras de compositores españoles que han podido ser localizadas tras buscar en los archivos, bibliotecas y fondos documentales que se mencionan en el siguiente apartado. Todas las composiciones están escritas a partir de textos originales del poeta. En algunas puede que dicho texto esté incompleto o abreviado, o que contenga algún error o modificación puntual respecto al original, pero en ningún caso se trata de adaptaciones debidas a otros escritores. El periodo de toma de datos comprende desde enero de 2008 hasta febrero de 2012.

Las partituras han sido compuestas originalmente para una voz solista y piano. Solamente dos lo son para dúo vocal. En el caso de adaptaciones para el teclado a partir de otros acompañamientos instrumentales, siempre han sido transcritas por el propio compositor.

El catálogo está organizado en orden alfabético de los compositores. Dentro de cada uno las canciones se ordenan por orden cronológico, y de este mismo modo si pertenecen a ciclos o grupos de obras. La información está organizada según “campos” cuyas etiquetas se anotan completas para facilitar la lectura y evitar el uso excesivo de iniciales o siglas. Los campos, que se omiten si no hay datos que mostrar, se presentan en el siguiente orden:

- Título
- Subtítulo
- Nº de Opus
- Colección o ciclo
- Fecha de composición
- Lugar de composición
- Pertenece a la obra de Lope de Vega
- Primer verso
- Personaje
- Acotaciones escénicas
- Duración
- Tonalidad
- Tesitura

Indicaciones agógicas  
Fecha del estreno  
Lugar del estreno  
Cantante del estreno  
Pianista del estreno  
Localización del manuscrito  
Signatura del manuscrito  
Fecha de publicación  
Editor  
Lugar de publicación  
Mención de edición  
Dedicatoria  
Premios  
Indicaciones del encabezamiento  
Motivación  
Observaciones

Las grabaciones disponibles de cada obra, presentadas a continuación de los campos anteriores tienen asignado un número de orden, y se organizan cronológicamente. Incluyen los siguientes datos:

Grabación [nº orden]  
Año de publicación  
Cantante  
Pianista  
Lugar de grabación  
Fecha de grabación  
Soporte  
Sello discográfico  
Referencia discográfica  
Duración  
Observaciones

El sistema que seguimos para indicar la altura de las notas es el denominado franco-belga de numeración de las octavas, que asigna el Do<sub>3</sub> al que se escribe en la primera línea adicional inferior de la clave de sol en segunda línea.

## Abreviaturas y siglas<sup>1</sup>

aprox.	Aproximadamente
Bar.	Barítono
BNE	Biblioteca Nacional de España
ca.	Hacia
CD	Compact disc
CEDOA	Centro de Documentación y Archivos
FJM	Fundación Juan March
MS.	Manuscrito
Mz.	Mezzosoprano
Op.	Opus
Pno.	Piano
RCSMM	Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
RNE	Radio Nacional de España
SGAE	Sociedad General de Autores
Sop.	Soprano
Ten.	Tenor

---

<sup>1</sup> Hemos evitado al máximo el uso de abreviaturas para un manejo más fluido de los datos y comentarios. No incluimos en esta lista las siglas de las firmas de bibliotecas y archivos, de editoriales, o sellos y referencias discográficas.

## **Archivos y textos consultados**

### **ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS**

Archivo Emilio Reina, Zaragoza

Archivo de Música de Asturias

Archivos familiares de Miguel Asíns Arbó, Manuel Palau, Joaquín Nin-Culmell, Vicente Miguel Peris

Archivos personales de los compositores: Miquel Ortega, Antoni Parera Fons, Fernando Colodro, José Peris Lacasa, Eduardo Rincón García

Associació Wagneriana de Barcelona

Biblioteca Valenciana

Biblioteca del Conservatorio de Valencia

Biblioteca de Catalunya

Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Biblioteca Fundación Juan March

Biblioteca Musical de Ayuntamiento de Madrid

Biblioteca Nacional de España

Centro de Documentación de Música y Danza

Eresbil, Archivo Vasco de de la Música

Institut Valencià de la Música

Museo Canario de Las Palmas

Radio Nacional de España

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Residencia de Estudiantes

Sociedad General de Autores y Editores

Unión Musical Española



**PARTITURAS EDITADAS**

- ALONSO, Celsa (ed.), *Manuel García (1775-1832). Canciones y caprichos líricos*, ICCMU/SGAE, Madrid, 1994.
- ALTISENT, Joan, *Seis canciones inspiradas sobre poesías españolas de la Edad Media y del Renacimiento*, A. Boileau y Bernasconi, Barcelona, 1951.
- BARRERA, Antonio, *Canciones del Siglo de Oro*, Real Musical, Madrid, 1986.
- CAROL, Mercedes [Mercedes García López], *Cinco canciones*, Unión Musical Española, Madrid, 1964.
- CASAL CHAPÍ, Enrique, *Dos fragmentos del caballero de Olmedo*, Ediciones del Consejo Central de la Música, Barcelona, 1938.
- , *Tres cantares de Lope de Vega*, Ediciones del Consejo Central de la Música, Barcelona, 1938.
- ESCUADERO, Francisco, *Al entierro de Cristo*, Alpuerto, Madrid, 1975.
- GARCÍA DE LA PARRA y TÉLLEZ, Benito, *Cancionero español, cuaderno primero*, Juan Bta. Pujol Editores, Barcelona, [1943].
- GRANADOS, Enric, *Obra completa para voz y piano*, ed. de Manuel García Morante, Tritó, Barcelona, 1996.
- GUERVÓS y MIRA, José María, *Cinco canciones*, Unión Musical Española, Madrid, 1936.
- LARROCA, Ángel, *Plegaria a Cristo crucificado*, Jaime Piles, Valencia, [1940].
- LAVILLA, Félix, *Ay, amargas soledades*, Real Musical, Madrid, 1988.
- LLONGUERES BADIA, Joan, *Seis villancicos de Lope de Vega*, DINSIC, 2002.
- MENÉNDEZ ALEYXANDRE, Arturo, *Madre, unos ojuelos vi*, Barcelona, Talleres José Mora, Barcelona, 1944.
- MORENO TORROBA, Federico, *Copla de antaño*, Copla de antaño, Unión Musical Española, Madrid, 1923.
- PALAU, Manuel, *Seis Lieder*, Instituto Valenciano de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Piles, Valencia, 1953.
- , *Villancico*, Piles, Valencia, 1974.
- PÉREZ AGUIRRE, Julio, *Los ojos verdes*, Sociedad Anónima Casa Dotésio, Barcelona, [1901-1914].
- RODRIGO, Joaquín, *Álbum centenario canto y piano*, Ediciones Joaquín Rodrigo, Madrid, 1999.

SALVADOR, Matilde, *Canción de vela*, Piles, Valencia, 1947.

THOMAS, Juan María, *Canciones españolas de instrumentos*, Ediciones Capella Clàssica, Mallorca, 1944.

TOLDRÀ, Eduard, *Seis canciones*, Unión Musical Española, Madrid, 1992.

TURINA, Joaquín, *Homenaje a Lope de Vega*, Unión Musical Española, Madrid, 1992.

## **PARTITURAS MANUSCRITAS**

CAMPO y ZABALETA, Conrado del, *Una dama se vende a quien la quiera*, partitura manuscrita, SGAE, Caja 8.51.

GÓMEZ GARCÍA, Julio, *Cuatro poesías líricas de Lope de Vega*, manuscrito, Biblioteca Nacional de España, sig. MP/5352/1.

———, *¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?*, manuscrito, Biblioteca Fundación Juan March, sig. M-766-A.

———, *La Verdad*, manuscrito, Biblioteca Fundación Juan March, sig. M-767-A.

———, *Villancico*, manuscrito, Biblioteca Fundación Juan March, sig. M-771-A.

———, *Villancico*, manuscrito, Biblioteca Fundación Juan March, sig. M-772-A.

———, *Celos, que no me matáis*, manuscrito, Biblioteca Fundación Juan March, sig. M-768-A.

———, *Celos, que no me matáis*, manuscrito, Biblioteca Fundación Juan March, sig. M-769-A.

———, *Celos, que no me matáis*, manuscrito, Biblioteca Fundación Juan March, sig. M-770-A.

MINGOTE, Ángel, *Canciones españolas con textos de Lope de Vega*, manuscrito, Archivo Emilio Reina, Zaragoza, sig. ERG 88 A1.

MORALEDA, Fernando, *Cuatro canciones con textos de Lope de Vega*, partitura manuscrita, Biblioteca Nacional de España, sig. M.MORALEDA/9.

## **TEXTOS**

ACKER, Yolanda; Alfonso, M<sup>a</sup> de los Ángeles; ORTEGA, Judith; Pérez Castillo, Belén (eds.) *Archivo histórico de la Unión Musical Española, partituras, métodos, libretos y libros*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Madrid, 2000.

- CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.); FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael; López-Calo, José (eds.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2002.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio, *Lieder y canciones de España. Pequeña historia contemporánea de la música nacional 1900-1963*, Editora Nacional, Madrid, 1963.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio, *Catálogo de música: autores y temas asturianos*. Oviedo: Fundación Príncipe de Asturias, 1995.
- GOSÁLVEZ LARA, Carlos José, *La edición musical española hasta 1936*, AEDOM, Madrid, 1995.
- GUTIÉRREZ DORADO, Pilar; MARCOS PATIÑO, Cristina (coords.): *20 años de estrenos de música: 1985-2004* (CD-ROM), Centro de Documentación de Música y Danza, Madrid, 2004.
- IGLESIAS, Nieves (ed.), *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual 1847-1915*. Biblioteca Nacional, Madrid, 1997.
- LIAÑO PEDREIRA, María Dolores, *Catálogo de partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña*, Diputación Provincial de La Coruña, La Coruña, 1998.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, *Julio Gómez, Una época de la música española*, ICCMU, Madrid, 1999.
- MUÑOZ TUÑÓN, Adelaida; ARCE BUENO, Julio; SUÁREZ-PAJARES, Javier, et al., *Música instrumental y vocal. Partituras y materiales del archivo sinfónico*. SGAE, Madrid, 1995.
- PERIS LACASA, José, *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1993.
- RODERO, Leopoldo, *Enrique Truán: vida y obra musical*, Trea, Gijón, 1996.
- SANTANA GIL, Isidro, “Catálogo de las obras musicales de Bernardino Valle Chinestra conservadas en el Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria”, en *Nasarre*, X, 1, 1994, 205-268.
- SANZ GARCÍA, José Miguel, *Miguel Asíns Arbó: Música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga*. Tesis doctoral. Universitat de València, Valencia, 2008. Inédita.
- SEGUÍ PÉREZ, Salvador, *La praxis armónico-contrapuntística en la obra liederística de Manuel Palau. Vida y obra del músico valenciano*. Tesis doctoral. Universitat de València, Valencia, 1994.
- TINNELL, Roger, *Catálogo anotado de la música española contemporánea basada en la literatura española*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 2001.

VV.AA. “El lied, una important parcel.la de la música catalana” [Dossier]. [El lied, una importante parcela de la música catalana, tit. trad.], *Catalunya Música/Revista Musical Catalana*, vol. 9, nº 90 (Abr. 1992), pp. 25-39.

## CATÁLOGOS DE COMPOSITORES

ACKER, Yolanda; Suárez-Pajares, Javier, *Miguel Asíns Arbó*, SGAE, Madrid, 1995.

ALONSO, Miguel, *Catálogo de obras de Conrado del Campo*, Fundación Juan March, Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, Madrid, 1986.

CALMELL, César, *Eduard Toldrà*, SGAE, Madrid, 1995.

GARCÍA ESTEFANÍA, Álvaro, *Francisco Escudero*, SGAE, Madrid, 1995.

GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto, *Joaquín Rodrigo*, SGAE, Madrid, 1997.

HEINE, Christiane, *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse*, Fundación Juan March, Madrid, 1990.

MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, *Catálogo de obras de Julio Gómez*, Fundación Juan March, Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, Madrid, 1987.

MORÁN, Alfredo, *Joaquín Turina*, SGAE, Madrid, 1993.

REINA GONZÁLEZ, Emilio, *Catálogo de obras de Ángel Mingote*, Institución Fernando el Católico-Centro de Estudios Darocenses, Daroca, 1997.

SEGUÍ, Salvador, *Manuel Palau*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1997.

———, *Matilde Salvador*, Fundación Autor, Madrid, 2000.

---

## Catálogo

ALDAVE RODRÍGUEZ, PASCUAL (1924- )

---

### **Título:** «Romance de Fuenteovejuna»

**Fecha de composición:** 1949

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Fuente Ovejuna*

**Primer verso:** “Al val de Fuente Ovejuna”

**Personaje:** Músicos

**Acotaciones escénicas:** [Juan: Ea, tañed y cantad, pues que para en uno son.]

**Duración:** 2' aprox.

**Tonalidad:** Re menor

**Tesitura:** Re<sub>3</sub>-La<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** Lento

**Localización del manuscrito:** Eresbil-Archivo Vasco de Música

**Signatura del manuscrito:** EP1/226

**Observaciones:** Manuscrito autógrafo firmado.

### **Título:** «Verbena de San Juan»

**Fecha de composición:** junio 1952 /revisión marzo 1960

**Lugar de composición:** Lesaca /Parigue-le-Pôlin

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *La burgalesa de Lerma*

**Primer verso:** “Ya no cogeré verbena”

**Personaje:** Inés y Tristán

**Acotaciones escénicas:** Bailan Leonarda y Clavela y cantan Inés y Tristán

**Duración:** 2' 46"

**Tonalidad:** Fa menor

**Tesitura:** Mi<sub>3</sub> bemol-Sol<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Tranquillo*

**Localización del manuscrito:** Eresbil-Archivo Vasco de Música

**Signatura del manuscrito:** EP1/222

**Indicaciones del encabezamiento:** Canciones para canto y piano

**Observaciones:** Manuscrito autógrafo fechado y firmado al final de la partitura: "Lesaca, Junio 1952 / Revisión en Parigue-le-Pôlin, Marzo 1960". Con la misma signatura, EP1/222, hay dos canciones para canto y piano: Alta, con versos de Salinas, y Verbena de San Juan.

### Grabación 1

**Año:** 1992

**Cantante:** Belaza, Fernando (Bar.)

**Pianista:** Zabala, Alejandro

**Lugar:** Iglesia de los Capuchinos, Rentería

**Fecha:** 21-5-1992

**Soporte:** Radio

**Duración:** 2:46

**Observaciones:** Semana Musical de Rentería. Grabación de RNE.

### Grabación 2

**Año:** 2003

**Cantante:** Fresan, Iñaki (Bar.)

**Pianista:** Álvarez Parejo, Juan Antonio

**Lugar:** Museo Chillida, San Sebastián

**Fecha:** 22-8-2003

**Soporte:** Radio

**Duración:** Sin especificar

**Observaciones:** Quincena Musical de San Sebastián. Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

## ALTISENT CEARDI, JUAN (1891-1971)

---

### Título: « ¡Trébole»

**Colección o ciclo:** *Seis canciones inspiradas sobre poesías españolas de la Edad Media y del Renacimiento*, nº 6

**Fecha de composición:** 1951

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Peribáñez y el comendador de Ocaña*

**Primer verso:** “Trébole, ¡ay Jesús, cómo güele!”

**Personaje:** Llorente

**Acotaciones escénicas:** Canten con las guitarras (Cantan)

**Duración:** 2' 10"

**Tonalidad:** Sol mayor

**Tesitura:** Fa<sub>3</sub> sostenido-Sol<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Allegretto*

**Fecha de publicación:** 1951

**Editor:** A. Boileau y Bernasconi

**Mención de edición:** Copyright by Juan Altisent Ceardi

**Lugar de publicación:** Barcelona

**Observaciones:** Año de composición basado en la fecha de publicación. La colección "Seis canciones" incluye además: Enamorado vengo (anónimo s. XV), Tres morillas me enamoran (anónimo s. XV), Quiero dormir y no puedo (anónimo s. XVI), ¿Por qué me besó Perico? (anónimo s. XVI), Dicen que me casé yo (Gil Vicente).

**Título:** «Por el montecico sola...»

**Fecha de composición:** 1955

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *El villano en su rincón*

**Primer verso:** "Por el montecico sola"

**Personaje:** Músicos

**Acotaciones escénicas:** Sale Lisarda a bailar

**Duración:** 2' aprox.

**Tonalidad:** Do mayor

**Tesitura:** Do<sub>3</sub>-Do<sub>5</sub> (opcional, ó La<sub>4</sub> bemol)

**Indicaciones agógicas:** *Allegretto moderato*

**Fecha de publicación:** 1955

**Editor:** A. Boileau y Bernasconi

**Mención de edición:** Copyright Juan Altisent Ceardi

**Lugar de publicación:** Barcelona

**Indicaciones del encabezamiento:** Poesía de Lope de Vega, Adaptación de J. A.

**Observaciones:** Año de composición basado en la fecha de publicación. La segunda letra no es de Lope.

ASÍNS ARBÓ, MIGUEL (1918-1996)

---

**Título:** «Las pajas del pesebre»

**Fecha de composición:** 1963

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Pastores de Belén*

**Primer verso:** "Las pajas del pesebre"

**Personaje:** Tebandra

**Acotaciones escénicas:** [No fue menester rogar a los demás pastores que cantasen, que previniéndose todos, alegremente comenzaron así]

**Duración:** 2' aprox.

**Tonalidad:** La menor

**Tesitura:** Mi<sub>3</sub>-Mi<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Andantino*

**Localización del manuscrito:** Biblioteca Valenciana

**Signatura del manuscrito:** AMAA/376

**Observaciones:** Se desconoce la fecha de composición, no figura en el catálogo de la SGAE.

**Título:** «Mañanicas floridas»

**Colección o ciclo:** *Cuatro villancicos sobre textos antiguos*, nº 4

**Fecha de composición:** 1963

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *El cardenal de Belén*

**Primer verso:** “Mañanicas floridas”

**Personaje:** Música, Pascual (Antón, Bras)

**Acotaciones escénicas:** Cante

**Duración:** 2' 40" aprox.

**Tonalidad:** Sol menor

**Tesitura:** Re<sub>3</sub>-Mi<sub>4</sub> bemol

**Indicaciones agógicas:** *Allegretto*

**Localización del manuscrito:** Biblioteca Valenciana

**Signatura del manuscrito:** AMAA/437

**Observaciones:** Los Cuatro villancicos sobre textos antiguos incluye: I. Alegres mudanzas (texto de Joaquín de Hinojosa), II. Alegres pastores (Lope de Vega), III. Este niño se lleva la flor (texto de José de Valdivieso), IV. Mañanicas floridas (Lope de Vega). El catálogo de la SGAE indica una duración total de las cuatro canciones de 6'. Con el mismo título de incluye esta canción en Once villancicos, de 1974, los nº 4, 7 y 8 con texto de Lope de Vega (*Mañanicas floridas*, *Las pajas del pesebre* y *Mañanita de diciembre*), las otras canciones sobre textos anónimos, de Juan de Ávila, Góngora y populares. De todo el grupo hay una grabación de RNE con duración de 23'. Otra canción titulada Mañanitas floridas, de 1991, es versión del original para tres voces iguales, de la que hay otra versión a 4 voces, incluida en Tres villancicos diferentes sobre una misma letra de Lope de Vega, duración 9'.

**Título:** « ¿Dónde vais, María?»

**Subtítulo:** Villancico

**Fecha de composición:** 1968

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Pastores de Belén*

**Primer verso:** “Dónde vais, zagala”

**Personaje:** Aminadab

**Acotaciones escénicas:** [le dijo cantando:]

**Duración:** 2'

**Tonalidad:** La menor

**Tesitura:** Do<sub>3</sub>-Mi<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Moderato*

**Localización del manuscrito:** Biblioteca Valenciana

**Signatura del manuscrito:** AMAA/535

**Indicaciones del encabezamiento:** Villancico



**Título:** «¿Dónde vais que hace frío?»**Subtítulo:** Villancico**Fecha de composición:** 1970**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Pastores de Belén***Primer verso:** “Zagalejo de perlas”**Personaje:** Aminadab y Palmira**Acotaciones escénicas:** [Aminadab [...] venía con su amada Palmira [...], y acompañándole su esposa con la voz y el instrumento, dijeron los dos así:]**Duración:** 1'45"**Tonalidad:** La menor**Tesitura:** Re<sub>3</sub>-Mi<sub>4</sub>**Indicaciones agógicas:** *Allegro***Localización del manuscrito:** Biblioteca Valenciana**Signatura del manuscrito:** AMAA/523**Observaciones:** Fecha de composición tomada del catálogo de la SGAE. La partitura anota al final la letra de las estrofas segunda y tercera para cantar con la misma música que la primera. Asíns omite el estribillo de esta poesía: "Zagalejo de perlas / hijo del alba".**BACARISSE CHINORIA, SALVADOR (1898-1963)****Título:** «Soneto de Lope de Vega»**Subtítulo:** Quien no sabe de amor**Nº de Opus:** Op. 35**Fecha de composición:** 23 julio 1943**Lugar de composición:** París**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *¡Si no vieran las mujeres!...***Primer verso:** “Quien no sabe de amor, vive entre fieras”**Personaje:** Emperador [Otón]**Duración:** 2' 30"**Tonalidad:** Si bemol mayor \***Tesitura:** Do<sub>3</sub> bemol-La<sub>4</sub> bemol**Indicaciones agógicas:** *Andantino quasi allegretto***Localización del manuscrito:** Biblioteca Fundación Juan March**Signatura del manuscrito:** M-76-A/M-77-A/M-79-A/M-80-A**Indicaciones del encabezamiento:** Para canto y piano**Observaciones:** Hay versión para canto y orquesta: *Soneto de Lope de Vega. Quien no sabe de amor*. Op. 35, pour chant et orchestre / Salvador Bacarisse., 23-7-1943; Andantino; Lento. (M-212-A). M-76-A lleva anotaciones de dinámica a lápiz, que recogen las

demás copias manuscritas, por lo que se supone que es anterior. M-77-A incluye *particella* de la voz. Solamente M-80-A lleva como título "Quién (sic) no sabe de amor...".

**Título:** «Que de noche le mataron»

**Nº de Opus:** Op. 39, nº 1

**Colección o ciclo:** *Dos cantares de Lope de Vega*, nº 1

**Fecha de composición:** 27 agosto 1944

**Lugar de composición:** París

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *El caballero de Olmedo*

**Primer verso:** "Que de noche le mataron"

**Personaje:** La Voz

**Acotaciones escénicas:** Canten desde lejos en el vestuario, y véngase acercando la voz, como que camina.

**Duración:** 3'

**Tonalidad:** Fa menor

**Tesitura:** DO<sub>3</sub>-La<sub>4</sub> bemol

**Localización del manuscrito:** Biblioteca Fundación Juan March

**Signatura del manuscrito:** M-83-A / M-84-A

**Dedicatoria:** A Amparito Peris

**Observaciones:** M-83-A: anotación manuscrita al final de la canción: París 27 agosto. M-84-A: anotación manuscrita del autor al final de las dos canciones: 25-27 agosto de 1944 (esta copia es posterior al manuscrito M-83-A). El manuscrito M-83-A lleva por título "Dos canciones de Lope de Vega", el M-84-A, "Dos cantares de Lope de Vega". Hay transcripción para voz y arpa (M-81, 328-A), coro mixto *a capella* (M-35-A, M-166-A y M-165-A), voz y orquesta (M-214-A).

**Grabación 1**

**Cantante:** Peris, Amparito (Sop.)

**Pianista:** Grimand, Yvette

**Soporte:** Casete

**Observaciones:** Copia en casete a partir del original en cinta magnetofónica abierta proveniente de una grabación de la Radio Televisión Francesa. Accesible en la Biblioteca FJM, signatura: MC-927.

**Título:** «Por el montecico sola»

**Nº de Opus:** Op. 39, nº 2

**Colección o ciclo:** *Dos cantares de Lope de Vega*, nº 2

**Fecha de composición:** 25 agosto 1944

**Lugar de composición:** París

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *El villano en su rincón*

**Primer verso:** "Por el montecico sola"

**Personaje:** Músicos

**Acotaciones escénicas:** Canten los músicos y Bruno cante solo / Sale Lisarda a bailar

**Duración:** 1' 30"

**Tonalidad:** Do sostenido menor

**Tesitura:** Do<sub>3</sub> sostenido-La<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Andantino*

**Localización del manuscrito:** Biblioteca Fundación Juan March

**Signatura del manuscrito:** M-83-A / M-84-A

**Dedicatoria:** A Amparito Peris

**Indicaciones del encabezamiento:** Para canto y piano

**Observaciones:** M-83-A: anotación manuscrita al final de la canción: "París, 25 de agosto de 1944. Día de la liberación nazi". M-84-A: anotación manuscrita del autor al final de las dos canciones: "25-27 agosto de 1944" (esta copia es posterior al manuscrito M-83-A). El manuscrito M-83-A lleva por título "Dos canciones de Lope de Vega", el M-84-A, "Dos cantares de Lope de Vega". Hay transcripción para voz y arpa (M-81, 328-A), coro mixto *a capella* (M-35-A, M-166-A y M-165-A), voz y orquesta (M-214-A).

#### Grabación 1

**Cantante:** Peris, Amparito (Sop.)

**Pianista:** Grimand, Yvette

**Soporte:** Casete

**Observaciones:** Copia en casete a partir del original en cinta magnetofónica abierta proveniente de una grabación de la Radio Televisión Francesa. Accesible en la Biblioteca FJM, signatura: MC-927.

#### Título: «Coplas»

**Nº de Opus:** Op. 52, nº 2

**Colección o ciclo:** *Deux chansons classiques espagnoles pour deux voix et piano*, nº 2

**Fecha de composición:** 1950

**Lugar de composición:** París

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *La Dorotea*

**Primer verso:** "Madre, unos ojuelos vi"

**Personaje:** Dorotea

**Acotaciones escénicas:** [Toma, Celia, el harpa; que me obliga a mucho esta respuesta]

**Duración:** 2'

**Tonalidad:** Sol menor

**Tesitura:** Do<sub>3</sub>-Sol<sub>4</sub>/Sol<sub>2</sub>-Mi<sub>4</sub> bemol

**Indicaciones agógicas:** *Allegretto*

**Localización del manuscrito:** Biblioteca Fundación Juan March

**Signatura del manuscrito:** M-92-A

**Indicaciones del encabezamiento:** Pour deux voix et piano

**Observaciones:** *Deux chansons classiques espagnoles* incluye: I. Madrigal, con texto de Gutiérrez Cetrina, y II. *Coplas*. El manuscrito lleva sello de registro en la Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique, Paris, 11-3-1959. Año de composición tomado de la FJM.

## BARRERA, ANTONIO ÁLVAREZ (1928-1991)

---

**Título:** «Canción de siega»

**Colección o ciclo:** *Canciones del Siglo de Oro*, nº 1

**Fecha de composición:** 1986

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *El gran duque de Moscovia*

**Primer verso:** “Blanca me era yo”

**Personaje:** Músicos

**Acotaciones escénicas:** Salen los músicos de segadores, y con ellos Lucinda, Demetrio, Rufino, Belardo y Febo. Cantan

**Duración:** 1' 30" aprox.

**Tonalidad:** Re frigio

**Tesitura:** Do<sub>3</sub>-Mi<sub>4</sub> bemol

**Fecha de publicación:** 1986

**Editor:** Real Musical

**Lugar de publicación:** Madrid

**Observaciones:** Fecha de composición y publicación tomada de registro en la Oficina del Depósito Legal de Madrid (M 9498-1986).

**Título:** «Leyenda»

**Colección o ciclo:** *Canciones del Siglo de Oro*, nº 2

**Fecha de composición:** 1986

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *El caballero de Olmedo*

**Primer verso:** “Que de noche le mataron”

**Personaje:** La Voz

**Acotaciones escénicas:** Canten desde lejos en el vestuario, y véngase acercando la voz, como que camina.

**Duración:** 1' 20" aprox.

**Tonalidad:** La menor

**Tesitura:** Mi<sub>3</sub>-Mi<sub>4</sub>

**Fecha de publicación:** 1986

**Editor:** Real Musical

**Lugar de publicación:** Madrid

**Observaciones:** Fecha de composición y publicación tomada de registro en la Oficina del Depósito Legal de Madrid (M 9498-1986).

**Título:** «Seguidillas»

**Colección o ciclo:** *Canciones del Siglo de Oro*, nº 3

**Fecha de composición:** 1986

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *La buena guarda o La encomienda bien guardada*

**Primer verso:** "Lavaréme en el Tajo"

**Personaje:** Músicos

**Acotaciones escénicas:** Grita de música y baile, damas y galanes, y un mozo con un tabaque de merienda

**Duración:** 2' aprox.

**Tonalidad:** La menor

**Tesitura:** Mi<sub>3</sub>-Fa<sub>4</sub>

**Fecha de publicación:** 1986

**Editor:** Real Musical

**Lugar de publicación:** Madrid

**Observaciones:** Fecha de composición y publicación tomada de registro en la Oficina del Depósito Legal de Madrid (M 9498-1986). La partitura cambia el orden de las estrofas con respecto al texto original de la comedia: los músicos intervienen alternando las tres estrofas, comenzando con la estrofa "Lavaréme en el Tajo..." (tercera estrofa en la canción), siguen intervenciones de D<sup>a</sup> Clara, Damas 1<sup>a</sup> y 2<sup>a</sup>, Galán 1<sup>o</sup> y 2<sup>o</sup>, y después las otras dos estrofas en el mismo orden que la canción.

**Título:** «Canción de amor»

**Colección o ciclo:** *Canciones del Siglo de Oro*, nº 4

**Fecha de composición:** 1986

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *El ruiseñor de Sevilla*

**Primer verso:** "Si os partiéredes al alba"

**Personaje:** Músicos

**Acotaciones escénicas:** [PADRE: sentaos y cantarán]

**Duración:** 1' 40" aprox.

**Tonalidad:** Fa sostenido menor

**Tesitura:** Do<sub>3</sub> sostenido-Fa<sub>4</sub> sostenido

**Fecha de publicación:** 1986

**Editor:** Real Musical

**Lugar de publicación:** Madrid

**Observaciones:** Fecha de composición y publicación tomada de registro en la Oficina del Depósito Legal de Madrid (M 9498-1986).

**Título:** «Danza»

**Colección o ciclo:** *Canciones del Siglo de Oro*, nº 5

**Fecha de composición:** 1986

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *La villana de Getafe*

**Primer verso:** “Una dama me mandó”

**Personaje:** Ruiz, Inés

**Acotaciones escénicas:** Cantan y bailan

**Duración:** 2' aprox.

**Tonalidad:** La menor

**Tesitura:** Re<sub>3</sub>-Fa<sub>4</sub> sostenido

**Fecha de publicación:** 1986

**Editor:** Real Musical

**Lugar de publicación:** Madrid

**Observaciones:** Fecha de composición y publicación tomada de registro en la Oficina del Depósito Legal de Madrid (M 9498-1986).

---

BENAVENTE MARTÍNEZ, JOSÉ MARÍA (1929- )

---

**Título:** «El sol vencido»

**Colección o ciclo:** *Tríptico navideño de Lope de Vega*, nº 1

**Fecha de composición:** 1956

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Pastores de Belén*

**Primer verso:** “De una Virgen hermosa”

**Personaje:** Jorán

**Acotaciones escénicas:** [No fue menester rogar a los demás pastores que cantasen, que previniéndose todos, alegremente comenzaron así]

**Duración:** 1' 10" aprox.

**Tonalidad:** Sol mayor

**Tesitura:** Sol<sub>3</sub>-Sol<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Andantino*

**Fecha del estreno:** 18-5-1956

**Lugar del estreno:** Conservatorio de Madrid

**Observaciones:** El tríptico incluye: I. *El sol vencido*, II. *No lloréis mis ojos*, III. *Danza gitana*. Fotocopia del ciclo junto a otras composiciones corales y para voz y órgano cedida por el compositor a la biblioteca del RCSMM, con dedicatoria autógrafa: "Para la biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid..." José M<sup>a</sup> Benavente, Madrid, 1995. No lleva fecha de edición ni mención del editor. La portada indica el lugar y fecha de estreno. Año de composición tomado de la fecha de estreno.

**Título:** «No lloréis mis ojos...»**Colección o ciclo:** *Tríptico navideño de Lope de Vega*, nº 2**Fecha de composición:** 1956**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Pastores de Belén***Primer verso:** “No lloréis, mis ojos”**Personaje:** Finarda**Acotaciones escénicas:** [...templó un instrumento y cantando y llorando, dijo así:]**Duración:** 1' 40" aprox.**Tonalidad:** Do menor**Tesitura:** Sol<sub>3</sub>-Sol<sub>4</sub>**Indicaciones agógicas:** *Moderato***Fecha del estreno:** 18-5-1956**Lugar del estreno:** Conservatorio de Madrid**Motivación:** Trabajo académico de la asignatura de composición en el Conservatorio de Madrid, siendo alumno de Julio Gómez.**Observaciones:** El tríptico incluye: I. *El sol vencido*, II. *No lloréis mis ojos*, III. *Danza gitana*. Fotocopia del ciclo junto a otras composiciones corales y para voz y órgano cedida por el compositor a la biblioteca del RCSMM, con dedicatoria autógrafa: "Para la biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid..." José M<sup>a</sup> Benavente, Madrid, 1995. No lleva fecha de edición ni mención del editor. La portada indica el lugar y fecha de estreno. Año de composición tomado de la fecha de estreno.**Título:** «Danza gitana»**Colección o ciclo:** *Tríptico navideño de Lope de Vega*, nº 3**Fecha de composición:** 1956**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Pastores de Belén***Primer verso:** “A la dina dana”**Personaje:** Elifila**Acotaciones escénicas:** [Elifila, a quien tocaba la tercera suerte, cantó así:]**Duración:** 2' 30" aprox.**Tonalidad:** Do mayor**Tesitura:** Do<sub>3</sub>-Sol<sub>4</sub>**Indicaciones agógicas:** *Allegretto scherzando***Fecha del estreno:** 18-5-1956**Lugar del estreno:** Conservatorio de Madrid**Observaciones:** El tríptico incluye: I. *El sol vencido*, II. *No lloréis mis ojos*, III. *Danza gitana*. Fotocopia del ciclo junto a otras composiciones corales y para voz y órgano cedida por el compositor a la biblioteca del RCSMM, con dedicatoria autógrafa: "Para la biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid...", José M<sup>a</sup> Benavente, Madrid, 1995". No lleva fecha de edición ni mención del editor. La portada indica el lugar y fecha de estreno. Año de composición tomado de la fecha de estreno.

## BUENO AGUADO [BUENAGU], JOSÉ (1936- )

---

**Título:** «Duerme, mi niño»

**Fecha de composición:** junio 1954

**Lugar de composición:** Madrid

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Pastores de Belén*

**Primer verso:** “Pues andáis en las palmas”

**Personaje:** Elifila

**Acotaciones escénicas:** [que yo pienso imitarte en mi canción, diciendo así:]

**Duración:** 1' 50" aprox.

**Tonalidad:** La mayor

**Tesitura:** La<sub>3</sub>-La<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** Lento/*Allegretto tranquillo*

**Localización del manuscrito:** Juan March

**Signatura del manuscrito:** M-359-B

**Indicaciones del encabezamiento:** Canto y piano

**Observaciones:** Manuscrito autógrafo fechado y firmado al final de la partitura: Junio 1954.

En el manuscrito el nombre del autor figura como José B. Aguado. Por la fecha de composición, escrita a los 18 años, probablemente de su época de estudiante en el Conservatorio de Madrid.

## CAMPO Y ZABALETA, CONRADO DEL (1879-1953)

---

**Título:** «Tan vivo está en mi alma»

**Colección o ciclo:** *Una dama se vende a quien la quiera*, Retablo

**Fecha de composición:** 1935

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *La Dorotea*

**Primer verso:** “Tan vivo está en mi alma”

**Personaje:** Fernando

**Acotaciones escénicas:** [La prima que se le quebró ha puesto, y a cantar vuelve.]

**Duración:** ca. 3' 30"

**Tonalidad:** La menor \*

**Tesitura:** Fa<sub>2</sub>-La<sub>3</sub>

**Fecha del estreno:** 12-12-1935

**Lugar del estreno:** Teatro Español, Madrid

**Cantante del estreno:** Miguel Fleta (Ten.)



**Localización del manuscrito:** CEDOA-SGAE/RCSMM

**Signatura del manuscrito:** Legado Conrado del Campo, caja 8.51

**Indicaciones del encabezamiento:** Letrilla de "La Dorotea"

**Motivación:** Compuesta para la participación del tenor Miguel Fleta en el acto de homenaje del Conservatorio de Madrid a Lope de Vega.

**Observaciones:** Composición para voz y piano independiente del retablo *Una dama se vende a quien la quiera*, interpretada en el intermedio del mismo, estrenados ambos en el acto de homenaje a Lope de Vega en el tricentenario de su muerte que el Conservatorio de Madrid ofreció el 12 de diciembre de 1935 en el Teatro Español de Madrid. En la Biblioteca del RCSMM se conservan las *particellas* del retablo, los guiones de apuntar y un manuscrito de esta canción, en CEDOA-SGAE otra copia manuscrita de la misma, esta última lleva anotado en la parte superior "Pte. De Aptar." [parte de apuntar], y se titula *Intermedio*. El título de la canción, tomado del primer verso, es el que utiliza Miguel Alonso en el catálogo de las obras de Conrado del Campo.

## **Título:** «Canción de la pastora Finarda»

**Colección o ciclo:** *Figuras de Belén*, Evocaciones sinfónicas. Intermedio

**Fecha de composición:** 1946

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Pastores de Belén*

**Primer verso:** "No lloréis, mis ojos"

**Personaje:** Finarda

**Acotaciones escénicas:** [...templó un instrumento y cantando y llorando, dijo así:]

**Duración:** 2'40" ca.

**Tonalidad:** Sol mayor

**Tesitura:** Re<sub>3</sub>-La<sub>4</sub> bemol (Si<sub>4</sub> opcional)

**Indicaciones agógicas:** *Andantino*

**Fecha del estreno:** 1946

**Lugar del estreno:** Teatro Romea, Murcia

**Otras interpretaciones:** 4-12-86, acto de presentación del Catálogo de obras de Conrado del Campo, de Miguel Alonso. En la 2ª parte Pura Mª Martínez, canta la Canción de la Pastora Finarda

**Localización del manuscrito:** CEDOA-SGAE

**Signatura del manuscrito:** Legado Conrado del Campo, caja 8.30

**Dedicatoria:** Elsa del Campo, hija del compositor

**Indicaciones del encabezamiento:** "Pastores de Belén. Lope de Vega" "Con gran ternura y casi declamado"

**Motivación:** Intermedio de Figuras de Belén

**Observaciones:** *Figuras de Belén*. Evocaciones sinfónicas inspiradas en el Nacimiento de Salzillo. Consta de cuatro números: I. *Obertura poemática* (El ángel que anuncia, Los pastores caminan alegremente, El portal de Belén y Adoración, con intervención breve de una voz del ángel-niño que canta "Gloria in excelsis Deo..."), II. *La vieja hila y el gallo contempla*. *Intermedio: Canción de la pastora Finarda* ("No lloréis mis

ojos”), para voz y piano (hay arreglo del autor para voz, 2 oboes, 2 fagotes y violín solo), III. *Los reyes Magos. Cabalgata*. Adoración. IV. *Nocturno. Ronda de los pastores* (Los pastores marchan hacia el portal (una voz de niño canta “Déjate caer, Pascual”). El manuscrito lleva varias fechas: el nº I y II 14 y 26-2-1946, los III y IV 11-10-1946.

## CARBAJO CADENAS, VÍCTOR (1970- )

---

**Título:** «Ausencia»

**Fecha de composición:** 25-9-1999

**Lugar de composición:** Madrid

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Rimas*

**Primer verso:** “Ir y quedarse, y con quedar partirse”, Rima LXI

**Duración aproximada:** 4' 30"

**Indicaciones del encabezamiento:** for Soprano, Mezzosoprano (or Contralto) and Piano

**Tesitura:** Do<sub>2</sub>-Do<sub>5</sub>/La<sub>2</sub> sostenido-Mi<sub>4</sub> bemol

**Localización del manuscrito:** Archivo personal del compositor

**Observaciones:** Obra original para dos voces y piano. El compositor nos cede una copia electrónica de la partitura, que está sin publicar. Él mismo nos informa [correo electrónico, 8-3-2012] de que se estrenó y se dieron varias interpretaciones en países sudamericanos, sin especificar fechas ni lugares.

## CAROL, MERCEDES [MERCEDES GARCÍA LÓPEZ]<sup>2</sup>

---

**Título:** «Cantarcillo»

**Subtítulo:** No lloréis, ojuelos

**Colección o ciclo:** *Cinco canciones*, nº 4

**Fecha de composición:** 1964

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *La Dorotea*

**Primer verso:** “No lloréis, ojuelos”

---

<sup>2</sup> A pesar de las indagaciones efectuadas nos ha sido imposible localizar algún familiar que nos facilitara los datos biográficos de Mercedes García López, profesora de Canto en el Conservatorio de Madrid, centro donde previamente había sido alumna. En su época de estudiante estrenó tres de las *Cinco canciones* de José María Guervós en el Homenaje a Lope de Vega en el Teatro Español el 12 de diciembre de 1935, de las que, además, fue dedicataria. Tampoco han podido dar más información algunos alumnos suyos con los que hemos contactado.

**Personaje:** Don Fernando  
**Acotaciones escénicas:** [Quiero cantar, por que callen:]

**Duración:** 1' 40' aprox.  
**Tonalidad:** Sol menor  
**Tesitura:** Re<sub>3</sub>-Mi<sub>4</sub> bemol  
**Indicaciones agógicas:** Lento  
**Fecha de publicación:** 1964  
**Editor:** Unión Musical Española  
**Lugar de publicación:** Madrid  
**Indicaciones del encabezamiento:** Para canto y piano  
**Observaciones:** Año de composición tomado de la fecha de publicación. Mercedes Carol, seudónimo de Mercedes García López.  
**Grabación 1**

**Año:** 1977  
**Cantante:** Martínez, Pura María (Sop.)  
**Pianista:** Rodríguez Gavilanes, Rogelio  
**Lugar:** Casa de la Radio, Madrid  
**Fecha:** 21-10-1977  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** Sin especificar  
**Observaciones:** Grabación de RNE.

## CASAL CHAPÍ, ENRIQUE (1909-1977)

---

**Título:** «Soneto»

**Colección o ciclo:** *Dos fragmentos del caballero de Olmedo*, nº 1  
**Fecha de composición:** 21 septiembre 1935

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *El caballero de Olmedo*  
**Primer verso:** “Yo vi la más hermosa labradora”  
**Personaje:** Inés  
**Acotaciones escénicas:** [Lea [la carta de Alonso]]

**Duración:** 1' 34"  
**Tonalidad:** Re frigio \*  
**Tesitura:** Do<sub>3</sub> sostenido-Sol<sub>4</sub>  
**Indicaciones agógicas:** Lento, *quasi parlato*  
**Fecha de publicación:** 1938  
**Editor:** Ediciones del Consejo Central de la Música  
**Mención de edición:** Ministerio de Instrucción Pública, Dirección General de Bellas Artes  
**Lugar de publicación:** Barcelona

**Indicaciones del encabezamiento:** Para canto y piano /En el tricentenario de Lope de Vega

**Motivación:** Supuestamente, para el Concurso Nacional de Música de 1935

**Grabación 1**

**Año:** 1998

**Cantante:** Gragera, Elena (Mz.)

**Pianista:** Cardó, Antón

**Lugar:** Centro Cultural Conde Duque, Madrid

**Fecha:** 9-3-1998

**Soporte:** Radio

**Duración:** Sin especificar

**Observaciones:** Grabación de RNE. Duración de las dos canciones del ciclo "Dos fragmentos del caballero de Olmedo" 6'15".

**Título:** «Romancillo»

**Colección o ciclo:** *Dos fragmentos del caballero de Olmedo*, nº 2

**Fecha de composición:** 22 septiembre 1935

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *El caballero de Olmedo*

**Primer verso:** "Ay, riguroso estado"

**Personaje:** Alonso

**Duración:** 3' 55"

**Tonalidad:** Si bemol mayor

**Tesitura:** Do<sub>3</sub> sostenido-Sol<sub>4</sub> sostenido

**Indicaciones agógicas:** *Molto tranquillo*

**Fecha de publicación:** 1938

**Editor:** Ediciones del Consejo Central de la Música

**Mención de edición:** Ministerio de Instrucción Pública, Dirección General de Bellas Artes

**Lugar de publicación:** Barcelona

**Indicaciones del encabezamiento:** Para canto y piano /En el tricentenario de Lope de Vega

**Motivación:** Supuestamente, para el Concurso Nacional de Música de 1935

**Grabación 1**

**Año:** 1998

**Cantante:** Gragera, Elena (Mz.)

**Pianista:** Cardó, Antón

**Lugar:** Centro Cultural Conde Duque, Madrid

**Fecha:** 9-3-1998

**Soporte:** Radio

**Duración:** Sin especificar

**Observaciones:** Grabación de RNE. Duración de las dos canciones del ciclo "Dos fragmentos del caballero de Olmedo" 6'15".

**Título:** «Serrana»

**Colección o ciclo:** *Tres cantares de Lope de Vega*, nº 1

**Fecha de composición:** 28 septiembre 1935

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *El Aldegüela*

**Primer verso:** “Salteáronme los ojos”

**Personaje:** Salen Antón, Toribio, Alejo, Chamorro, Benito, Felipa, Teresa, María y músicos

**Acotaciones escénicas:** Cantan

**Duración:** 1' 38"

**Tonalidad:** Fa mayor \*

**Tesitura:** Mi<sub>3</sub>-Sol<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Mosso assai*

**Fecha de publicación:** 1938

**Editor:** Ediciones del Consejo Central de la Música

**Lugar de publicación:** Barcelona

**Indicaciones del encabezamiento:** Para canto y piano

**Motivación:** Supuestamente, para el Concurso Nacional de Música de 1935

**Título:** «Cantar de siega»

**Colección o ciclo:** *Tres cantares de Lope de Vega*, nº 2

**Fecha de composición:** 29 septiembre 1935

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *El gran duque de Moscovia*

**Primer verso:** “Blanca me era yo”

**Personaje:** Músicos

**Acotaciones escénicas:** Salen los músicos de segadores, y con ellos Lucinda, Demetrio, Rufino, Belardo y Febo. Cantan.

**Duración:** 2' 25"

**Tonalidad:** La

**Tesitura:** Sol<sub>3</sub>-Sol<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Lento molto*

**Fecha de publicación:** 1938

**Editor:** Ediciones del Consejo Central de la Música

**Lugar de publicación:** Barcelona

**Indicaciones del encabezamiento:** Para canto y piano

**Motivación:** Supuestamente para el Concurso Nacional de Música de 1935

**Título:** «Villancico»

**Colección o ciclo:** *Tres cantares de Lope de Vega*, nº 3

**Fecha de composición:** 29 septiembre 1935

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Peribáñez y el comendador de Ocaña*

**Primer verso:** “Cogióme a tu puerta el toro”

**Personaje:** Músicos

**Acotaciones escénicas:** Músicos canten

**Duración:** 0' 45"

**Tonalidad:** Fa menor

**Tesitura:** Do<sub>3</sub>-Fa<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Allegretto vivace*

**Fecha de publicación:** 1938

**Editor:** Ediciones del Consejo Central de la Música

**Lugar de publicación:** Barcelona

**Motivación:** Supuestamente, para el Concurso Nacional de Música de 1935

## CASARES Y ESPINOSA DE LOS MONTEROS, JOSÉ MARÍA (CA. 1860-1900)

---

**Título:** «Trova»

**Fecha de composición:** ca. 1890

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *La Dorotea*

**Primer verso:** “Madre, unos ojuelos vi”

**Personaje:** Dorotea

**Acotaciones escénicas:** [Toma, Celia, el harpa; que me obliga a mucho esta respuesta]

**Duración:** 1' 50" aprox.

**Tonalidad:** La bemol mayor

**Tesitura:** Mi<sub>3</sub>-Fa<sub>4</sub>

**Localización del manuscrito:** Biblioteca Fundación Juan March

**Signatura del manuscrito:** M-480-A

**Indicaciones del encabezamiento:** Canto y piano

**Observaciones:** Hay otro manuscrito (M-920-A) con la misma música titulado *Coplas* que parece un borrador anterior. El mismo compositor tiene otra obra para voz y piano con el título *Trova* con poesía de H. Heine, que puede confundirse con esta. Fechas de nacimiento y muerte desconocidas. Emilio Casares Rodicio (en *Diccionario de la Zarzuela española e Hispanoamericana*, vol. 1, p. 416) señala que fue un compositor granadino activo en Madrid a partir de la década de 1870 (también lo menciona en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3, p. 298). En la FJM se conserva una carta de Jorge Bécquer, hijo de G. A. Bécquer, fechada el 10-I-1891, autorizando a José Casares y Espinosa de los Monteros a poner música y publicar las rimas de su padre, junto con otras cartas fechadas en 1884, de donde tomamos una fecha aproximada de composición.

---

**COLODRO CAMPOS, FERNANDO (1941- )**

---

**Título:** «Mañanicas floridas»**Fecha de composición:** 5 de febrero de 1990**Lugar de composición:** Martos (Jaén)**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *El cardenal de Belén***Primer verso:** “Mañanicas floridas”**Personaje:** Música, Pascual (Antón, Bras)**Acotaciones escénicas:** Canten**Duración:** 2' 15" aprox.**Tonalidad:** Sol mayor**Tesitura:** Re<sub>3</sub>-Mi<sub>4</sub>**Indicaciones agógicas:** *Largo-Larghetto***Fecha del estreno:** 5-2-1990**Lugar del estreno:** Colegio San Antonio, Martos (Jaén)**Cantante del estreno:** M<sup>a</sup> del Carmen Abolafia Martínez (Sop.)**Pianista del estreno:** Fernando Colodro**Localización del manuscrito:** Archivo del compositor**Dedicatoria:** Dedicada a Laura Antonia Colodro Abolafia**Indicaciones del encabezamiento:** Voz y piano**Observaciones:** El compositor la dedica a una sobrina y es estrenada por la madre de ésta, soprano solista de la Coral Tuccitana que dirige Colodro. Según información del propio compositor la fecha del estreno que recoge el Centro de Documentación de Música y Danza (22 noviembre 1988) es incorrecta, la fecha correcta es la que indica la partitura, 5 de febrero de 1990.

---

**COTARELO ROMANOS, FRANCISCO (1884-1943)**

---

**Título:** «Madre, unos ojuelos vi»**Colección o ciclo:** *Cuatro canciones*, nº 2**Fecha de composición:** 1925**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *La Dorotea***Primer verso:** “Madre, unos ojuelos vi”**Personaje:** Dorotea**Acotaciones escénicas:** [Toma, Celia, el harpa; que me obliga a mucho esta respuesta]**Duración:** 2' 50' aprox.

**Tonalidad:** La mayor

**Tesitura:** Si<sub>4</sub> bemol-La<sub>5</sub>

**Localización del manuscrito:** Eresbil, Archivo vasco de de la música

**Signatura del manuscrito:** E/COT-01/A-08

**Observaciones:** La información sobre fecha de composición (ca. 1925) es de Isabel Díaz Morlán en *La canción para voz y piano en el País Vasco entre 1870 y 1939*, tesis doctoral. Las *Cuatro canciones* incluyen además: *El baratero*, *Los niños en el parque* y *Capa española*.

---

## DÍAZ YERRO, GONZALO (1977- )

---

**Título:** «Cuando me paro a contemplar mi estado»

**Colección o ciclo:** *Cuatro sonetos*, nº 1

**Fecha de composición:** 9-10-1998

**Lugar de composición:** Wien

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Rimas sacras*

**Primer verso:** “Cuando me paro a contemplar mi estado”, Soneto primero

**Duración:** 2' 10" ca.

**Tonalidad:** Modal especial

**Tesitura:** Sol<sub>1</sub> sostenido-Sol<sub>3</sub> sostenido

**Indicaciones agógicas:** 60

**Fecha del estreno:** Octubre de 1999

**Lugar del estreno:** Universität für Musik und Darstellende Kunst, Wien

**Cantante del estreno:** Alfredo García (bar.)

**Pianista del estreno:** Sonja Hubert

**Localización del manuscrito:** CEDOA-SGAE

**Signatura del manuscrito:** Archivo Sinfónico 22.230

**Dedicatoria:** a Alfredo García

**Indicaciones del encabezamiento:** Barítono y piano (Bariton-Klavier)

**Motivación:** Para el segundo curso de composición en Viena

**Observaciones:** En todos ellos anotación “Deo soli gloria” junto a fecha y firma. Solo el nº 4 lleva la indicación del lugar de composición, "Wien", el autor afirma que todas se compusieron en esa ciudad.

**Título:** «Pastor que con tus silbos amorosos»

**Colección o ciclo:** *Cuatro sonetos*, nº 2

**Fecha de composición:** 27-11-1998

**Lugar de composición:** Wien

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Rimas sacras*



**Primer verso:** “Pastor, que con tus silbos amorosos”, Soneto XIV

**Duración:** 2' ca.

**Tonalidad:** Modal especial

**Tesitura:** La<sub>1</sub> bemol-Sol<sub>3</sub>

**Indicaciones agógicas:** ca. 60

**Fecha del estreno:** Octubre de 1999

**Lugar del estreno:** Universität für Musik und Darstellende Kunst, Wien

**Cantante del estreno:** Alfredo García (bar.)

**Pianista del estreno:** Sonja Hubert

**Localización del manuscrito:** CEDOA-SGAE

**Signatura del manuscrito:** Archivo Sinfónico 22.230

**Dedicatoria:** a Alfredo García

**Indicaciones del encabezamiento:** Barítono y piano (Bariton-Klavier)

**Motivación:** Para el segundo curso de composición en Viena

**Observaciones:** En todos ellos anotación “Deo soli gloria” junto a fecha y firma. Solo el nº 4 lleva la indicación del lugar de composición, "Wien", el autor afirma que todas se compusieron en esa ciudad.

**Título:** «¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?»

**Colección o ciclo:** *Cuatro sonetos*, nº 4

**Fecha de composición:** 5-2-1999

**Lugar de composición:** Wien

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Rimas sacras*

**Primer verso:** “¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?”, Soneto XVIII

**Duración:** 2' 15" ca.

**Tonalidad:** Modal especial

**Tesitura:** La<sub>1</sub>-Mi<sub>3</sub>

**Indicaciones agógicas:** 60-72

**Fecha del estreno:** Octubre de 1999

**Lugar del estreno:** Universität für Musik und Darstellende Kunst, Wien

**Cantante del estreno:** Alfredo García (bar.)

**Pianista del estreno:** Sonja Hubert

**Localización del manuscrito:** CEDOA-SGAE

**Signatura del manuscrito:** Archivo Sinfónico 22.230

**Dedicatoria:** a Alfredo García

**Indicaciones del encabezamiento:** Barítono y piano (Bariton-Klavier)

**Motivación:** Para el segundo curso de composición en Viena

**Observaciones:** En todos ellos anotación “Deo soli gloria” junto a fecha y firma. Solo el nº 4 lleva la indicación del lugar de composición, "Wien", el autor afirma que todas se compusieron en esa ciudad.

**Título:** «Cuántas veces, Señor, me habéis llamado»

**Colección o ciclo:** *Cuatro sonetos*, nº 3

**Fecha de composición:** 27-12-1998

**Lugar de composición:** Wien

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Rimas sacras*

**Primer verso:** “Cuántas veces, Señor, me habéis llamado”, Soneto XV

**Duración:** 2' ca.

**Tonalidad:** Modal especial

**Tesitura:** Sol<sub>1</sub> sostenido-Sol<sub>3</sub>

**Indicaciones agógicas:** ca. 60

**Fecha del estreno:** Octubre de 1999

**Lugar del estreno:** Universität für Musik und Darstellende Kunst, Wien

**Cantante del estreno:** Alfredo García (bar.)

**Pianista del estreno:** Sonja Hubert

**Localización del manuscrito:** CEDOA-SGAE

**Signatura del manuscrito:** Archivo Sinfónico 22.230

**Dedicatoria:** a Alfredo García

**Indicaciones del encabezamiento:** Barítono y piano (Bariton-Klavier)

**Motivación:** Para el segundo curso de composición en Viena

**Observaciones:** En todos ellos anotación “Deo soli gloria” junto a fecha y firma. Solo el nº 4 lleva la indicación del lugar de composición, "Wien", el autor afirma que todas se compusieron en esa ciudad.

## DURÁN MARTÍNEZ, GUSTAVO (1906-1969)

---

**Título:** «Seguidillas de la noche de San Juan»

**Fecha de composición:** octubre 1926

**Lugar de composición:** Playa de las Canteras, Isla de Gran Canaria

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Las flores de Don Juan, y rico y pobre trocados*

**Primer verso:** “Salen de Valencia”

**Personaje:** Músicos

**Acotaciones escénicas:** Grita y alegría dentro, y canten con sonajas

**Duración:** 1' aprox.

**Tonalidad:** Si menor

**Tesitura:** Mi<sub>3</sub>-Mi<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Con una chiara allegrezza. Ma calmo e pesante*

**Observaciones:** Indicaciones de fecha y lugar de composición en la partitura. Fotocopia proveniente de Residencia de Estudiantes.

**Grabación 1**

**Año:** 2000

**Cantante:** Estévez, Estrella (Sop.)  
**Pianista:** Hervás, Francisco  
**Fecha:** 2000  
**Soporte:** CD  
**Sello discográfico:** Arsis  
**Referencia discográfica:** ARSIS 4155  
**Duración:** 2:22

---

## ESCUADERO GARCÍA, FRANCISCO (1913-2002)

---

### **Título:** «Al entierro de Cristo»

**Fecha de composición:** 1974

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Rimas sacras*  
**Primer verso:** “A los brazos de María”, Rima CXXXII

**Duración:** 4' 53"

**Tonalidad:** Atonal

**Tesitura:** La<sub>2</sub>-Do<sub>5</sub>

**Fecha del estreno:** 3-4-1974

**Lugar del estreno:** Estudio Música I, RNE. Madrid

**Cantante del estreno:** Carmen Torrico

**Pianista del estreno:** M<sup>a</sup> Elena Barrientos

**Localización del manuscrito:** Eresbil-Archivo Vasco de Música

**Signatura del manuscrito:** E/ESC-07/A-04

**Fecha de publicación:** 1975

**Editor:** Alpuerto

**Lugar de publicación:** Madrid

**Indicaciones del encabezamiento:** Para voz de soprano y piano

**Motivación:** Encargo de Radio Nacional de España

**Observaciones:** Según la investigadora Itziar Larrinaga la obra es de 1974, no de 1947 como dicen los catálogos de la SGAE y la FJM. En la única grabación existente lleva por título: "Poema al entierro de Cristo: para soprano y piano", mientras que el catálogo de la SGAE la titula "Romance al entierro de Cristo para soprano y piano". Aquí tomamos el título "Al entierro de Cristo" que es el que figura en la partitura editada.

### **Grabación 1**

**Año:** 1974

**Cantante:** Carmen Torrico (Sop.)

**Pianista:** María Elena Barrientos

**Lugar:** Estudio Música I, RNE, Madrid

**Fecha:** 3-4-1974

**Soporte:** Radio

**Observaciones:** Duración sin especificar.

**Grabación 2**

**Año:** 1992

**Cantante:** Kudo, Atsuko (Sop.)

**Pianista:** Zabala, Alejandro

**Lugar:** Ayuntamiento de San Sebastián

**Fecha:** 18-8-1992

**Soporte:** Radio

**Duración:** 4:53

**Observaciones:** Quincena Musical de San Sebastián. Grabación de RNE.

**Grabación 3**

**Año:** 2002

**Cantante:** Martínez, Pura María (Sop.)

**Pianista:** López Laguna, Gerardo

**Lugar:** Estudios Musigramma, Madrid

**Fecha:** 2002

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa

**Referencia discográfica:** BBK 010

**Grabación 4**

**Año:** 2002

**Cantante:** Martínez, Pura María (Sop.)

**Pianista:** López Laguna, Gerardo

**Lugar:** Palacio Miramar, San Sebastián

**Fecha:** 27-8-2002

**Soporte:** Radio

**Duración:** 5:10

**Observaciones:** Quincena Musical de San Sebastián. Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

## FRANCO BORDONS, JOSÉ MARÍA (1894-1971)

---

**Título:** «A...ti »

**Colección o ciclo:** *Cuatro canciones*, nº 1

**Fecha de composición:** 7 enero 1917

**Lugar de composición:** Madrid

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *La discreta enamorada*

**Primer verso:** “Cuando tan hermosa os miro”

**Personaje:** Músicos

**Acotaciones escénicas:** Tocan y cantan

**Duración:** 1' aprox.

**Tonalidad:** Mi bemol mayor

**Tesitura:** Si<sub>2</sub> bemol-Re<sub>3</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Andante cantabile*

**Localización del manuscrito:** Biblioteca Fundación Juan March

**Signatura del manuscrito:** M-7171-B / M-7206-B

**Indicaciones del encabezamiento:** Poesía de Lope de Vega

**Observaciones:** Fecha de composición al final del manuscrito. Debajo del título anota "transcripción para bajo". Las *Cuatro canciones* incluyen otras tres con letras de Amado Nervo (nº 2), y de R. Tagore (nº 3 y nº 4). Hay otra canción con el mismo título, *A...ti*, con sig. M-7206-B, con fecha posterior (Madrid, 2 abril 1918), transcripción de la anterior una 4ª aguda, con ligeros cambios en el piano. Con los datos que dan los manuscritos respecto a la diferencia de fechas y la indicación de transposición, no queda claro qué versión es la original.

## GARCÍA, MANUEL DEL PÓPULO VICENTE (1775-1832)

**Título:** «La barca de Amor»

**Colección o ciclo:** *Chansons espagnoles*

**Fecha de composición:** ca. 1810

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *El arauco domado*

**Primer verso:** "Piraguamonte, piragua"

**Personaje:** Músicos [Indios]

**Acotaciones escénicas:** Salen las indias é indios, y los músicos con sus instrumentos.  
[...] Todos asentados, Quidora y Leocotón bailen, cantando los músicos.

**Duración:** 2' 15" aprox.

**Tonalidad:** Mi mayor

**Tesitura:** Re<sub>3</sub>-Si<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Vivace* con gracia

**Fecha de publicación:** 1994

**Editor:** Instituto Complutense de Ciencias Musicales

**Mención de edición:** Canciones y caprichos líricos. Manuel García. Ed. Crítica a cargo de Celsa Alonso

**Lugar de publicación:** Madrid

**Observaciones:** Pertenece a la colección *Chansons espagnoles par Manuel García père, paroles françaises de Mr. Louis Pomey, arrangées avec accompagnement de piano par Mme. Pauline Viardot*, Gerard, París, 1875. Lope usa en las canciones palabras descriptivas de la realidad del Nuevo Mundo que han sido adaptadas al español del

siglo XVI, algunas de lenguas caribeñas (piragua) otras del quechua (tambo). García utiliza en esta canción solo la primera de las cuatro estrofas que forman la escena. Además de la sensual y colorida descripción de la barca de Venus, Lope muestra su facilidad para unir dos asuntos, uno clásico con otro indio. El elemento de unión entre los dos mundos es la palabra “arco”, el de Cupido y el arma de los indios. La misma facilidad se muestra en la relación de las 4 partes de la canción, que se compone de 4 romances enmarcados por el estribillo “indio” que abre y cierra la canción y separa las 4 partes. Mientras la 1ª y 3ª se relacionan con la comedia relatando por medio del tema “indio”, las 2ª y 4ª se unen por el relato de “el niño Amor” (Umpierre, p. 99). Nos parecería interesante interpretar esta canción con toda la letra completa de Lope, las cuatro estrofas, con la música de García, a modo de canción estrófica.

## GARCÍA DE LA PARRA Y TÉLLEZ, BENITO (1884-1954)

---

**Título:** «Canción de Lope de Vega»

**Subtítulo:** Castilla la Vieja

**Colección o ciclo:** *Cancionero español, cuaderno primero, nº 12*

**Fecha de composición:** [1943]

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *El bobo del colegio*

**Primer verso:** “Naranjitas me tira la niña”

**Personaje:** Músicos

**Acotaciones escénicas:** Canten

**Duración:** 1' 45" aprox.

**Tonalidad:** Sol mayor

**Tesitura:** Re<sub>3</sub>-Re<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Moderato*

**Fecha de publicación:** [1943]

**Editor:** Juan Bta. Pujol Editores

**Mención de edición:** Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S.

**Motivación:** Encargo de la Sección Femenina

**Observaciones:** Año de composición deducido de la fecha de edición. Ejemplar de la edición dedicada a Julio Gómez: dedicatoria autógrafa del autor en la primera página: "Para mi buen amigo de siempre Julio Gómez, ilustre compositor español. El autor, 8-7-1943". En la parte de acompañamiento se indican pedales y apagar pedales, de lo que se deduce que es para piano. El primer verso no coincide con Lope.

---

**GARCÍA FERNÁNDEZ, VORO (1970- )**

---

**Título:** «A la noche»**Colección o ciclo:** *De el alma*, nº 2**Fecha de composición:** 2011**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Rimas***Primer verso:** “Noche, fabricadora de embelecós”, Rima CXXXVII**Duración:** 2' 30" aprox.**Tonalidad:** Atonal**Tesitura:** Fa<sub>2</sub> sostenido-Fa<sub>4</sub>**Indicaciones agógicas:** *Dolce, più intimo*, 54**Localización del manuscrito:** Archivo personal del compositor**Fecha del estreno:** 12-5-2011**Lugar del estreno:** Valencia, Festival Ensems**Cantante del estreno:** José Hernández Pastor (contratenor)**Pianista del estreno:** Bartomeu Jaume**Otras interpretaciones:** Auditorio de Cuenca, Auditorio 400 MNCARS de Madrid y Teatro Arriga de Bilbao [abril de 2011]**Dedicatoria:** A mi mujer**Motivación:** Encargo del Festival Festclásica en conmemoración del 400 aniversario de la muerte de T. L. De Victoria.**Indicaciones encabezamiento:** Una vez el barítono ha abandonado la escena, el contratenor entra en la misma silenciosamente. [se refiere al barítono que interpreta la canción anterior del grupo]**Observaciones:** Originalmente escrita para contratenor y piano. El pianista recita unos breves textos de San Juan de la Cruz como transición entre las piezas del grupo. La partitura incluye diversos efectos de percusión con varios materiales que manipulan tanto el cantante como el pianista.**Título:** «A mis soledades voy»**Colección o ciclo:** *De el alma*, nº 4**Fecha de composición:** 2011**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *La Dorotea***Primer verso:** “A mis soledades voy”**Personaje:** Don Fernando**Acotaciones escénicas:** Canta**Duración:** 5' aprox.**Tonalidad:** Atonal**Tesitura:** Fa<sub>2</sub> sostenido-Re<sub>3</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Dolce, più intimo*, 54

**Localización del manuscrito:** Archivo personal del compositor

**Fecha del estreno:** 12-5-2011

**Lugar del estreno:** Valencia, Festival Ensems

**Cantante del estreno:** José Hernández Pastor (contratenor)

**Pianista del estreno:** Bartomeu Jaume

**Otras interpretaciones:** Auditorio de Cuenca, Auditorio 400 MNCARS de Madrid y Teatro Arriga de Bilbao [abril de 2011]

**Dedicatoria:** A mi mujer

**Motivación:** Encargo del Festival Festclásica en conmemoración del 400 aniversario de la muerte de T. L. De Victoria.

**Indicaciones encabezamiento:** Una vez el barítono ha abandonado la escena, el contratenor entra en la misma silenciosamente. Tomando la spazzola jazz para el güiro. [se refiere al barítono que interpreta la canción anterior del grupo]

**Observaciones:** Originalmente escrita para contratenor y piano. El pianista recita unos breves textos de San Juan de la Cruz como transición entre las piezas del grupo. La partitura incluye diversos efectos de percusión con varios materiales que manipulan tanto el cantante como el pianista.

---

## GÓMEZ GARCÍA, JULIO (1886-1973)

---

**Título:** « ¿Qué tengo yo que mi amistad procuras? »

**Colección o ciclo:** *Cuatro poesías líricas de Lope de Vega*, nº 1

**Fecha de composición:** 25 agosto 1935

**Lugar de composición:** Yunquera de Henares (Guadalajara)

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Rimas sacras*

**Primer verso:** “¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?”, Soneto XVIII

**Duración:** 2' 10"

**Tonalidad:** La bemol mayor

**Tesitura:** Re<sub>2</sub>-Fa<sub>3</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Andante*

**Localización del manuscrito:** Biblioteca Fundación Juan March / BN

**Signatura del manuscrito:** JM: M-766-A y BN: MP/5352/1

**Indicaciones del encabezamiento:** Barítono y piano / de las Rimas Sacras

**Premios:** Premio en el Concurso Nacional de Música en 1935

**Motivación:** Concurso Nacional de Música de 1935

**Observaciones:** Manuscrito firmado y fechado: “Yunquera 25 agosto 1935” (se refiere a Yunquera de Henares, Guadalajara). Se conserva un borrador (FJM, signatura M-766-A). En la BN se conserva un manuscrito original (MP / 5352/1) de las 4 canciones con



el título en una portada: *Cuatro poesías líricas de Lope de Vega*, con las canciones pasadas a limpio y correcciones en las indicaciones dinámicas y de expresión.

**Título:** «La Verdad»

**Colección o ciclo:** *Cuatro poesías líricas de Lope de Vega*, nº 2

**Fecha de composición:** 26 agosto 1935

**Lugar de composición:** Yunquera de Henares (Guadalajara)

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Rimas*

**Primer verso:** “Hija del tiempo, que en el siglo de oro”, Soneto CLIX

**Duración:** 1' 50"

**Tonalidad:** Do mayor

**Tesitura:** DO<sub>2</sub>-MI<sub>3</sub>

**Indicaciones agógicas:** Lento, severo

**Localización del manuscrito:** Biblioteca Fundación Juan March /BN

**Signatura del manuscrito:** FJM: M-767-A y BN: MP / 5352/1

**Indicaciones del encabezamiento:** Barítono y piano / de las Rimas humanas, 1ª parte

**Premios:** Premio en el Concurso Nacional de Música en 1935

**Motivación:** Concurso Nacional de Música de 1935

**Observaciones:** M-767-A es un borrador manuscrito, en hoja apaisada, fechado: “Yunquera 26 agosto 935” (sic). En la BN se conserva un manuscrito original (MP / 5352/1) de las 4 canciones con el título en una portada: *Cuatro poesías líricas de Lope de Vega*, con las canciones pasadas a limpio y correcciones en las indicaciones dinámicas y de expresión.

**Título:** «Villancico»

**Colección o ciclo:** *Cuatro poesías líricas de Lope de Vega*, nº 3

**Fecha de composición:** septiembre 1935

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Pastores de Belén*

**Primer verso:** “Las pajas del pesebre”

**Personaje:** Tebandra

**Acotaciones escénicas:** [No fue menester rogar a los demás pastores que cantasen, que previniéndose todos, alegremente comenzaron así]

**Duración:** 3' 30"

**Tonalidad:** Re menor

**Tesitura:** RE<sub>3</sub>-FA<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Andante*, con sencillez

**Localización del manuscrito:** Biblioteca Fundación Juan March / BN

**Signatura del manuscrito:** JM: M-771-A, M-772-A -BN: MP / 5352/1

**Indicaciones del encabezamiento:** Tiple y piano / Pastores de Belén, libro 3º

**Premios:** Premio en el Concurso Nacional de Música en 1935

**Motivación:** Concurso Nacional de Música de 1935

**Observaciones:** M-772-A es un borrador manuscrito, en hoja apaisada, fechado: “setembre 935” (sic). M-771-A solo firmado. En la BN se conserva un manuscrito original (MP / 5352/1) de las 4 canciones con el título en una portada: *Cuatro poesías líricas de Lope de Vega*, con las canciones pasadas a limpio y correcciones en las indicaciones dinámicas y de expresión.

**Grabación 1**

**Año:** 2011

**Cantante:** Anna Tonna (Mz.)

**Pianista:** Jorge Robaina

**Lugar:** Real Conservatorio Superior de Madrid

**Fecha:** 2011

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Verso

**Referencia discográfica:** VRS 2106

**Duración:** 3:52

**Observaciones:** Incluida en el álbum "Las canciones de Julio Gómez".

**Título:** «Celos, que no me matáis»

**Colección o ciclo:** *Cuatro poesías líricas de Lope de Vega*, nº 4

**Fecha de composición:** 29 septiembre 1935

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** Códice Durán

**Primer verso:** “Celos que no me matáis”

**Duración:** 2' 35"

**Tonalidad:** Re frigio

**Tesitura:** Fa<sub>2</sub> sostenido-La<sub>3</sub>

**Indicaciones agógicas:** Despacio

**Cantante del estreno:** Enrique de la Vara (Ten.)

**Localización del manuscrito:** Biblioteca Fundación Juan March / BN

**Signatura del manuscrito:** JM: M-768-A/M-769-A/M-770-A y BN: MP / 5352/1

**Indicaciones del encabezamiento:** Tenor y piano / Del código de D. Agustín Durán

**Premios:** Premio en el Concurso Nacional de Música en 1935

**Motivación:** Concurso Nacional de Música de 1935

**Observaciones:** En FJM se conserva un borrador en papel apaisado, M-770-A, firmado y fechado: “29 sebre 935” (sic.), además de dos copias manuscritas firmadas: M-768-A y M-769-A. En la BN se conserva un manuscrito original (MP / 5352/1) de las 4 canciones con el título en una portada: *Cuatro poesías líricas de Lope de Vega*, con las canciones pasadas a limpio y correcciones en las indicaciones dinámicas y de expresión.

---

**GRANADOS Y CAMPIÑA, ENRIQUE (1867-1916)**

---

**Título:** «No lloréis, ojuelos »**Colección o ciclo:** *Canciones amatorias*, nº 5**Fecha de composición:** 1914**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *La Dorotea***Primer verso:** “No lloréis, ojuelos”**Personaje:** Don Fernando**Acotaciones escénicas:** [Quiero cantar, por que callen:]**Duración:** 1' 15"**Tonalidad:** Fa mayor**Tesitura:** Fa<sub>3</sub>-Do<sub>5</sub>**Indicaciones agógicas:** *Vivo***Fecha de publicación:** 1962/1996**Editor:** UME/Tritó**Observaciones:** Existen dos versiones editadas en dos tonos diferentes, la moderna de Tritó, en la tonalidad original, Fa mayor, en edición de Manuel García Morante (1996). La primera edición de UME, con revisión de Rafael Ferrer (1962), está en un tono más bajo, Mi bemol mayor.**Grabación 1****Año:** 1998**Cantante:** María Lluïsa Muntada (Sop.)**Pianista:** Surinyac, Josep**Fecha:** 1998**Soporte:** CD**Sello discográfico:** LA MÀ DE GUIDO**Referencia discográfica:** LMG 2024**Duración:** 1:16**Observaciones:** Incluida en el álbum "Enric Granados: Integral de l'obra per a veu i piano". Grabación de 1997.**Grabación 2****Año:** 1998**Cantante:** Ángeles, Victoria de los (Sop.)**Pianista:** Larrocha, Alicia de**Fecha:** 1998**Soporte:** CD**Sello discográfico:** EMI Classics**Referencia discográfica:** 724356694125**Duración:** 1:06

**Observaciones:** "Songs of Spain", 4CD, vol. 4: "Granados and Falla", Grabación en directo en Nueva York, 1971.

### Grabación 3

**Año:** 2001

**Cantante:** Bayo, María (Sop.)

**Pianista:** Zeger, Brian

**Lugar:** Gran teatro del Liceo, Barcelona

**Fecha:** 21-5-2001

**Soporte:** Radio

**Duración:** 1:08

**Observaciones:** Grabación de RNE, No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

### Grabación 4

**Año:** 2002

**Cantante:** Puértolas, Sabina (Sop.)

**Pianista:** Estrada, Ricardo

**Lugar:** Corte Inglés L'illa Diagonal, Barcelona

**Fecha:** 24-10-2002

**Soporte:** Radio

**Duración:** Sin especificar

**Observaciones:** Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

### Grabación 5

**Año:** 2003

**Cantante:** Lorengar, Pilar (Sop.)

**Pianista:** Larrocha, Alicia de

**Fecha:** 2003

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** DECCA

**Referencia discográfica:** 4733192

**Duración:** 1:17

**Observaciones:** Grabado en 1978.

### Grabación 6

**Año:** 2003

**Cantante:** Fink, Bernarda (Mz.)

**Pianista:** Spencer, Charles

**Lugar:** Hospital Real, Granada

**Fecha:** 22-6-2003

**Soporte:** Radio

**Duración:** Sin especificar

**Observaciones:** Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

**Grabación 7**

**Año:** 2003  
**Cantante:** Prieto, María Jesús (Sop.)  
**Pianista:** Azizova, Karina  
**Lugar:** Auditorio de la Fundación Canal, Madrid  
**Fecha:** 30-3-2003  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** Sin especificar  
**Observaciones:** Grabación de RNE.

**Grabación 8**

**Año:** 2004  
**Cantante:** Schwartz, Sylvia (Sop.)  
**Pianista:** Muñoz, Julio Alexis  
**Lugar:** Capilla de los Estudiantes, Sevilla  
**Fecha:** 11-11-2004  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 1:00  
**Observaciones:** Ciclo "Clásicos en Ruta". Grabación de RNE.

**Grabación 9**

**Año:** 2004  
**Cantante:** Wagner, Virginia Lorena (Sop.)  
**Pianista:** Lamazares, Madalit  
**Lugar:** Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid  
**Fecha:** 5-6-2004  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 1:10  
**Observaciones:** Los conciertos de Radio Clásica. Grabación de RNE.

**Grabación 10**

**Año:** 2004  
**Cantante:** Folco, María (Mz.)  
**Pianista:** Viribay, Aurelio  
**Lugar:** Iglesia San Julián y Santa Basilisa, Isla (Cantabria)  
**Fecha:** 5-8-2004  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 1:18  
**Observaciones:** Festival Internacional de Santander. Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

### Grabación 11

**Año:** 2006

**Cantante:** Hendricks, Barbara (Sop.)

**Pianista:** Derwinger, Love

**Fecha:** 2006

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Arte Verum

**Referencia discográfica:** AVR 001

**Duración:** 1:09

**Observaciones:** Incluida en el álbum "Canciones españolas". Grabado en Stockholm en 2003 y 2005.

### Grabación 12

**Año:** 2006

**Cantante:** Donato, Joyce di (Mz.)

**Pianista:** Drake, Julius

**Fecha:** 2006

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Eloquentia

**Referencia discográfica:** 0608

**Duración:** 1:43

### Grabación 13

**Año:** 2007

**Cantante:** Donato, Joyce di (Mz.)

**Pianista:** Drake, Julius

**Lugar:** Teatro de la Zarzuela, Madrid

**Fecha:** 09-04-2007

**Soporte:** Radio

**Duración:** 1:23

**Observaciones:** Ciclo de Lied. Teatro de la Zarzuela, Madrid. Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

## GUERVÓS Y MIRA, JOSÉ MARÍA (1870-1944)

---

**Título:** «Lo fingido verdadero»

**Colección o ciclo:** *Cinco canciones*, nº 1

**Fecha de composición:** 1935

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Lo fingido verdadero*

**Primer verso:** “No ser, Lucinda, tus bellas”

**Personaje:** Músicos

**Acotaciones escénicas:** Salgan los MÚSICOS

**Duración:** 2' 20"

**Tonalidad:** Do menor

**Tesitura:** Re<sub>3</sub> bemol-Fa<sub>4</sub>

**Fecha del estreno:** 12-12-1935

**Lugar del estreno:** Teatro Español

**Cantante del estreno:** Mercedes García López

**Pianista del estreno:** José María Guervós

**Fecha de publicación:** 1936

**Editor:** Unión Musical Española

**Lugar de publicación:** Madrid

**Dedicatoria:** Dedicada a Antonio F. Bordas

**Premios:** Premio en el Concurso Nacional de Música en 1935

**Motivación:** Concurso Nacional de Música de 1935

**Título:** «Blancas coge Lucinda las azucenas»

**Colección o ciclo:** *Cinco canciones*, nº 2

**Fecha de composición:** 1935

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *El caballero de Illescas*

**Primer verso:** “Blancas coge Lucinda”

**Personaje:** Belardo, Tirreno y Riselo

**Acotaciones escénicas:** Cantan Belardo, Tirreno y Riselo

**Duración:** 1' 48"

**Tonalidad:** Sol menor

**Tesitura:** Re<sub>3</sub>-Fa<sub>4</sub> ó Sol<sub>4</sub> (opcional)

**Fecha del estreno:** 12-12-1935

**Lugar del estreno:** Teatro Español

**Cantante del estreno:** Mercedes García López

**Pianista del estreno:** José María Guervós

**Fecha de publicación:** 1936

**Editor:** Unión Musical Española

**Lugar de publicación:** Madrid

**Dedicatoria:** Dedicada a Mercedes García López

**Premios:** Premio en el Concurso Nacional de Música en 1935

**Motivación:** Concurso Nacional de Música de 1935

**Título:** «Cantar de siega»

**Colección o ciclo:** *Cinco canciones*, nº 3

**Fecha de composición:** 1935

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *El gran duque de Moscovia*

**Primer verso:** “Blanca me era yo”

**Personaje:** Músicos

**Acotaciones escénicas:** Salen los músicos de segadores, y con ellos Lucinda, Demetrio, Rufino, Belardo y Febo. Cantan.

**Duración:** 1'

**Tonalidad:** La menor

**Tesitura:** Mi<sub>3</sub>-Fa<sub>4</sub>

**Fecha del estreno:** 12-12-1935

**Lugar del estreno:** Teatro Español

**Cantante del estreno:** Mercedes García López

**Pianista del estreno:** José María Guervós

**Fecha de publicación:** 1936

**Editor:** Unión Musical Española

**Lugar de publicación:** Madrid

**Dedicatoria:** Dedicada a mi hermana Carmen

**Premios:** Premio en el Concurso Nacional de Música en 1935

**Motivación:** Concurso Nacional de Música de 1935

## **Título:** «Riberitas hermosas»

**Colección o ciclo:** *Cinco canciones*, nº 4

**Fecha de composición:** 1935

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Pedro Carbonero*

**Primer verso:** “Riberitas hermosas”

**Personaje:** Moros

**Acotaciones escénicas:** Salen algunos moros de máscara, y bailan una zambra, ... Cantan.

**Duración:** 1' 50"

**Tonalidad:** Mi frigio

**Tesitura:** Mi<sub>3</sub>- Fa<sub>4</sub> sostenido

**Fecha de publicación:** 1936

**Editor:** Unión Musical Española

**Lugar de publicación:** Madrid

**Dedicatoria:** Dedicada a mi sobrina Florinda

**Premios:** Premio en el Concurso Nacional de Música en 1935

**Motivación:** Concurso Nacional de Música de 1935

**Observaciones:** La primera interpretación de la que tenemos constancia es la de Joan Cabero.

**Grabación 1**

**Año:** 1990

**Cantante:** Cabero, Joan (Ten.)

**Pianista:** Cabero, Manuel

**Lugar:** Caja Postal, Madrid

**Fecha:** 12-3-1990

**Soporte:** Radio



**Duración:** 2:30

**Observaciones:** Grabación de RNE. No disponible en RNE por deficiencias de sonido o interpretación.

**Título:** «Trébole»

**Colección o ciclo:** *Cinco canciones*, nº 5

**Fecha de composición:** 1935

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Peribáñez y el comendador de Ocaña*

**Primer verso:** “Trébole, ¡ay Jesús, cómo güele!”

**Personaje:** Llorente [Helipe, Mendo, Luján, Chaparro, Bartolo y Llorente]

**Acotaciones escénicas:** Canten con las guitarras

**Duración:** 1' 36"

**Tonalidad:** Mi menor

**Tesitura:** Mi<sub>3</sub>-Fa<sub>4</sub> sostenido

**Fecha de publicación:** 1936

**Editor:** Unión Musical Española

**Lugar de publicación:** Madrid

**Dedicatoria:** Dedicada a Benito García de la Parra

**Premios:** Premio en el Concurso Nacional de Música en 1935

**Motivación:** Concurso Nacional de Música de 1935

**Observaciones:** Lleva acoplada una parte de coro, aunque puede cantarse, como indica el propio compositor, a una sola voz.

## ITURRALDE PÉREZ, JOSÉ LUIS (1908-1985)

---

**Título:** «A la muerte de Jesús»

**Colección o ciclo:** *Escenas de la pasión*, nº 3

**Fecha de composición:** 1980

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Rimas sacras*

**Primer verso:** “La tarde se oscurecía”, Rima CXXXIV

**Duración:** 3' 15" aprox.

**Tonalidad:** Fa mayor

**Tesitura:** Do<sub>3</sub>-La<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** Lento lastimoso /*Andante*

**Localización del manuscrito:** Eresbil-Archivo Vasco de Música

**Signatura del manuscrito:** E/ITU-07/R-02

**Indicaciones del encabezamiento:** Soprano

**Observaciones:** *Escenas de la pasión* consta de 3 números: nº 1 *Via Crucis* (Ofrenda), con texto de Gerardo Diego, nº 2 *A María* (Plegaria), texto José Zorrilla y Moral, y nº 3 *A la muerte de Jesús*, texto de Lope de Vega.

**Grabación 1**

**Año:** 1980  
**Cantante:** Melero, Beatriz (Sop.)  
**Pianista:** Turina, Fernando  
**Lugar:** Casa de la Radio, Madrid  
**Fecha:** 17-3-1980  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** Sin especificar  
**Observaciones:** Grabación de RNE.

---

## LARROCA RECH, ÁNGEL (1880-1947)

---

**Título:** «Plegaria a Cristo crucificado»

**Fecha de composición:** ca. 1940

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Rimas sacras*

**Primer verso:** “Pastor, que con tus silbos amorosos”, Soneto XIV

**Duración:** 6' aprox.

**Tonalidad:** Sol menor / Do menor

**Tesitura:** Mi<sub>3</sub> bemol-Sol<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** Despacio

**Fecha de publicación:** 1940 ca.

**Editor:** Jaime Piles

**Lugar de publicación:** Valencia

**Dedicatoria:** A mi buen amigo Enrique Domínguez

**Indicaciones del encabezamiento:** A solo de tiple o tenor, con acompañamiento.

**Observaciones:** Año de composición aproximado deducido del año de fundación de la editorial Piles, 1934, y la fecha de muerte del compositor, 1947.

**Título:** «La oración de Cristo en el Huerto»

**Fecha de composición:** 1945

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Rimas sacras*

**Primer verso:** “Hincado está de rodillas”, Rima CXX

**Duración:** 18'

**Tonalidad:** Sol menor / Fa mayor

**Tesitura:** Fa<sub>3</sub>-La<sub>4</sub> bemol

**Indicaciones agógicas:** *Andante*

**Fecha del estreno:** 27-3-1945

**Lugar del estreno:** Catedral de Murcia

**Cantante del estreno:** Carmen Andújar

**Pianista del estreno:** Eduardo López-Chavarri

**Localización del manuscrito:** Biblioteca Valenciana

**Signatura del manuscrito:** AELCH/pro 352

**Indicaciones del encabezamiento:** Poesía de Lope de Vega (siglo XVI [sic]) Melodía para tiple o tenor / con acompañamiento por Ángel Larroca Pbro.

**Motivación:** Lección-concierto del Martes Santo en la Catedral de Murcia.

**Observaciones:** Fecha del estreno tomada de las cartas enviadas por Manuel Massotti Escuder a Eduardo López-Chavarri y a Carmen Andújar, donde se cita esta obra, la fecha del concierto y las condiciones del mismo. El autor hizo un arreglo para sexteto, no se sabe de qué combinación instrumental. (Eduardo López-Chavarri Marco: correspondencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1996, p. 372-373.) Se conserva sólo la parte vocal autógrafa, de esta pieza musical. Falta la parte del acompañamiento instrumental.

---

## LAVILLA MUÑARRIZ, FÉLIX (1928- )

---

**Título:** «Ay, amargas soledades»

**Fecha de composición:** 1988

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** Poesía suelta publicada en el *Romancero General*

**Primer verso:** “Ay, amargas soledades”

**Duración:** 1' 54"

**Tonalidad:** Fa sostenido menor

**Tesitura:** Do<sub>3</sub> sostenido-Mi<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Andantino-Allegretto*

**Fecha del estreno:** 1988

**Lugar del estreno:** Teatro Español

**Cantante del estreno:** Manuel Cid (Ten.)

**Pianista del estreno:** Miguel Zanetti

**Fecha de publicación:** 1988

**Editor:** Real Musical

**Dedicatoria:** A Manuel Cid

**Indicaciones del encabezamiento:** Sobre una melodía anónima / Voz y piano

**Motivación:** Homenaje a Lope de Vega en el Teatro Español

**Observaciones:** Año de composición tomado de la fecha de edición. Antonio Gallego, en la introducción informa que la canción es un arreglo para voz y piano de una melodía renacentista del Cancionero de Turín.

**Grabación 1**

**Año:** 2009

**Cantante:** Higuera, Ana (Sop.)

**Pianista:** Val, Jaime del

**Fecha:** 2009

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Distribución exclusiva en internet

**Duración:** 3'12"

**Observaciones:** Incluida en el álbum "Nueve siglos de canción. 88 obras vocales de los siglos XIII a XXI".

**Grabación 2**

**Año:** 2009

**Cantante:** Lavilla, Cecilia (Sop.)

**Pianista:** Okiñena, Josu

**Fecha:** 2009

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Prion

**Referencia discográfica:** PRION 1259

**Duración:** 1:54

**Observaciones:** Incluida en el álbum "Félix Lavilla: Canciones".

---

## LLONGUERES BADIA, JOAN (1880-1953)

---

**Título:** «Déjate caer Pascual»

**Colección o ciclo:** *Seis villancicos de Lope de Vega*, nº 1

**Fecha de composición:** 1942

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Rimas divinas y humanas del licenciado Tomé de Burguillos*

**Primer verso:** "Déjate caer, Pascual", Rima CLXXI

**Duración:** 2' 10" aprox.

**Tonalidad:** Mi bemol mayor

**Tesitura:** Do<sub>3</sub>-Mi<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Moderato*

**Fecha de publicación:** 2002

**Editor:** DINSIC

**Lugar de publicación:** Barcelona

**Indicaciones del encabezamiento:** Per a veu i piano [en 5 idiomas]

**Observaciones:** Fecha de composición tomada de BNC, indica: “Inscripció al Registro de la Propiedad Intelectual: Barcelona 8 d'agost de 1942” (inventari Fons Joan Llongueres). Existen cuatro ediciones diferentes: Barcelona (Paseo de Gracia, 54): Unión Musical, Casa Werner, entre 1926 y 1934 (BNC la data en 1953); Madrid: Unión Musical Española, D.L. 1962; Barcelona: Dinsic, 2001, 1ª ed.; Barcelona: Dinsic, D.L. 2002, 1ª reimpresión (datos tomados de la BNE).

**Título:** «Llora de amor»

**Colección o ciclo:** *Seis villancicos de Lope de Vega*, nº 2

**Fecha de composición:** 1942

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Pastores de Belén*

**Primer verso:** “Hoy al hielo nace”

**Personaje:** Lucela

**Acotaciones escénicas:** [No fue menester rogar a los demás pastores que cantasen, que previniéndose todos, alegremente comenzaron así]

**Duración:** 2' 10" aprox.

**Tonalidad:** Sol mayor

**Tesitura:** Mi<sub>3</sub>-Mi<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Moderato*

**Fecha de publicación:** 2002

**Editor:** DINSIC

**Lugar de publicación:** Barcelona

**Indicaciones del encabezamiento:** Per a veu i piano [en 5 idiomas]

**Observaciones:** Fecha de composición tomada de BNC, indica: “Inscripció al Registro de la propiedad intelectual: Barcelona 8 d'agost de 1942” (inventari Fons Joan Llongueres). Existen cuatro ediciones diferentes: Barcelona (Paseo de Gracia, 54): Unión Musical, Casa Werner, entre 1926 y 1934 (BNC la data en 1953); Madrid: Unión Musical Española, D.L. 1962; Barcelona: Dinsic, 2001, 1ª ed.; Barcelona: Dinsic, D.L. 2002, 1ª reimpresión (datos tomados de la BNE).

**Título:** «A la gala del zagal»

**Colección o ciclo:** *Seis villancicos de Lope de Vega*, nº 3

**Fecha de composición:** 1942

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Pastores de Belén*

**Primer verso:** “Vamos a Belén, Pascual”

**Personaje:** Lorente

**Acotaciones escénicas:** [Llorente con alma piadosa, aunque con ingenio rústico, tocándole una flauta Pascual, su primo, comenzó a cantar así, y los demás con las voces, con las manos y con alegres saltos a responderle:]

**Duración:** 1' aprox.

**Tonalidad:** Sol menor

**Tesitura:** Mi<sub>3</sub>-Mi<sub>4</sub> bemol

**Indicaciones agógicas:** *Ayroso*

**Fecha de publicación:** 2002

**Editor:** DINSIC

**Lugar de publicación:** Barcelona

**Indicaciones del encabezamiento:** Per a veu i piano [en 5 idiomas]

**Observaciones:** Fecha de composición tomada de BNC, indica: “Inscripció al Registro de la propiedad intelectual: Barcelona 8 d'agost de 1942” (inventari Fons Joan Llongueres). Existen cuatro ediciones diferentes: Barcelona (Paseo de Gracia, 54): Unión Musical, Casa Werner, entre 1926 y 1934 (BNC la data en 1953); Madrid: Unión Musical Española, D.L. 1962; Barcelona: Dinsic, 2001, 1ª ed.; Barcelona: Dinsic, D.L. 2002, 1ª reimpresión (datos tomados de la BNE).

### **Título:** «El sol vencido»

**Colección o ciclo:** *Seis villancicos de Lope de Vega*, nº 4

**Fecha de composición:** 1942

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Pastores de Belén*

**Primer verso:** “De una Virgen hermosa”

**Personaje:** Jorán

**Acotaciones escénicas:** [No fue menester rogar a los demás pastores que cantasen, que previniéndose todos, alegremente comenzaron así]

**Duración:** 1' 20" aprox.

**Tonalidad:** La mayor

**Tesitura:** Mi<sub>3</sub>-Fa<sub>4</sub> sostenido

**Indicaciones agógicas:** *Allegretto-amabile*

**Fecha de publicación:** 2002

**Editor:** DINSIC

**Lugar de publicación:** Barcelona

**Indicaciones del encabezamiento:** Per a veu i piano [en 5 idiomas]

**Observaciones:** Fecha de composición tomada de BNC, indica: “Inscripció al Registro de la propiedad intelectual: Barcelona 8 d'agost de 1942” (inventari Fons Joan Llongueres). Existen cuatro ediciones diferentes: Barcelona (Paseo de Gracia, 54): Unión Musical, Casa Werner, entre 1926 y 1934 (BNC la data en 1953); Madrid: Unión Musical Española, D.L. 1962; Barcelona: Dinsic, 2001, 1ª ed.; Barcelona: Dinsic, D.L. 2002, 1ª reimpresión (datos tomados de la BNE).

### **Título:** «Las pajas del pesebre»

**Colección o ciclo:** *Seis villancicos de Lope de Vega*, nº 5

**Fecha de composición:** 1942

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Pastores de Belén*

**Primer verso:** “Las pajas del pesebre”

**Personaje:** Tebandra

**Acotaciones escénicas:** [No fue menester rogar a los demás pastores que cantasen, que previniéndose todos, alegremente comenzaron así]

**Duración:** 2' 05" aprox.

**Tonalidad:** Mi mayor

**Tesitura:** Si<sub>2</sub>-Mi<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Andante amoroso*

**Fecha de publicación:** 2002

**Editor:** DINSIC

**Lugar de publicación:** Barcelona

**Indicaciones del encabezamiento:** Per a veu i piano [en 5 idiomas]

**Observaciones:** Fecha de composición tomada de BNC, indica: “Inscripció al Registro de la propiedad intelectual: Barcelona 8 d'agost de 1942” (inventari Fons Joan Llongueres). Existen cuatro ediciones diferentes: Barcelona (Paseo de Gracia, 54): Unión Musical, Casa Werner, entre 1926 y 1934 (BNC la data en 1953); Madrid: Unión Musical Española, D.L. 1962; Barcelona: Dinsic, 2001, 1ª ed.; Barcelona: Dinsic, D.L. 2002, 1ª reimpresión (datos tomados de la BNE).

**Título:** « ¿Dónde vais? »

**Colección o ciclo:** *Seis villancicos de Lope de Vega*, nº 6

**Fecha de composición:** 1942

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Pastores de Belén*

**Primer verso:** “Zagalejo de perlas”

**Personaje:** Aminadab y Palmira

**Acotaciones escénicas:** [Aminadab [...] venía con su amada Palmira [...], y acompañándole su esposa con la voz y el instrumento, dijeron los dos así:]

**Duración:** 1' aprox.

**Tonalidad:** Do mayor

**Tesitura:** Do<sub>3</sub>-Mi<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** Movido con gracia

**Fecha de publicación:** 2002

**Editor:** DINSIC

**Lugar de publicación:** Barcelona

**Indicaciones del encabezamiento:** Per a veu i piano [en 5 idiomas]

**Observaciones:** Fecha de composición tomada de BNC, indica: “Inscripció al Registro de la propiedad intelectual: Barcelona 8 d'agost de 1942” (inventari Fons Joan Llongueres). Existen cuatro ediciones diferentes: Barcelona (Paseo de Gracia, 54): Unión Musical, Casa Werner, entre 1926 y 1934 (BNC la data en 1953); Madrid: Unión Musical Española, D.L. 1962; Barcelona: Dinsic, 2001, 1ª ed.; Barcelona: Dinsic, D.L. 2002, 1ª reimpresión (datos tomados de la BNE).

## MARTÍN POMPEY, ÁNGEL (1902-2001)

---

**Título:** «Duerme mi niño»

**Subtítulo:** Canción

**Fecha de composición:** 20 agosto 1952

**Lugar de composición:** Robledo de Chavela (Madrid)

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Pastores de belén*

**Primer verso:** “Pues andáis en las palmas”

**Personaje:** Elifila

**Acotaciones escénicas:** [que yo pienso imitarte en mi canción, diciendo así:]

**Duración:** 1' 50" aprox.

**Tonalidad:** Mi menor

**Tesitura:** Re<sub>3</sub>-La<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Andantino*

**Localización del manuscrito:** Biblioteca Fundación Juan March

**Signatura del manuscrito:** M-1311-A

**Indicaciones del encabezamiento:** Voz y piano

**Observaciones:** Lugar de composición, fecha y firma al final del manuscrito, que dice: "es original". Además indica: "La poesía de esta canción está tomada de la célebre de Lope titulada "Canción de la Virgen a su Niño" (de "Los pastores de Belén" 1612)".

## MENÉNDEZ ALEYXANDRE, ARTURO (1899-1984)

---

**Título:** «Lucinda»

**Nº de Opus:** Ob. 175

**Fecha de composición:** 12 mayo 1932

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Rimas*

**Primer verso:** “Daba sustento a un pajarillo un día”, Soneto CLXXIV

**Duración:** 3' aprox.

**Tonalidad:** Varios centros tonales

**Tesitura:** Fa<sub>3</sub>-Si<sub>4</sub>

**Localización del manuscrito:** Associació Wagneriana de Barcelona

**Observaciones:** Manuscrito firmado y fechado. Indica además: "Ref. ago. 1943. Rev. 15-3-1982". El nº de opus (Ob. 175) se indica en la portada. Fotocopia del manuscrito facilitado por la Associació Wagneriana de Barcelona.



**Título:** «Madre, unos ojuelos vi»**Fecha de composición:** 1944**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *La Dorotea***Primer verso:** “Madre, unos ojuelos vi”**Personaje:** Dorotea**Acotaciones escénicas:** [Toma, Celia, el harpa; que me obliga a mucho esta respuesta]**Duración:** 2' 40" aprox.**Tonalidad:** Sol menor**Tesitura:** Re<sub>3</sub>-Sol<sub>4</sub>**Fecha de publicación:** 1944**Mención de edición:** Impreso en Talleres José Mora, Barcelona, 2 mayo 1944/propiedad del autor.**Lugar de publicación:** Barcelona**Indicaciones del encabezamiento:** Canto y piano /soprano o tenor**Observaciones:** La partitura lleva una nota en el encabezamiento: "Para una poesía existe solamente una música; todas las demás son falsas. Lo difícil es encontrarla". Fecha de composición tomada de la fecha de publicación.**MIGUEL PERIS, VICENTE (1929-2010)**

---

**Título:** «Mañanicas de mayo»**Subtítulo:** Tonadilla española**Colección o ciclo:** *Tres canciones españolas para barítono y piano***Fecha de composición:** 2009**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *El robo de Dina***Primer verso:** “En las mañanicas”**Personaje:****Acotaciones escénicas:** La MÚSICA, y los que puedan con un ramo de guiraldas y un baile de gitanas.**Duración:** 2' 30" aprox.**Tonalidad:** Fa mayor / Fa menor \***Tesitura:** Do<sub>2</sub>-Fa<sub>3</sub>**Indicaciones agógicas:** *Allegretto***Localización del manuscrito:** Archivo familiar

**Título:** «Tonadilla navideña»

**Fecha de composición:** 2009

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Pastores de Belén*

**Primer verso:** “Las pajas del pesebre”

**Personaje:** Tebandra

**Acotaciones escénicas:** [No fue menester rogar a los demás pastores que cantasen, que previniéndose todos, alegremente comenzaron así]

**Duración:** 3' aprox.

**Tonalidad:** Do menor \*

**Tesitura:** Do<sub>2</sub>-Mi<sub>3</sub>

**Indicaciones agógicas:** Serenamente

**Localización del manuscrito:** Archivo familiar

**Dedicatoria:** A Su Santidad Benedicto XVI

**Indicaciones del encabezamiento:** Para barítono y piano.

MINGOTE LORENTE, ÁNGEL (1891-1960)

---

**Título:** «Al Niño Dios en Belén»

**Nº de Opus:** ERG 88 A1, nº 1

**Colección o ciclo:** *Canciones españolas con textos de Lope de Vega*, nº 1

**Fecha de composición:** 1935

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Pastores de Belén*

**Primer verso:** “Las pajas del pesebre”

**Personaje:** Tebandra

**Acotaciones escénicas:** [No fue menester rogar a los demás pastores que cantasen, que previniéndose todos, alegremente comenzaron así]

**Duración:** 3' 30"

**Tonalidad:** La mayor

**Tesitura:** Mi<sub>3</sub>-Re<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Andante moderato*

**Localización del manuscrito:** Archivo Emilio Reina, Zaragoza

**Indicaciones del encabezamiento:** Canto y piano /Premiadas en el Concurso Nacional de música del año 1935 - Tricentenario del Fénix de los Ingenios

**Premios:** Premio en el Concurso Nacional de Música en 1935

**Motivación:** Concurso Nacional de música de 1935

**Observaciones:** La ficha catalográfica es: Canciones españolas [VI], para voz y piano (con textos de Lope de Vega), ERG 88 A1 (Reina González, Emilio, Catálogo de obras de

Ángel Mingote, Centro de Estudios Darocenses, Daroca (Zaragoza) 1995, p. 58.).  
Escrita la música para la 1ª estrofa, las 2ª y 3ª sólo indica la letra.

**Título:** «Copla»

**Nº de Opus:** ERG 88 A1, nº 2

**Colección o ciclo:** *Canciones españolas con textos de Lope de Vega*, nº 2

**Fecha de composición:** 1935

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *La Dorotea*

**Primer verso:** “Madre, unos ojuelos vi”

**Personaje:** Dorotea

**Acotaciones escénicas:** [Toma, Celia, el harpa; que me obliga a mucho esta respuesta]

**Duración:** 2' 30"

**Tonalidad:** Si menor

**Tesitura:** Fa<sub>3</sub> sostenido-Mi<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Andante mosso*

**Localización del manuscrito:** Archivo Emilio Reina, Zaragoza

**Indicaciones del encabezamiento:** Canto y piano /Premiadas en el Concurso Nacional de música del año 1935 - Tricentenario del Fénix de los Ingenios

**Premios:** Premio en el Concurso Nacional de Música en 1935

**Motivación:** Concurso Nacional de música de 1935

**Observaciones:** La ficha catalográfica es: Canciones españolas [VI], para voz y piano (con textos de Lope de Vega), ERG 88 A1 (Reina González, Emilio, Catálogo de obras de Ángel Mingote, Centro de Estudios Darocenses, Daroca (Zaragoza) 1995, p. 58.). Escrita la música para el estribillo (que no se repite) y la 1ª estrofa, para la 2ª sólo se indica la letra. Mingote invierte el orden de las dos estrofas con respecto al texto de Lope.

**Título:** «Cantar moreno de siega»

**Nº de Opus:** ERG 88 A1, nº 3

**Colección o ciclo:** *Canciones españolas con textos de Lope de Vega*, nº 3

**Fecha de composición:** 1935

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *El gran duque de Moscovia*

**Primer verso:** “Blanca me era yo”

**Personaje:** Músicos

**Acotaciones escénicas:** Salen los músicos de segadores, y con ellos Lucinda, Demetrio, Rufino, Belardo y Febo. Cantan.

**Duración:** 1' 20"

**Tonalidad:** Mi menor

**Tesitura:** Fa<sub>3</sub> sostenido-Mi<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** Algo movido

**Localización del manuscrito:** Archivo Emilio Reina, Zaragoza

**Indicaciones del encabezamiento:** Canto y piano /Premiadas en el Concurso Nacional de música del año 1935 - Tricentenario del Fénix de los Ingenios

**Premios:** Premio en el Concurso Nacional de Música en 1935

**Motivación:** Concurso Nacional de música de 1935

**Observaciones:** La ficha catalográfica es: Canciones españolas [VI], para voz y piano (con textos de Lope de Vega), ERG 88 A1 (Reina González, Emilio, Catálogo de obras de Ángel Mingote, Centro de Estudios Darocenses, Daroca (Zaragoza) 1995, p. 58.).

**Título:** «Canto de un mal nacer»

**Nº de Opus:** ERG 88 A1, nº 4

**Colección o ciclo:** *Canciones españolas con textos de Lope de Vega*, nº 4

**Fecha de composición:** 1935

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Las famosas asturianas*

**Primer verso:** “Parióme mi madre”

**Personaje:** Músicos

**Acotaciones escénicas:** [Cantad, á ver si la cruel se asoma]

**Duración:** 1' 15"

**Tonalidad:** Mi bemol menor

**Tesitura:** Mi<sub>3</sub> bemol-Mi<sub>4</sub> bemol

**Indicaciones agógicas:** Moderadamente

**Localización del manuscrito:** Archivo Emilio Reina, Zaragoza

**Indicaciones del encabezamiento:** Canto y piano /Premiadas en el Concurso Nacional de música del año 1935 - Tricentenario del Fénix de los Ingenios

**Premios:** Premio en el Concurso Nacional de Música en 1935

**Motivación:** Concurso Nacional de música de 1935

**Observaciones:** La ficha catalográfica es: Canciones españolas [VI], para voz y piano (con textos de Lope de Vega), ERG 88 A1 (Reina González, Emilio, Catálogo de obras de Ángel Mingote, Centro de Estudios Darocenses, Daroca (Zaragoza) 1995, p. 58.).

**Título:** «Folía y Parabién a unos recién casados»

**Nº de Opus:** ERG 88 A1, nº 5

**Colección o ciclo:** *Canciones españolas con textos de Lope de Vega*, nº 5

**Fecha de composición:** 1935

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Peribáñez y el comendador de Ocaña*

**Primer verso:** “Dente parabienes”

**Personaje:** Músicos

**Acotaciones escénicas:** Tocan y cantan

**Duración:** 2' 20"

**Tonalidad:** La mayor

**Tesitura:** Re<sub>3</sub>-Mi<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Allegretto*

**Localización del manuscrito:** Archivo Emilio Reina, Zaragoza

**Indicaciones del encabezamiento:** Canto y piano /Premiadas en el Concurso Nacional de música del año 1935 - Tricentenario del Fénix de los Ingenios

**Premios:** Premio en el Concurso Nacional de Música en 1935

**Motivación:** Concurso Nacional de música de 1935

**Observaciones:** La ficha catalográfica es: Canciones españolas [VI], para voz y piano (con textos de Lope de Vega), ERG 88 A1 (Reina González, Emilio, Catálogo de obras de Ángel Mingote, Centro de Estudios Darocenses, Daroca (Zaragoza) 1995, p. 58.). Para la 2ª estrofa sólo se indica la letra.

**Título:** «La Morenica»

**Nº de Opus:** ERG 88 A1, nº 6

**Colección o ciclo:** *Canciones españolas con textos de Lope de Vega*, nº 6

**Fecha de composición:** 1935

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Los Porceles de Murcia*

**Primer verso:** “Morenica me adoran”

**Personaje:** Músicos

**Acotaciones escénicas:** Salen otros músicos y Lucrecia de Vera, dama, don Lope, su marido y criados. Cantan.

**Duración:** 1' 25"

**Tonalidad:** Sol mayor

**Tesitura:** Mi<sub>3</sub>-Fa<sub>4</sub> sostenido

**Indicaciones agógicas:** Tpo. de Seguidillas

**Localización del manuscrito:** Archivo Emilio Reina, Zaragoza

**Indicaciones del encabezamiento:** Canto y piano /Premiadas en el Concurso Nacional de música del año 1935 - Tricentenario del Fénix de los Ingenios

**Premios:** Premio en el Concurso Nacional de Música en 1935

**Motivación:** Concurso Nacional de música de 1935

**Observaciones:** La ficha catalográfica es: Canciones españolas [VI], para voz y piano (con textos de Lope de Vega), ERG 88 A1 (Reina González, Emilio, Catálogo de obras de Ángel Mingote, Centro de Estudios Darocenses, Daroca (Zaragoza) 1995, p. 58.)

**MORALEDA BELLVER, FERNANDO (1911-1981)**

**Título:** «Chanzoneta»

**Colección o ciclo:** *Cuatro canciones con textos de Lope de Vega*, nº 1

**Fecha de composición:** septiembre 1935

**Lugar de composición:** Madrid

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** Manuscrito MSS/3985

**Primer verso:** “¡Ay, zagales! Lo que veo”

**Duración:** 4' aprox.

**Tonalidad:** Re menor

**Tesitura:** Mi<sub>3</sub>-Fa<sub>4</sub> sostenido

**Indicaciones agógicas:** *Allegro/Andantino/Allegro vivo*

**Localización del manuscrito:** BNE

**Indicaciones del encabezamiento:** En la parte superior de la portada, en numeración romana: MDCXXXV-MCMXXXV

**Motivación:** Supuestamente, para el Concurso Nacional de Música de 1935

**Observaciones:** El grupo de Cuatro canciones con textos de Lope de Vega está formado por *Chanzoneta, Dicha, Soneto* y *Pobre barquilla mía*, lleva una portada en la que además del título, las fechas del tricentenario y el nombre del autor, anota el título y orden de las canciones. La nº 3, *Soneto*, está desaparecida y no se encuentra en los fondos de la BNE. El manuscrito MSS/3985 de la BNE proviene de la biblioteca del Duque de Uceda. La única edición en la que aparece este poema es *Poesías inéditas de Herrera el Divino, Quevedo, Lope de Vega, Argensola (Lupercio), Góngora, Marqués de Ureña y Samaniego, María Gertrudis Hore, Álvaro Cubillo de Aragón, Juan de Matos Fragoso, Cristóbal del Castillejo, Luis Gálvez de Montalvo, Zaida (poetisa morisca), Tirso de Molina, Baltasar de Alcázar*, Madrid, Editorial América, 1917.

## **Título:** «Dicha»

**Colección o ciclo:** *Cuatro canciones con textos de Lope de Vega*, nº 2

**Fecha de composición:** septiembre 1935

**Lugar de composición:** Madrid

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *La esclava de su galán*

**Primer verso:** “Qué poco duran las dichas”

**Personaje:** Elena

**Acotaciones escénicas:** [Sola]

**Duración:** 1' 20" aprox.

**Tonalidad:** Mi menor

**Tesitura:** Do<sub>3</sub> sostenido-Fa<sub>4</sub> sostenido

**Indicaciones agógicas:** *Andante*

**Localización del manuscrito:** BNE

**Signatura del manuscrito:** M.MORALEDA/9

**Indicaciones del encabezamiento:** En la parte superior de la portada, en numeración romana: MDCXXXV-MCMXXXV

**Motivación:** Supuestamente para el Concurso Nacional de Música de 1935

**Observaciones:** El grupo de Cuatro canciones con textos de Lope de Vega está formado por *Chanzoneta, Dicha, Soneto* y *Pobre barquilla mía*, lleva una portada en la que además del título, las fechas del tricentenario y el nombre del autor, anota el título y orden de las canciones. La nº 3, *Soneto*, está desaparecida y no se encuentra en los fondos de la

BNE. Moraleda pone música a los primeros 13 versos de los 19 que tiene el monólogo de Elena.

**Título:** «Pobre barquilla mía»

**Colección o ciclo:** *Cuatro canciones con textos de Lope de Vega*, nº 4

**Fecha de composición:** septiembre 1935

**Lugar de composición:** Madrid

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *La Dorotea*

**Primer verso:** “Pobre barquilla mía”

**Personaje:** Don Fernando

**Acotaciones escénicas:** [Canta, canta, pues has templado.]

**Duración:** 1' 40" aprox.

**Tonalidad:** Mi mayor

**Tesitura:** La<sub>3</sub>-Fa<sub>4</sub> sostenido

**Indicaciones agógicas:** *Allegretto*

**Localización del manuscrito:** BNE

**Signatura del manuscrito:** M.MORALEDA/9

**Indicaciones del encabezamiento:** En la parte superior de la portada, en numeración romana: MDCXXXV-MCMXXXV

**Motivación:** Supuestamente para el Concurso Nacional de Música de 1935

**Observaciones:** El grupo de Cuatro canciones con textos de Lope de Vega está formado por *Chanzoneta, Dicha, Soneto y Pobre barquilla mía*, lleva una portada en la que además del título, las fechas del tricentenario y el nombre del autor, anota el título y orden de las canciones. La nº 3, *Soneto*, está desaparecida y no se encuentra en los fondos de la BNE. Moraleda pone música a las estrofas 1, 2, 4 y 5, de las 32 que tiene el poema. El título de esta canción nº 4, a diferencia de las otras, se escribe entre paréntesis, tanto en la portada de la colección como en el encabezamiento de la misma.

MORENO TORROBA, FEDERICO (1891-1982)

---

**Título:** «Copla de antaño»

**Fecha de composición:** 1923

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *La Dorotea*

**Primer verso:** “Madre, unos ojuelos vi”

**Personaje:** Dorotea

**Acotaciones escénicas:** [Toma, Celia, el harpa; que me obliga a mucho esta respuesta]

**Duración:** 2' 10" aprox.

**Tonalidad:** La mayor

**Tesitura:** Mi<sub>3</sub>-Sol<sub>4</sub>  
**Indicaciones agógicas:** *Allegro moderato*  
**Fecha del estreno:** 19-5-1923  
**Lugar del estreno:** Teatro de la Comedia, Madrid  
**Cantante del estreno:** Dagmara Renina (Sop.)  
**Pianista del estreno:** Joaquín Turina  
**Fecha de publicación:** 1923  
**Editor:** Unión Musical Española  
**Lugar de publicación:** Madrid  
**Dedicatoria:** A Dagmara Renina  
**Indicaciones del encabezamiento:** Letra de Lope de Vega  
**Observaciones:** Datos del estreno en Martínez del Fresno, pp. 204-205.

## NIN-CULMELL, JOAQUÍN (1908-2004)

---

**Título:** «Sea bienvenido»

**Colección o ciclo:** *Canciones de La Barraca*, nº 3  
**Fecha de composición:** junio 1997  
**Lugar de composición:** Sarrià  
**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Fuente Ovejuna*  
**Primer verso:** “Sea bien venido”  
**Personaje:** Todos [Músicos]  
**Acotaciones escénicas:** Cantan

**Duración:** 1' 44"  
**Tonalidad:** Sol menor  
**Tesitura:** La<sub>3</sub>-Sol<sub>4</sub>  
**Indicaciones del encabezamiento:** Chant-piano  
**Motivación:** Puesta en música de un cuaderno conservado por Luis Sáenz de la Calzada y Ángel Barja con piezas cantadas en las representaciones de la compañía teatral "La Barraca" dirigida por Federico García Lorca  
**Observaciones:** Copia cedida por Gayle Nin Rosenkranz. La edición estaba preparada para 1998 pero Editions Max Eschig no llegó a publicarla. Dicha edición incluía una versión francesa de cada texto de Jean-Charles Godoy. Fecha de composición al final de la partitura.

### Grabación 1

**Año:** 1998  
**Cantante:** Gragera, Elena (Mz.)  
**Pianista:** Cardó, Antón  
**Lugar:** Centro Cultural Conde Duque, Madrid  
**Fecha:** 9-3-1998



**Soporte:** Radio

**Duración:** 2:00

**Observaciones:** Estreno absoluto Canciones de La Barraca. Ciclo Lunes musicales en el Conde Duque. Grabación de RNE.

#### Grabación 2

**Año:** 1999

**Cantante:** Gragera, Elena (Mz.)

**Pianista:** Cardó, Antón

**Fecha:** 1999

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Columna Música

**Referencia discográfica:** CM 0053

**Duración:** 1:44

**Observaciones:** Incluida en el álbum "Obra para canto y piano".

#### Título: «Lavaréme en el Tajo»

**Colección o ciclo:** *Canciones de La Barraca*, nº 4

**Fecha de composición:** junio 1997

**Lugar de composición:** Sarrià

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *La buena guarda o La encomienda bien guardada*

**Primer verso:** "Lavaréme en el Tajo"

**Personaje:** Músicos

**Acotaciones escénicas:** Grita de música y baile, damas y galanes, y un mozo con un tabaque de merienda

**Duración:** 1' 47"

**Tonalidad:** Sol mayor

**Tesitura:** Re<sub>3</sub>-Sol<sub>4</sub> sostenido

**Fecha de publicación:** 1998

**Editor:** Editions Max Eschig

**Lugar de publicación:** París

**Indicaciones del encabezamiento:** Chant-piano

**Motivación:** Puesta en música de un cuaderno conservado por Luis Sáenz de la Calzada y Ángel Barja con piezas cantadas en las representaciones de la compañía teatral "La Barraca" dirigida por Federico García Lorca

**Observaciones:** Copia cedida por Gayle Nin Rosenkranz. La edición estaba preparada para 1998 pero Editions Max Eschig no llegó a publicarla. Dicha edición incluía una versión francesa de cada texto de Jean-Charles Godoy. Fecha de composición al final de la partitura.

#### Grabación 1

**Año:** 1998

**Cantante:** Gragera, Elena (Mz.)

**Pianista:** Cardó, Antón

**Lugar:** Centro Cultural Conde Duque, Madrid

**Fecha:** 9-3-1998

**Soporte:** Radio

**Duración:** 2:36

**Observaciones:** Estreno absoluto Canciones de La Barraca. Ciclo Lunes musicales en el Conde Duque. Grabación de RNE.

#### **Grabación 2**

**Año:** 1999

**Cantante:** Gragera, Elena (Mz.)

**Pianista:** Cardó, Antón

**Fecha:** 1999

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Columna Música

**Referencia discográfica:** CM 0053

**Duración:** 1:47

**Observaciones:** Incluida en el álbum "Obra para canto y piano".

#### **Grabación 3**

**Año:** 2005

**Cantante:** Gragera, Elena (Mz.)

**Pianista:** Cardó, Antón

**Lugar:** Real Balneario Solán de Cabras, Beteta (Cuenca)

**Fecha:** 9-9-2005

**Soporte:** Radio

**Duración:** 2:08

**Observaciones:** Ciclo "Música en el Agua". Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

#### **Grabación 4**

**Año:** 2007

**Cantante:** Gragera, Elena (Mz.)

**Pianista:** Cardó, Antón

**Lugar:** Centro Cultural Conde Duque, Madrid

**Fecha:** 6-3-2007

**Soporte:** Radio

**Duración:** 1:54

**Observaciones:** Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

ORTEGA I PUJOL, MIQUEL (1963- )

---

**Título:** «Soneto»

**Fecha de composición:** 29 octubre 2005

**Lugar de composición:** Barcelona

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Rimas*

**Primer verso:** “Éstos los sauzes son y ésta la fuente”

**Duración:** 2' 40" aprox.

**Tonalidad:** Re frigio \*

**Tesitura:** Re<sub>2</sub>-Fa<sub>3</sub> sostenido

**Indicaciones agógicas:** *Andante moderato*

**Localización del manuscrito:** Archivo personal del compositor

**Dedicatoria:** A Federico Gallar

**Indicaciones del encabezamiento:** Barítono y piano

**Observaciones:** El propio compositor dispone de una versión transportada, para bajo, una 3<sup>a</sup>m descendente.

**Grabación 1**

**Año:** 2006

**Cantante:** Latorre, Fernando (Bar.)

**Pianista:** Barredo, Itziar

**Fecha:** 2006

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Arsis

**Referencia discográfica:** ARSIS 4198

**Duración:** 3:17

**Observaciones:** Incluida en el álbum "Cantar del alma, La poesía del Siglo de Oro en la música del siglo XX".

PALAU BOIX, MANUEL (1893-1967)

---

**Título:** «Villancico»

**Fecha de composición:** 1947

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Pastores de Belén*

**Primer verso:** “Las pajas del pesebre”

**Personaje:** Tebandra

**Acotaciones escénicas:** [No fue menester rogar a los demás pastores que cantasen, que previniéndose todos, alegremente comenzaron así]

**Duración:** 2' 15"

**Tonalidad:** Si menor

**Tesitura:** Do<sub>3</sub> sostenido-Mi<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Semplice ma teneramente*

**Fecha del estreno:** 1-6-1952

**Lugar del estreno:** Conservatorio de Música, Valencia

**Cantante del estreno:** Emilia Muñoz (Sop.)

**Pianista del estreno:** Manuel Palau

**Fecha de publicación:** 1974

**Editor:** Piles

**Mención de edición:** Ed. bajo el cuidado de Salvador Seguí, Instituto Valenciano de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo

**Lugar de publicación:** Valencia

**Indicaciones del encabezamiento:** Poesía de Lope de Vega

**Título:** «Por el montecico sola»

**Colección o ciclo:** *Seis Lieder*, nº 1

**Fecha de composición:** 1950

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *El villano en su rincón*

**Primer verso:** “Por el montecico sola”

**Personaje:** Músicos

**Acotaciones escénicas:** Canten los músicos y Bruno cante solo

**Duración:** 1' 15" aprox.

**Tonalidad:** Mi mayor

**Tesitura:** Re<sub>3</sub>-Sol<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Allegretto*

**Fecha del estreno:** 19-4-1953

**Lugar del estreno:** Ateneo, Madrid

**Cantante del estreno:** Toñy Rosado (Sop.)

**Pianista del estreno:** Félix Lavilla

**Fecha de publicación:** 1953

**Editor:** Piles

**Mención de edición:** Instituto Valenciano de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo

**Lugar de publicación:** Valencia

**Indicaciones del encabezamiento:** Soprano y piano

**Grabación 1**

**Año:** 1988

**Cantante:** Fabuel, Gloria (Sop.)

**Pianista:** Pastor, Ramón

**Lugar:** Caja de Ahorros de Valencia, Valencia

**Fecha:** 21-6-1988  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 2:25  
**Observaciones:** Grabación de RNE.

**Título:** «Elegía para el caballero de Olmedo»

**Fecha de composición:** 1951

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *El caballero de Olmedo*

**Primer verso:** “Que de noche le mataron”

**Personaje:** La Voz

**Acotaciones escénicas:** Canten desde lejos en el vestuario, y véngase acercando la voz, como que camina.

**Duración:** 3'

**Tonalidad:** Re menor \*

**Tesitura:** Sol<sub>3</sub>-La<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Allegro moderato*

**Localización del manuscrito:** Archivo familiar Manuel Palau

**Observaciones:** Versión para voz y piano del original para voz y orquesta del propio compositor. Dicha versión orquestal fue estrenada por Mary Jordan (Sop.) y la Orquesta Municipal de Valencia (OMV), dirigida por Manuel Palau, el 2 de diciembre de 1951, en el Teatro Principal, Valencia. Fecha de composición tomada de la fecha del estreno para orquesta.

PARERA FONS, ANTONI (1943- )

---

**Título:** «Palmas de Belén»

**Fecha de composición:** 2006

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Pastores de Belén*

**Primer verso:** “Pues andáis en las palmas”

**Personaje:** Elifila

**Acotaciones escénicas:** [que yo pienso imitarte en mi canción, diciendo así:]

**Duración:** 2' aprox.

**Tonalidad:** Re mayor

**Tesitura:** La<sub>2</sub>-Mi<sub>3</sub>

**Localización del manuscrito:** Archivo del compositor

**Observaciones:** Copia cedida por el propio compositor. A la partitura para voz y piano siguen dos páginas de un arreglo para un final con solista, coro y orquesta en Sol mayor, con el texto de la primera estrofa. No utiliza el estribillo del poema, solamente pone

música a las estrofas, en distinto orden del habitual (segunda por tercera y viceversa). En la portada, sobre el título, indica “II”, lo que da a entender que es la segunda pieza de un grupo.

## PÉREZ AGUIRRE, JULIO ( -1916)

---

**Título:** «Los ojos verdes»

**Subtítulo:** Canción española

**Fecha de composición:** ca. 1900-1914

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *La Dorotea*

**Primer verso:** “Madre, unos ojuelos vi”

**Personaje:** Dorotea

**Acotaciones escénicas:** [Toma, Celia, el harpa; que me obliga a mucho esta respuesta]

**Duración:** 2' 20" aprox.

**Tonalidad:** Sol menor

**Tesitura:** Re<sub>3</sub>-Sol<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Moderato*

**Fecha de publicación:** entre 1901-1914

**Editor:** Sociedad Anónima Casa Dotésio (sic.)

**Dedicatoria:** Al eminente artista Ramón Blanchart

**Indicaciones del encabezamiento:** Canción española letra de Lope de Vega

**Observaciones:** Se desconoce el de nacimiento. El año de defunción se toma del *Diccionario de la Zarzuela Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares Rodicio (coord.), ICCMU, Madrid, 2003, vol. 2, p. 513). Fecha de publicación tomada de la ficha catalográfica de la Biblioteca de Catalunya. Se sabe que publicó la partitura de su opereta *Los amores de un veneciano* en 1985. El dedicatario, Ramón Blanchart (Barcelona, 1860 - San Salvador, 1934), fue un barítono que desarrolló su carrera en el Liceu de Barcelona, el Teatro Real de Madrid y en distintos teatros italianos.

## PERIS LACASA, JOSÉ (1924- )

---

**Título:** «Mañanicas floridas»

**Subtítulo:** Villancico

**Fecha de composición:** 1955

**Lugar de composición:** Madrid

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *El cardenal de Belén*

**Primer verso:** “Mañanicas floridas”  
**Personaje:** Música, Pascual (Antón, Bras)  
**Acotaciones escénicas:** Canten

**Duración:** 3'  
**Tonalidad:** La menor \*  
**Tesitura:** Si<sub>2</sub>-Sol<sub>4</sub>  
**Indicaciones agógicas:** *Tranquillo*  
**Fecha del estreno:** 1955  
**Lugar del estreno:** Conservatorio de Madrid  
**Cantante del estreno:** Teresa Berganza  
**Pianista del estreno:** Esteban Sánchez  
**Localización del manuscrito:** Archivo personal del compositor  
**Motivación:** Trabajo académico de la clase de composición de Julio Gómez.  
**Observaciones:** El compositor cede para este trabajo una copia de la partitura digitalizada, al final de la cual se lee una anotación manuscrita: “Clase de composición (1955) Conservatorio de Madrid”.

#### Grabación 1

**Año:** 1994  
**Cantante:** Egido, Inmaculada (Sop.)  
**Pianista:** Arner, Lucy  
**Lugar:** Auditorio Nacional, Sala de Cámara, Madrid  
**Fecha:** 7-10-1994  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 2:13  
**Observaciones:** Festival de otoño. Grabación de RNE.

## RINCÓN GARCÍA, EDUARDO (1924- )

---

**Título:** «Dulcísimo Señor, yo estaba ciego»

**Colección o ciclo:** *Tres poemas religiosos*, nº 1  
**Fecha de composición:** 1-7 junio 2004  
**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *El serafín humano*  
**Primer verso:** “Dulcísimo Jesús, yo estaba ciego”  
**Personaje:** Francisco

**Duración:** 2' 40" aprox.  
**Tonalidad:** Re menor \*  
**Tesitura:** Si<sub>2</sub> ó La<sub>2</sub> (opcional)-Sol<sub>4</sub>  
**Fecha del estreno:** 21-3-2005  
**Lugar del estreno:** Festival de Música Religiosa, Cuenca

**Cantante del estreno:** Elena Grajera (Mz.)

**Pianista del estreno:** Antón Cardó

**Indicaciones del encabezamiento:** Mezzosoprano y piano

**Observaciones:** Copia cedida por el propio compositor.

**Grabación 1**

**Año:** 2005

**Cantante:** Grajera, Elena (Mz.)

**Pianista:** Cardó, Antón

**Lugar:** Iglesia Monasterio de la Concepción Franciscana, Cuenca

**Fecha:** 21-3-2005

**Soporte:** Radio

**Duración:** 4:19

**Observaciones:** Grabación de RNE. Estreno absoluto.

**Título:** «Mañanicas floridas»

**Colección o ciclo:** *Tres poemas religiosos*, nº 2

**Fecha de composición:** 1-7 junio 2004

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *El cardenal de Belén*

**Primer verso:** “Mañanicas floridas”

**Personaje:** Música, Pascual (Antón, Bras)

**Acotaciones escénicas:** Canten

**Duración:** 2' 10" aprox.

**Tonalidad:** Re mayor \*

**Tesitura:** Re<sub>3</sub>-Sol<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Andante*

**Fecha del estreno:** 21-3-2005

**Lugar del estreno:** Festival de Música Religiosa, Cuenca

**Cantante del estreno:** Elena Grajera (Mz.)

**Pianista del estreno:** Antón Cardó

**Indicaciones del encabezamiento:** Mezzosoprano y piano

**Observaciones:** Copia cedida por el propio compositor.

**Grabación 1**

**Año:** 2005

**Cantante:** Grajera, Elena (Mz.)

**Pianista:** Cardó, Antón

**Lugar:** Iglesia Monasterio de la Concepción Franciscana, Cuenca

**Fecha:** 21-3-2005

**Soporte:** Radio

**Duración:** 3:05

**Observaciones:** Grabación de RNE. Estreno absoluto.

**Título:** «¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?»



**Colección o ciclo:** *Tres poemas religiosos*, nº 3

**Fecha de composición:** 1-7 junio 2004

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Rimas sacras*

**Primer verso:** “¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?”, Soneto XVIII

**Duración:** 2' 35" aprox.

**Tonalidad:** Si menor \*

**Tesitura:** La<sub>2</sub> bemol-Fa<sub>3</sub>

**Fecha del estreno:** 21-3-2005

**Lugar del estreno:** Festival de Música Religiosa, Cuenca

**Cantante del estreno:** Elena Grajera (Mz.)

**Pianista del estreno:** Antón Cardó

**Indicaciones del encabezamiento:** Mezzosoprano y piano

**Observaciones:** Copia cedida por el propio compositor.

**Grabación 1**

**Año:** 2005

**Cantante:** Grajera, Elena (Mz.)

**Pianista:** Cardó, Antón

**Lugar:** Iglesia Monasterio de la Concepción Franciscana, Cuenca

**Fecha:** 21-3-2005

**Soporte:** Radio

**Duración:** 4:53

**Observaciones:** Grabación de RNE. Estreno absoluto.

## RODRIGO VIDRE, JOAQUÍN (1901-1999)

---

**Título:** «Coplas del pastor enamorado»

**Fecha de composición:** 1935

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *La buena guarda o La encomienda bien guardada*

**Primer verso:** “Verdes riberas amenas”

**Personaje:** Pastor

**Duración:** 3' 30"

**Tonalidad:** La

**Tesitura:** Si<sub>2</sub>-Sol<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Andantino*

**Fecha del estreno:** 1936

**Lugar del estreno:** París

**Cantante del estreno:** María Cid (Sop.)

**Pianista del estreno:** Joaquín Rodrigo

**Fecha de publicación:** 1980

**Editor:** Edición del autor

**Mención de edición:** Canciones para canto y piano

**Lugar de publicación:** Madrid

**Dedicatoria:** A Aurelio Viñas

**Observaciones:** Publicada por Ediciones Joaquín Rodrigo en álbumes recopilatorios: Álbum Centenario (EJR 190195, 2000) y Álbum de canciones (EJR 19015a). Existe versión del propio compositor para voz y guitarra.

#### **Grabación 1**

**Año:** 1965

**Cantante:** Caballé, Montserrat (Sop.)

**Pianista:** Zanetti, Miguel

**Fecha:** 1965

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** EMI Classics

**Referencia discográfica:** CDC 724355720221

**Duración:** 4:12

**Observaciones:** Producción de 1965. Edición conmemorativa del centenario de Joaquín Rodrigo, Grabaciones históricas I, vol. I. 11 CD. Referencia álbum CDS 724355723727

#### **Grabación 2**

**Año:** 1966

**Cantante:** Higuera, Ana (Sop.)

**Pianista:** Zanetti, Miguel

**Fecha:** 1966

**Soporte:** LP

**Sello discográfico:** Discos Tempo

**Referencia discográfica:** T2L-001 S Discos Tempo

**Observaciones:** Incluida en el álbum "Recital de canciones de Joaquín Rodrigo por Ana Higuera Aragón". Hay otra publicación de la misma grabación del sello Marfer, 1981.

#### **Grabación 3**

**Año:** 1979

**Cantante:** Peters, María Ángeles (Sop.)

**Pianista:** García Chornet, Perfecto

**Lugar:** Casa de la Radio, Madrid

**Fecha:** 8-5-1979

**Soporte:** Radio

**Duración:** 3:50

**Observaciones:** Grabación de RNE.

#### **Grabación 4**

**Año:** 1981

**Cantante:** Higuera, Ana (Sop.)  
**Pianista:** Lavilla, Félix  
**Lugar:** Sociedad Filarmónica, Bilbao  
**Fecha:** 12-10-1981  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 3:48  
**Observaciones:** Ciclo Lunes musicales de RNE. Grabación de RNE. Homenaje a Joaquín Rodrigo en su 80 aniversario.

#### Grabación 5

**Año:** 1981  
**Cantante:** Higuera, Ana (Sop.)  
**Pianista:** Zanetti, Miguel  
**Fecha:** 1981  
**Soporte:** LP  
**Sello discográfico:** Marfer  
**Referencia discográfica:** M 55015 S Marfer  
**Observaciones:** Incluida en el álbum "Recital de canciones de Joaquín Rodrigo por Ana Higuera Aragón".

#### Grabación 6

**Año:** 1986  
**Cantante:** Cid, Manuel (Ten.)  
**Pianista:** Lavilla, Félix  
**Fecha:** 1986  
**Soporte:** LP  
**Sello discográfico:** Fundación Banco Exterior  
**Referencia discográfica:** D.L. M- 4670  
**Observaciones:** Incluida en el álbum "Compositores Españoles del siglo XX. Canciones de Concierto".

#### Grabación 7

**Año:** 1989  
**Cantante:** Kudo, Atsuko (Sop.)  
**Pianista:** Zabala, Alejandro  
**Lugar:** Real Academia de Bellas Artes San Fernando, Madrid  
**Fecha:** 1-12-1989  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 3:33  
**Observaciones:** Los conciertos de Radio 2. Grabación de RNE.

#### Grabación 8

**Año:** 1992  
**Cantante:** Manuel Cid (t)  
**Pianista:** Miguel Zanetti

**Lugar:** Fundación Juan March

**Fecha:** 25-5-1992

**Soporte:** Cinta magnética

**Duración:** 3' 49"

**Observaciones:** Concierto de la Fundación Juan March. Concierto en recuerdo de Federico Sopeña.

#### **Grabación 9**

**Año:** 1994

**Cantante:** Fresan, Iñaki (Bar.)

**Pianista:** Álvarez Parejo, Juan Antonio

**Lugar:** Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

**Fecha:** 5-2-1994

**Soporte:** Radio

**Duración:** 3:08

**Observaciones:** Los conciertos de radio 2. Grabación de RNE.

#### **Grabación 10**

**Año:** 1997

**Cantante:** Higuera, Ana (Sop.)

**Pianista:** Turina, Fernando

**Fecha:** 1997

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Higuera Arte

**Referencia discográfica:** EK CD 106

**Observaciones:** Incluida en el álbum "Canción española, primera mitad del siglo XX"

#### **Grabación 11**

**Año:** 1997

**Cantante:** Kudo, Atsuko (Sop.)

**Pianista:** Zabala, Alejandro

**Lugar:** Fundación Juan March, Madrid

**Fecha:** 8-1-1997

**Soporte:** Radio

**Duración:** 3:25

**Observaciones:** Ciclo "Integral de las canciones de Joaquín Rodrigo". Grabación de RNE.

#### **Grabación 12**

**Año:** 1999

**Cantante:** Caballé, Montserrat (Sop.)

**Pianista:** Zanetti, Miguel

**Fecha:** 1999

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** EMI Classics

**Referencia discográfica:** CDM 724356721821

**Duración:** 4:11

**Observaciones:** Grabación de 1964.

#### **Grabación 13**

**Año:** 2000

**Cantante:** Garrigosa, Francesc (Ten.)

**Pianista:** Cardó, Antón

**Lugar:** Centro Cultural Conde Duque, Madrid

**Fecha:** 4-12-2000

**Soporte:** Radio

**Duración:** 3:05

**Observaciones:** Lunes Musicales en el Conde Duque. Grabación de RNE.

#### **Grabación 14**

**Año:** 2001

**Cantante:** Gragera, Elena (Mz.)

**Pianista:** Cardó, Antón

**Lugar:** Museo Zuloaga, San Juan de los Caballeros (Segovia)

**Fecha:** 13-9-2001

**Soporte:** Radio

**Duración:** 3:08

**Observaciones:** Festivales de Segovia, Grabación de RNE, No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

#### **Grabación 15**

**Año:** 2001

**Cantante:** Maravella, Consol (Sop.)

**Pianista:** Rubén Parejo

**Fecha:** 2001

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** PM Produccions

**Referencia discográfica:** P.M. / CD-22

**Observaciones:** Paco Muñoz Produccions. Patrocinado por el Ajuntament de Monserrat (Valencia).

#### **Grabación 16**

**Año:** 2001

**Cantante:** Masino, Fabiola (Sop.)

**Pianista:** Turina, Fernando

**Fecha:** 2001

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Blue Moon

**Referencia discográfica:** BMCD 2071

#### Grabación 17

**Año:** 2002

**Cantante:** Martínez, Ana María (Sop.)

**Pianista:** Guinovart, Albert

**Fecha:** 2002

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** EMI Classics

**Referencia discográfica:** CDS 724356783324

**Duración:** 3:41

**Observaciones:** Edición conmemorativa del centenario de Joaquín Rodrigo, 12 CD, vol. 2.

#### Grabación 18

**Año:** 2002

**Cantante:** Martínez, Ana María (Sop.)

**Pianista:** Guinovart, Albert

**Fecha:** 2002

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** EMI Classics

**Referencia discográfica:** PE02001

**Duración:** 3'43"

**Observaciones:** Incluida en el álbum "Joaquín Rodrigo, 100 años", vol. 2.

#### Grabación 19

**Año:** 2005

**Cantante:** Gragera, Elena (Mz.)

**Pianista:** Cardó, Antón

**Lugar:** Real Balneario Solán de Cabras, Beteta (Cuenca)

**Fecha:** 9-9-2005

**Soporte:** Radio

**Duración:** 3:07

**Observaciones:** Ciclo "Música en el Agua". Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

### **Título:** «Pastorcito Santo»

**Colección o ciclo:** *Tres villancicos*, nº 1

**Fecha de composición:** 1952

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Pastores de Belén*

**Primer verso:** “Zagalejo de perlas”

**Personaje:** Aminadab y Palmira

**Acotaciones escénicas:** [Aminadab [...] venía con su amada Palmira [...], y acompañándole su esposa con la voz y el instrumento, dijeron los dos así:]

**Duración:** 2' 40"

**Tonalidad:** Mi menor

**Tesitura:** Re<sub>3</sub> sostenido-Do<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Andante*

**Fecha del estreno:** Enero de 1954

**Lugar del estreno:** Real Conservatorio de Música de Madrid

**Fecha de publicación:** 1953

**Editor:** Joaquín Rodrigo

**Mención de edición:** Grafispania

**Lugar de publicación:** Madrid

**Dedicatoria:** Al Dtor. Schermant

**Observaciones:** Varias ediciones posteriores: UME (1968), Joaquín Rodrigo-Grafispania (1970), EJR (2000). Existe versión del propio compositor para voz y guitarra de 1959.

#### Grabación 1

**Año:** 1967

**Cantante:** Ángeles, Victoria de los (Sop.)

**Pianista:** Soriano, Gonzalo

**Fecha:** 1961.12.04/08

**Soporte:** LP

**Sello discográfico:** Angel

**Referencia discográfica:** Referencia 35775

**Duración:** 3'59"

**Observaciones:** Incluida en el álbum "Siglo 20º. Canciones Españolas".

#### Grabación 2

**Año:** 1976

**Cantante:** Martín, Fuencisla (Sop.)

**Pianista:** Elcoro, Valentín

**Lugar:** Casa de la Radio, Madrid

**Fecha:** 24-11-1976

**Soporte:** Radio

**Duración:** Sin especificar

**Observaciones:** Grabación de RNE.

#### Grabación 3

**Año:** 1978

**Cantante:** Díaz, Ana Amelia (Sop.)

**Pianista:** Perera, Julián

**Lugar:** Casa de la Radio, Madrid

**Fecha:** 13-12-1978

**Soporte:** Radio

**Duración:** 2:55

**Observaciones:** Grabación de RNE.

#### Grabación 4

**Año:** 1981

**Cantante:** Higuera, Ana (Sop.)

**Pianista:** Lavilla, Félix

**Lugar:** Sociedad Filarmónica, Bilbao

**Fecha:** 12-10-1981

**Soporte:** Radio

**Duración:** 4:04

**Observaciones:** Ciclo Lunes musicales de RNE. Grabación de RNE. Homenaje a Joaquín Rodrigo en su 80 aniversario.

#### Grabación 5

**Año:** 1981

**Cantante:** Higuera, Ana (Sop.)

**Pianista:** Zanetti, Miguel

**Fecha:** 1981

**Soporte:** LP

**Sello discográfico:** Marfer

**Referencia discográfica:** M 55015 S Marfer

**Observaciones:** Incluida en el álbum "Recital de canciones de Joaquín Rodrigo por Ana Higuera Aragón".

#### Grabación 6

**Año:** 1993

**Cantante:** Ángeles, Victoria de los (Sop.)

**Pianista:** Soriano, Gonzalo

**Fecha:** 1993

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** EMI Classics

**Referencia discográfica:** 5650642 CMS 5650612

**Duración:** 2:31

**Observaciones:** 4 CD. Grabación de 1962.

#### Grabación 7

**Año:** 1994

**Cantante:** Chaves, Soraya (Sop.)

**Pianista:** Parés, Xavier

**Lugar:** Real Conservatorio Superior de Música, Madrid

**Fecha:** 15-4-1994

**Soporte:** Radio

**Duración:** 2:38

**Observaciones:** Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Premio Internacional de Canto de la Fundación Guerrero, prueba final, primer premio, premio a la mejor interpretación de música española. Grabación de RNE.



**Grabación 8****Año:** 1994**Cantante:** Fresan, Iñaki (Bar.)**Pianista:** Álvarez Parejo, Juan Antonio**Lugar:** Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid**Fecha:** 5-2-1994**Soporte:** Radio**Duración:** 2:47**Observaciones:** Los conciertos de radio 2. Grabación de RNE.**Grabación 9****Año:** 1995**Cantante:** Alcedo, Celia (Sop.)**Pianista:** Tamayo, Celsa**Lugar:** Iglesia de San José, Madrid**Fecha:** 23-12-1995**Soporte:** Radio**Duración:** 3:11**Observaciones:** Certamen de Música Vocal en Navidad, concierto de clausura. No disponible en RNE por deficiencias de sonido o interpretación.**Grabación 10****Año:** 1995**Cantante:** Montiel, María José (Sop.)**Pianista:** Zanetti, Miguel**Lugar:** Real Academia de Bellas Artes San Fernando, Madrid**Fecha:** 4-3-1995**Soporte:** Radio**Duración:** Sin especificar**Observaciones:** Grabación de RNE.**Grabación 11****Año:** 1996**Cantante:** Higuera, Ana (Sop.)**Pianista:** Zanetti, Miguel**Fecha:** 1966**Soporte:** LP**Sello discográfico:** Discos Tempo**Referencia discográfica:** T2L-001 S Discos Tempo**Observaciones:** Incluida en el álbum "Recital de canciones de Joaquín Rodrigo por Ana Higuera Aragón". Hay otra publicación de la misma grabación del sello Marfer, 1981.

#### **Grabación 12**

**Año:** 1996

**Cantante:** Aragón, María (Mz.)

**Pianista:** Turina, Fernando

**Lugar:** Teatro del Hotel Alhambra Palace, Granada

**Fecha:** 27-6-1996

**Soporte:** Radio

**Duración:** 2:40

**Observaciones:** Festival Internacional de Música y Danza de Granada. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

#### **Grabación 13**

**Año:** 1996

**Cantante:** Fresan, Iñaki (Bar.)

**Pianista:** Álvarez Parejo, Juan Antonio

**Lugar:** Sede del Orfeón Donostiarra, San Sebastián

**Fecha:** 29-8-1996

**Soporte:** Radio

**Duración:** 2:40

**Observaciones:** Quincena Musical de San Sebastián. Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

#### **Grabación 14**

**Año:** 1997

**Cantante:** Higuera, Ana (Sop.)

**Pianista:** Turina, Fernando

**Fecha:** 1997

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Higuera Arte

**Referencia discográfica:** EK CD 106

**Observaciones:** Incluida en el álbum "Canción española, primera mitad del siglo XX"

#### **Grabación 15**

**Año:** 1997

**Cantante:** Kudo, Atsuko (Sop.)

**Pianista:** Zabala, Alejandro

**Lugar:** Fundación Juan March, Madrid

**Fecha:** 22-1-1997

**Soporte:** Radio

**Duración:** Sin especificar

**Observaciones:** Ciclo "Integral de las canciones de Joaquín Rodrigo". Grabación de RNE.

**Grabación 16**

**Año:** 1998  
**Cantante:** Bustamante, Carmen (Sop.)  
**Pianista:** García Chornet, Perfecto  
**Fecha:** 1998  
**Soporte:** CD  
**Sello discográfico:** Arcobaleno  
**Referencia discográfica:** Arcobaleno 9426  
**Duración:** 2'52"  
**Observaciones:** Incluida en el álbum "Spanish Festival".

**Grabación 17**

**Año:** 1998  
**Cantante:** Montiel, María José (Sop.)  
**Pianista:** Zanetti, Miguel  
**Lugar:** Casa de la Radio, Madrid  
**Fecha:** enero-abril 1998  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 2:57  
**Observaciones:** Grabación para el disco de RTVE MÚSICA 619682, La casa de la Radio, Madrid.

**Grabación 18**

**Año:** 1999  
**Cantante:** Ostolaza, Eukén (Ten.)  
**Pianista:** Urcola, Ana María  
**Lugar:** Ayuntamiento de San Sebastián  
**Fecha:** 18-12-1999  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 4:30  
**Observaciones:** Ateneo Guipuzcoano. Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

**Grabación 19**

**Año:** 1999  
**Cantante:** Castro-Alberty, Margarita (Sop.)  
**Pianista:** Cebro, Carlos  
**Fecha:** 1999  
**Soporte:** CD  
**Sello discográfico:** LYS  
**Observaciones:** Incluida en el álbum "Joaquín Rodrigo: Integral de canciones. Première mondiale", vol. 1.

**Grabación 20**

**Año:** 1999

**Cantante:** Montiel, María José (Sop.)

**Pianista:** Zanetti, Miguel

**Fecha:** 1999

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** RTVE Música

**Referencia discográfica:** 65115

**Duración:** 4:25

**Observaciones:** Grabación de 1998, Casa de la Radio, Madrid.

**Grabación 21**

**Año:** 2000

**Cantante:** Gragera, Elena (Mz.)

**Pianista:** Cardó, Antón

**Lugar:** Iglesia de Santa María del Puerto, Santoña (Santander)

**Fecha:** 19-8-2000

**Soporte:** Radio

**Duración:** 2:23

**Observaciones:** Festival Internacional de Santander. Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

**Grabación 22**

**Año:** 2000

**Cantante:** Gragera, Elena (Mz.)

**Pianista:** Cardó, Antón

**Lugar:** Centro Cultural Conde Duque, Madrid

**Fecha:** 27-11-2000

**Soporte:** Radio

**Duración:** 2:24

**Observaciones:** Lunes Musicales en el Conde Duque. Grabación de RNE.

**Grabación 23**

**Año:** 2001

**Cantante:** Montiel, María José (Sop.)

**Pianista:** Turina, Fernando

**Lugar:** Fundación Juan March, Madrid

**Fecha:** 10-1-2001

**Soporte:** Radio

**Duración:** 4:46

**Observaciones:** Grabación de RNE.

**Grabación 24**

**Año:** 2001

**Cantante:** Martos, María José (Sop.)  
**Pianista:** Blanes, Marisa  
**Lugar:** Auditorio Nacional de Música, Sala de Cámara, Madrid  
**Fecha:** 13-6-2001  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 2:24  
**Observaciones:** Grabación de RNE, No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

#### Grabación 25

**Año:** 2001  
**Cantante:** Gragera, Elena (Mz.)  
**Pianista:** Cardó, Antón  
**Lugar:** Museo Zuloaga, San Juan de los Caballeros (Segovia)  
**Fecha:** 13-9-2001  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 2:30  
**Observaciones:** Festivales de Segovia, Grabación de RNE, No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

#### Grabación 26

**Año:** 2001  
**Cantante:** Maravella, Consol (Sop.)  
**Pianista:** Parejo, Rubén  
**Fecha:** 2001  
**Soporte:** CD  
**Sello discográfico:** PM Produccions  
**Referencia discográfica:** P.M. / CD-22  
**Observaciones:** Paco Muñoz Produccions. Patrocinado por el Ajuntament de Monserrat (Valencia).

#### Grabación 27

**Año:** 2002  
**Cantante:** Gragera, Elena (Mz.)  
**Pianista:** Cardó, Antón  
**Lugar:** Centro Cultural Conde Duque, Madrid  
**Fecha:** 16-12-2002  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 2:27  
**Observaciones:** Lunes musicales en el Conde Duque. Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

#### Grabación 28

**Año:** 2002  
**Cantante:** Martínez, Ana María (Sop.)

**Pianista:** Guinovart, Albert

**Fecha:** 2002

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** EMI Classics

**Referencia discográfica:** PE02001

**Duración:** 2'55"

**Observaciones:** Incluida en el álbum "Joaquín Rodrigo, 100 años", vol. 2.

#### Grabación 29

**Año:** 2002

**Cantante:** Martínez, Ana María (Sop.)

**Pianista:** Guinovart, Albert

**Fecha:** 2002

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** EMI Classics

**Referencia discográfica:** CDS 724356783324

**Duración:** 2:53

**Observaciones:** Edición conmemorativa del centenario de Joaquín Rodrigo, 12 CD, vol. 2.

#### Grabación 30

**Año:** 2002

**Cantante:** Fink, Bernarda (Mz.)

**Pianista:** Vignoles, Roger

**Fecha:** 2002

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Hyperion

**Referencia discográfica:** HYP 67186

#### Grabación 31

**Año:** 2002

**Cantante:** Monar, Isabel (Sop.)

**Pianista:** McClure, Mac

**Fecha:** 2002

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Columna Música

**Referencia discográfica:** CM 0077

#### Grabación 32

**Año:** 2003

**Cantante:** Gragera, Elena (Mz.)

**Pianista:** Cardó, Antón

**Lugar:** Centro Cultural Conde Duque, Madrid

**Fecha:** 13-1-2003

**Soporte:** Radio

**Duración:** 2:36

**Observaciones:** Lunes musicales en el Conde Duque. Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

#### **Grabación 33**

**Año:** 2003

**Cantante:** Rey, Isabel (Sop.)

**Pianista:** Zabala, Alejandro

**Fecha:** 2003

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Edicions Albert Moraleda

**Referencia discográfica:** Edicions Albert Moraleda: 0155

**Observaciones:** Incluida en el álbum "Canciones para la Navidad".

#### **Grabación 34**

**Año:** 2003

**Cantante:** Darijo, Conchín (Sop.)

**Pianista:** Monasterio, Aida

**Fecha:** 2003

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** EGT

**Referencia discográfica:** EGT 911

**Duración:** 2:42

**Observaciones:** Grabado en 2002.

#### **Grabación 35**

**Año:** 2004

**Cantante:** Sánchez, Ana María (Sop.)

**Pianista:** Moretti, Kennedy

**Lugar:** Palau de la Música, Valencia

**Fecha:** 13-3-2004

**Soporte:** Radio

**Duración:** Sin especificar

**Observaciones:** Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

#### **Grabación 36**

**Año:** 2006

**Cantante:** Latorre, Fernando (Bar.)

**Pianista:** Barredo, Itziar

**Fecha:** 2006

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Arsis

**Referencia discográfica:** ARSIS 4198

**Duración:** 2:45

**Observaciones:** Incluida en el álbum "Cantar del alma, La poesía del Siglo de Oro en la música del siglo XX".

**Grabación 37**

**Año:** 2009

**Cantante:** Vundru, Franziska (Sop.)

**Pianista:** Ickert, Bernd

**Fecha:** 2009

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Musicaphon

**Referencia discográfica:** M56844

**Observaciones:** Incluida en el álbum "Herz, stirb, oder singe!".

---

## SALVADOR SEGARRA, MATILDE (1918-2007)

---

### **Título:** «Castellana»

**Colección o ciclo:** *Seis canciones españolas*, nº 1

**Fecha de composición:** 1 junio 1939

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *El gran duque de Moscovia*

**Primer verso:** "Blanca me era yo"

**Personaje:** Músicos

**Acotaciones escénicas:** Salen los músicos de segadores, y con ellos Lucinda, Demetrio, Rufino, Belardo y Febo. Cantan.

**Duración:** 1' 15" aprox.

**Tonalidad:** Si menor \*

**Tesitura:** Mi<sub>3</sub>-Fa<sub>4</sub> sostenido

**Indicaciones agógicas:** Tranquilo-72

**Localización del manuscrito:** Instituto Valencià de la Música

**Signatura del manuscrito:** Inventario provisional

**Dedicatoria:** A Manuel de Falla

**Indicaciones del encabezamiento:** Canto y piano

**Observaciones:** De las *Seis canciones españolas*, una copia dice soprano y piano (dentro una canción pone voz media), y otra copia pone voz media y piano. Las tonalidades y tesituras son idénticas. El ciclo de canciones obtuvo Mención Honorífica en el Concurso de Composición de la Jefatura de Propaganda de Vizcaya, en enero de 1940.

### **Título:** «Gallega»

**Colección o ciclo:** *Seis canciones españolas*, nº 2



**Fecha de composición:** 10 junio 1939

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *El villano en su rincón*

**Primer verso:** “Por el montecico sola”

**Personaje:** Músicos

**Acotaciones escénicas:** Canten los músicos y Bruno cante solo

**Duración:** 1' 30" aprox.

**Tonalidad:** La menor \*

**Tesitura:** Mi<sub>3</sub>-Sol<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Allegro ma non molto*-120

**Localización del manuscrito:** Instituto Valencià de la Música

**Signatura del manuscrito:** Inventario provisional

**Dedicatoria:** A Manuel de Falla

**Indicaciones del encabezamiento:** Canto y piano

**Observaciones:** Hay otra copia con texto en gallego (se titula *Galeica* (sic.) y otra copia que dice: “2ª versión con texto gallego anónimo y ligeras variantes en la armonía”. De las *Seis canciones españolas*, una copia dice soprano y piano (dentro una canción pone voz media), y otra copia pone voz media y piano. Las tonalidades y tesituras son idénticas. El ciclo de canciones obtuvo Mención Honorífica en el Concurso de Composición de la Jefatura de Propaganda de Vizcaya, en enero de 1940.

**Título:** «Levantina»

**Subtítulo:** Valenciana

**Colección o ciclo:** *Seis canciones españolas*, nº 6

**Fecha de composición:** 30 julio 1939

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *El bobo del colegio*

**Primer verso:** “Naranjitas me tira la niña”

**Personaje:** Músicos

**Acotaciones escénicas:** Canten

**Duración:** 1' 45" aprox.

**Tonalidad:** Mi mayor \*

**Tesitura:** Mi<sub>3</sub>-La<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Moderato*-72

**Localización del manuscrito:** Instituto Valencià de la Música

**Signatura del manuscrito:** Inventario provisional

**Dedicatoria:** A Manuel de Falla

**Indicaciones del encabezamiento:** Canto y piano

**Observaciones:** *Valenciana*, de la suite *Seis canciones españolas* para voz y orquesta, no se titula *Levantina* como el original para voz y piano. Anotación a lápiz en la portada "Versió de l'any del rey Pepet" (sic.). La orquestación de la canción es para maderas, trompetas en Fa y Do a 2, arpa y cuerdas. La voz no lleva a anotada la letra, incluye particellas. De las *Seis canciones españolas*, una copia dice soprano y piano (dentro una canción pone voz media), y otra copia pone voz media y piano. Las tonalidades y

tesituras son idénticas. El ciclo de canciones obtuvo Mención Honorífica en el Concurso de Composición de la Jefatura de Propaganda de Vizcaya, en enero de 1940.

**Título:** «Canción de vela»

**Fecha de composición:** 1946

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Las almenas de Toro*

**Primer verso:** “Velador que el castillo velas”

**Personaje:** Flores y Layn

**Acotaciones escénicas:** cantan los dos

**Duración:** 1'45

**Tonalidad:** Re menor

**Tesitura:** Re<sub>3</sub>-Mi<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** Lentamente

**Fecha de publicación:** 1947

**Editor:** Piles

**Lugar de publicación:** Valencia

**Dedicatoria:** A Victoria de los Ángeles

**Indicaciones del encabezamiento:** Para voz media y piano

**Observaciones:** Fecha de composición tomada del catálogo de la SGAE. Fecha de publicación tomada de la copia de la edición, que lleva una dedicatoria manuscrita en la portada: "A la gran liederista Carmen Andújar, amb la meva gratitud per les interpretacions de les meves cançons, molt cordialment, Matilde Salvador. Valencia, 1947". Estreno de la versión orquestal: Emilia Muñoz (Sop.) y Orquesta Municipal de Valencia, director Hans von Benda, 6 de mayo de 1951, Teatro Principal, Valencia.

THOMAS SABATER, JUAN MARÍA (1896-1966)

---

**Título:** «Guitarra»

**Colección o ciclo:** *Canciones españolas de instrumentos*, nº 1

**Fecha de composición:** 1944

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Peribáñez y el comendador de Ocaña*

**Primer verso:** “Cogiôme a tu puerta el toro”

**Personaje:** Músicos

**Acotaciones escénicas:** canten

**Duración:** 1' 30" aprox.

**Tonalidad:** Mi bemol mayor

**Tesitura:** Si<sub>2</sub> bemol-Mi<sub>4</sub> bemol

**Indicaciones agógicas:** *Allegro ma non troppo*

**Fecha de publicación:** 1944

**Editor:** Ediciones Capella Clàssica

**Lugar de publicación:** Mallorca

**Grabación 1**

**Año:** 2001

**Cantante:** Cordón, Carmelo (Bar.)

**Pianista:** Celebón, Mónica

**Lugar:** Teatro Monumental, Madrid

**Fecha:** 7-4-2001

**Soporte:** Radio

**Duración:** Sin especificar

**Observaciones:** Los Conciertos de Radio Clásica. Grabación de RNE.

**Título:** «Gaita»

**Colección o ciclo:** *Canciones españolas de instrumentos*, nº 5

**Fecha de composición:** 1944

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Peribáñez y el comendador de Ocaña*

**Primer verso:** “Dente parabienes”

**Personaje:** Músicos

**Acotaciones escénicas:** Tocan y cantan

**Duración:** 2' 40" aprox.

**Tonalidad:** Do mayor

**Tesitura:** Fa<sub>3</sub>-Sol<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Moderato*

**Fecha de publicación:** 1944

**Editor:** Ediciones Capella Clàssica

**Lugar de publicación:** Mallorca

**Observaciones:** Fecha de composición tomada de la de publicación.

TOLDRÀ I SOLER, EDUARD (1885-1962)

---

**Título:** «Cantarcillo»

**Subtítulo:** Pues andáis en palmas

**Colección o ciclo:** *Seis canciones*, nº 5

**Fecha de composición:** 1941

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Pastores de Belén*

**Primer verso:** “Pues andáis en las palmas”

**Personaje:** Elifila

**Acotaciones escénicas:** [que yo pienso imitarte en mi canción, diciendo así:]

**Duración:** 3' 15"

**Tonalidad:** Do sostenido menor / Re bemol mayor

**Tesitura:** Fa<sub>3</sub>-Fa<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Andante, non troppo lento*

**Fecha del estreno:** 29-3-1941-29

**Lugar del estreno:** Palau de la Música de Barcelona

**Cantante del estreno:** Mercedes Plantada

**Pianista del estreno:** Blay - Net

**Fecha de publicación:** 1942/1992

**Editor:** José Porter/Unión Musical Española

**Lugar de publicación:** Barcelona/Madrid

**Indicaciones del encabezamiento:** Canto y piano

**Observaciones:** Existe una versión para orquesta del propio compositor. Los materiales de orquesta manuscritos se conservan en el archivo de la Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC).

#### Grabación 1

**Año:** 1978

**Cantante:** Callao, Francesca (Sop.)

**Pianista:** Pañella, Juli

**Lugar:** Casa de la Radio, Madrid

**Fecha:** 13-2-1978

**Soporte:** Radio

**Duración:** 1:55

**Observaciones:** Grabación de RNE.

#### Grabación 2

**Año:** 1987

**Cantante:** Berganza, Teresa (Mz.)

**Pianista:** Álvarez Parejo, Juan Antonio

**Fecha:** 1987

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Claves

**Referencia discográfica:** CD508704

**Duración:** 1:55

**Observaciones:** Incluida en el álbum "Teresa Berganza: Canciones españolas".  
Grabación de 1977.

#### Grabación 3

**Año:** 1989

**Cantante:** Blanco, Carmen (Sop.)

**Pianista:** Quero, Raquel

**Fecha:** 1989

**Soporte:** LP

**Sello discográfico:** Caja Provincial de Ahorros de Córdoba

**Referencia discográfica:** CPAD 1056

**Duración:** Sin especificar

**Observaciones:** 2 LP. Grabación en directo Palacio de Viana, Córdoba.

#### Grabación 4

**Año:** 1992

**Cantante:** Bustamante, Carmen (Sop.)

**Pianista:** García Morante, Manuel

**Fecha:** 1992

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Audiovisuals de Sarrià

**Referencia discográfica:** 251516

**Duración:** 4:00

#### Grabación 5

**Año:** 1994

**Cantante:** Casariego, Lola (Mz.)

**Pianista:** Zanetti, Miguel

**Lugar:** Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

**Fecha:** 26-3-1994

**Soporte:** Radio

**Duración:** Sin especificar

**Observaciones:** Los conciertos de Radio 2. Grabación de RNE.

#### Grabación 6

**Año:** 1995

**Cantante:** Gragera, Elena (Mz.)

**Pianista:** Cardó, Antón

**Lugar:** Fundación Carlos de Amberes, Madrid

**Fecha:** 14-12-1995

**Soporte:** Radio

**Duración:** Sin especificar

**Observaciones:** Ciclo "La cançó de concert a Catalunya", Generalitat de Catalunya, Fundación Carlos de Amberes. Grabación de RNE.

#### Grabación 7

**Año:** 1995

**Cantante:** Montiel, María José (Sop.)

**Pianista:** Zanetti, Miguel

**Lugar:** Fundación Juan March, Madrid

**Fecha:** 17-5-1995

**Soporte:** Radio

**Duración:** 2:17

**Observaciones:** Grabación de RNE.

#### **Grabación 8**

**Año:** 1997

**Cantante:** Lorengar, Pilar (Sop.)

**Pianista:** Lavilla, Félix

**Fecha:** 1997

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** RCA Classics

**Referencia discográfica:** BMG 74321397692

**Duración:** 3:30

**Observaciones:** Incluida en el álbum "Pilar Lorengar: Canciones", 2CD. Grabación de 1959.

#### **Grabación 9**

**Año:** 1997

**Cantante:** Higuera, Ana (Sop.)

**Pianista:** Turina, Fernando

**Fecha:** 1997

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Higuera Arte

**Referencia discográfica:** EK CD 106

**Observaciones:** Incluida en el álbum "Canción española, primera mitad del siglo XX".

#### **Grabación 10**

**Año:** 1997

**Cantante:** Montiel, María José (Sop.)

**Pianista:** Zanetti, Miguel

**Fecha:** 1997

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Dial Discos-Doblon

**Referencia discográfica:** 96984

**Duración:** 2:17

**Observaciones:** Grabación en directo de RNE. Sala de la Fundación Juan March, 17-5-95.

#### **Grabación 11**

**Año:** 1998

**Cantante:** Bayo, María (Sop.)

**Pianista:** Zeger, Brian

**Lugar:** Teatro de la Zarzuela, Madrid

**Fecha:** 23-3-98

**Soporte:** Radio

**Duración:** 1:45

**Observaciones:** Ciclo de Lied. Teatro de la Zarzuela, Madrid. Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

#### Grabación 12

**Año:** 2001

**Cantante:** Bayo, María (Sop.)

**Pianista:** Werkle, Veronique

**Lugar:** Teatro de la Zarzuela, Madrid

**Fecha:** 12-11-2001

**Soporte:** Radio

**Duración:** Sin especificar

**Observaciones:** Ciclo de Lied. Teatro de la Zarzuela, Madrid. Teatro de la Zarzuela, Madrid. Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

#### Grabación 13

**Año:** 2001

**Cantante:** Ricci, Anna (Mz.)

**Pianista:** Soler, Ángel

**Fecha:** 2001

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Edicions Albert Moraleda

**Referencia discográfica:** 741

**Duración:** 3:38

#### Grabación 14

**Año:** 2001

**Cantante:** Muntada, Maria Lluïsa (Sop.)

**Pianista:** Surinyac, Josep

**Lugar:** Parroquia de la Purísima Concepción, Los Molinos (Madrid)

**Fecha:** 28-7-2001

**Soporte:** Radio

**Duración:** 3:10

**Observaciones:** Grabación de RNE

#### Grabación 15

**Año:** 2001

**Cantante:** Bordoy, Teresa (Sop.)

**Pianista:** Celebón, Mónica

**Lugar:** Teatro Monumental, Madrid

**Fecha:** 7-4-2001

**Soporte:** Radio

**Duración:** Sin especificar

**Observaciones:** Los Conciertos de Radio Clásica. Grabación de RNE.

**Grabación 16**

**Año:** 2005

**Cantante:** Londoño, Gloria (Sop.)

**Pianista:** Lamazares, Madalit

**Lugar:** Auditorio Príncipe Felipe, Oviedo

**Fecha:** 14-12-2005

**Soporte:** Radio

**Duración:** 3:09

**Observaciones:** Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

**Grabación 17**

**Año:** 2005

**Cantante:** Schwartz, Sylvia (Sop.)

**Pianista:** Turina, Fernando

**Lugar:** Fundación Marcelino Botín, Santander

**Fecha:** 15-2-2005

**Soporte:** Radio

**Duración:** 3:09

**Observaciones:** Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

**Grabación 18**

**Año:** 2005

**Cantante:** Londoño, Gloria (Sop.)

**Pianista:** Lamazares, Madalit

**Lugar:** Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

**Fecha:** 28-05-2005

**Soporte:** Radio

**Duración:** 3:04

**Observaciones:** Grabación de RNE.

**Grabación 19**

**Año:** 2006

**Cantante:** Genicio, Belén (Sop.)

**Pianista:** Segura, Juan Carlos

**Fecha:** 2006

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Coda Out

**Referencia discográfica:** COUT 2025

**Duración:** 3:11



**Título:** «Madre, unos ojuelos vi»**Colección o ciclo:** *Seis canciones*, nº 2**Fecha de composición:** 1941**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *La Dorotea***Primer verso:** “Madre, unos ojuelos vi”**Personaje:** Dorotea**Acotaciones escénicas:** [Toma, Celia, el harpa; que me obliga a mucho esta respuesta]**Duración:** 3' 10"**Tonalidad:** Mi menor**Tesitura:** Re<sub>3</sub> sostenido-Mi<sub>4</sub>**Indicaciones agógicas:** *Allegretto***Fecha de publicación:** 1942/1992**Editor:** José Porter/Unión Musical Española**Lugar de publicación:** Barcelona/Madrid**Dedicatoria:** A Mercedes Plantada**Indicaciones del encabezamiento:** Canto y piano**Observaciones:** Existe una versión para orquesta del propio compositor. Los materiales de orquesta manuscritos se conservan en el archivo de la Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC).**Grabación 1****Año:** 1978**Cantante:** Díaz, Ana Amelia (Sop.)**Pianista:** Perera, Julián**Lugar:** Casa de la Radio, Madrid**Fecha:** 13-12-1978**Soporte:** Radio**Duración:** 2:35**Observaciones:** Grabación de RNE.**Grabación 2****Año:** 1978**Cantante:** Callao, Francesca (Sop.)**Pianista:** Pañella, Juli**Lugar:** Casa de la Radio, Madrid**Fecha:** 13-2-1978**Soporte:** Radio**Duración:** 2:38**Observaciones:** Grabación de RNE.**Grabación 3****Año:** 1979**Cantante:** Ruival, Amelia (Sop.)

**Pianista:** Gorostiaga, Ana María  
**Lugar:** Casa de la Radio, Madrid  
**Fecha:** 30-4-1979  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 3:45  
**Observaciones:** Grabación de RNE.

#### Grabación 4

**Año:** 1987  
**Cantante:** Berganza, Teresa (Mz.)  
**Pianista:** Álvarez Parejo, Juan Antonio  
**Fecha:** 1987  
**Soporte:** CD  
**Sello discográfico:** Claves  
**Referencia discográfica:** CD508704  
**Duración:** 2:41  
**Observaciones:** Incluida en el álbum "Teresa Berganza: Canciones españolas".  
Grabación de 1977.

#### Grabación 5

**Año:** 1987  
**Cantante:** Kudo, Atsuko (Sop.)  
**Pianista:** Parés, Xavier  
**Lugar:** Casa de la Radio, Madrid  
**Fecha:** 20-2-1987  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 2:45  
**Observaciones:** Grabación de RNE.

#### Grabación 6

**Año:** 1990  
**Cantante:** Poblador, Milagros (Sop.)  
**Pianista:** Peñalver, Juana  
**Lugar:** Instituto Internacional de España, Madrid  
**Fecha:** 14-12-1990  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 2:18  
**Observaciones:** Grabación de RNE.

#### Grabación 7

**Año:** 1990  
**Cantante:** Belmonte, Elisa (Sop.)  
**Pianista:** Parés, Xavier  
**Lugar:** Caja Postal, Madrid  
**Fecha:** 2-4-1990

**Soporte:** Radio  
**Duración:** Sin especificar  
**Observaciones:** Grabación de RNE.

#### Grabación 8

**Año:** 1992  
**Cantante:** Bustamante, Carmen (Sop.)  
**Pianista:** García Morante, Manuel  
**Fecha:** 1992  
**Soporte:** CD  
**Sello discográfico:** Audiovisuals de Sarrià  
**Referencia discográfica:** 251516  
**Duración:** 3:01

#### Grabación 9

**Año:** 1993  
**Cantante:** Berganza, Teresa (Mz.)  
**Pianista:** Álvarez Parejo, Juan Antonio  
**Lugar:** Auditorio Manuel de Falla, Granada  
**Fecha:** 20-6-1993  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** Sin especificar  
**Observaciones:** Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los

#### Grabación 10

**Año:** 1994  
**Cantante:** Casariego, Lola (Mz.)  
**Pianista:** Zanetti, Miguel  
**Lugar:** Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid  
**Fecha:** 26-3-1994  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** Sin especificar  
**Observaciones:** Los conciertos de Radio 2. Grabación de RNE.

#### Grabación 11

**Año:** 1995  
**Cantante:** Gragera, Elena (Mz.)  
**Pianista:** Cardó, Antón  
**Lugar:** Fundación Carlos de Amberes, Madrid  
**Fecha:** 14-12-1995  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** Sin especificar  
**Observaciones:** Ciclo "La cançó de concert a Catalunya", Generalitat de Catalunya, Fundación Carlos de Amberes. Grabación de RNE.

#### **Grabación 12**

**Año:** 1995  
**Cantante:** Montiel, María José (Sop.)  
**Pianista:** Zanetti, Miguel  
**Lugar:** Fundación Juan March, Madrid  
**Fecha:** 17-5-1995  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 3:00  
**Observaciones:** Grabación de RNE.

#### **Grabación 13**

**Año:** 1996  
**Cantante:** Ángeles, Victoria de los (Sop.)  
**Pianista:** Moore, Gerald  
**Fecha:** 1996  
**Soporte:** CD  
**Sello discográfico:** Testament  
**Referencia discográfica:** SBT 1087 MO  
**Duración:** 3:13  
**Observaciones:** Incluida en el álbum "Victoria de los Ángeles: The early recordings, 1942-1953". Grabación de 1950.

#### **Grabación 14**

**Año:** 1996  
**Cantante:** Brito, Augusto (Bar.)  
**Pianista:** García Gutiérrez, Ángeles  
**Lugar:** Casino de Tenerife  
**Fecha:** 27-6-1996  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 2:23  
**Observaciones:** Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

#### **Grabación 15**

**Año:** 1997  
**Cantante:** Riñón, María José (Sop.)  
**Pianista:** Moretti, Kennedy  
**Lugar:** Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid  
**Fecha:** 12-4-1997  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 3:34  
**Observaciones:** Ciclo Los conciertos de Radio Clásica. Grabación de RNE.

**Grabación 16****Año:** 1997**Cantante:** Montiel, María José (Sop.)**Pianista:** Zanetti, Miguel**Fecha:** 1997**Soporte:** CD**Sello discográfico:** Dial Discos-Doblon**Referencia discográfica:** 96984**Duración:** 3:00**Observaciones:** Grabación en directo de RNE. Sala de la Fundación Juan March, 17-5-95.**Grabación 17****Año:** 1997**Cantante:** Lorengar, Pilar (Sop.)**Pianista:** Lavilla, Félix**Fecha:** 1997**Soporte:** CD**Sello discográfico:** RCA Classics**Referencia discográfica:** BMG 74321397692**Duración:** 2:56**Observaciones:** Incluida en el álbum "Pilar Lorengar: Canciones", 2CD. Grabación de 1959.**Grabación 18****Año:** 1997**Cantante:** Higuera, Ana (Sop.)**Pianista:** Turina, Fernando**Fecha:** 1997**Soporte:** CD**Sello discográfico:** Higuera Arte**Referencia discográfica:** EK CD 106**Observaciones:** Incluida en el álbum "Canción española, primera mitad del siglo XX".**Grabación 19****Año:** 1997**Cantante:** Serrano, Carmen (Sop.)**Pianista:** López, Antonio**Lugar:** Palacio de Viana, Córdoba**Fecha:** 31-1-1997**Soporte:** Radio**Duración:** Sin especificar**Observaciones:** Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

#### **Grabación 20**

**Año:** 1997  
**Cantante:** Genicio, Belén (Sop.)  
**Pianista:** Albala Agundo, Pilar  
**Lugar:** Centro Cultural Conde Duque, Madrid  
**Fecha:** 3-3-1997  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 2:33  
**Observaciones:** Grabación de RNE.

#### **Grabación 21**

**Año:** 1998  
**Cantante:** Bayo, María (Sop.)  
**Pianista:** Zeger, Brian  
**Lugar:** Teatro de la Zarzuela, Madrid  
**Fecha:** 23-3-98  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 3:30  
**Observaciones:** Ciclo de Lied. Teatro de la Zarzuela, Madrid. Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

#### **Grabación 22**

**Año:** 1998  
**Cantante:** Galiano Cepad, Sandra (Sop.)  
**Pianista:** Gallo, Pilar  
**Lugar:** Real Conservatorio de Música, Madrid  
**Fecha:** 23-4-1998  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 2:57  
**Observaciones:** Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Premio Internacional Acisclo Fernández, prueba final. Grabación de RNE.

#### **Grabación 23**

**Año:** 2000  
**Cantante:** Gragera, Elena (Mz.)  
**Pianista:** Cardó, Antón  
**Lugar:** Iglesia de Santa María del Puerto, Santoña (Santander)  
**Fecha:** 19-8-2000  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 2:25  
**Observaciones:** Festival Internacional de Santander. Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

**Grabación 24**

**Año:** 2000  
**Cantante:** Genicio, Belén (Sop.)  
**Pianista:** Albala Agundo, Pilar  
**Lugar:** Auditorio Casa de la Cultura Alfonso X el Sabio, Guadarrama (Madrid)  
**Fecha:** 26-8-2000  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 2:33  
**Observaciones:** Grabación de RNE.

**Grabación 25**

**Año:** 2001  
**Cantante:** Montiel, María José (Sop.)  
**Pianista:** Turina, Fernando  
**Lugar:** Fundación Juan March, Madrid  
**Fecha:** 10-1-2001  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 2:45  
**Observaciones:** Grabación de RNE.

**Grabación 26**

**Año:** 2001  
**Cantante:** Bayo, María (Sop.)  
**Pianista:** Werkle, Veronique  
**Lugar:** Teatro de la Zarzuela, Madrid  
**Fecha:** 12-11-2001  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** Sin especificar  
**Observaciones:** Ciclo de Lied. Teatro de la Zarzuela, Madrid. Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

**Grabación 27**

**Año:** 2001  
**Cantante:** Montiel, María José (Sop.)  
**Pianista:** Martin, Chiki  
**Lugar:** Teatro Real, Madrid  
**Fecha:** 15-6-2001  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 2:58  
**Observaciones:** Grabación de RNE. Concierto extraordinario a beneficio de AFANIAS

**Grabación 28**

**Año:** 2001  
**Cantante:** Mateu, Assumpta (Sop.)

**Pianista:** Poyato, Francisco

**Lugar:** Auditori, Barcelona

**Fecha:** 27-10-2001

**Soporte:** Radio

**Duración:** Sin especificar

**Observaciones:** Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

#### **Grabación 29**

**Año:** 2001

**Cantante:** Muntada, Maria Lluïsa (Sop.)

**Pianista:** Surinyac, Josep

**Lugar:** Parroquia de la Purísima Concepción, Los Molinos (Madrid)

**Fecha:** 28-7-2001

**Soporte:** Radio

**Duración:** 2:38

**Observaciones:** Grabación de RNE

#### **Grabación 30**

**Año:** 2001

**Cantante:** Cordón, Carmelo (Bar.)

**Pianista:** Celebón, Mónica

**Lugar:** Teatro Monumental, Madrid

**Fecha:** 7-4-2001

**Soporte:** Radio

**Duración:** Sin especificar

**Observaciones:** Los Conciertos de Radio Clásica. Grabación de RNE.

#### **Grabación 31**

**Año:** 2002

**Cantante:** Gragera, Elena (Mz.)

**Pianista:** Cardó, Antón

**Lugar:** Centro Cultural Conde Duque, Madrid

**Fecha:** 16-12-2002

**Soporte:** Radio

**Duración:** 2:35

**Observaciones:** Lunes musicales en el Conde Duque. Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

#### **Grabación 32**

**Año:** 2002

**Cantante:** Ángeles, Victoria de los (Sop.)

**Pianista:** Wilmotte, Madge

**Fecha:** 2002

**Soporte:** CD



**Sello discográfico:** Institut National de l'Audiovisuel  
**Referencia discográfica:** IMV (sic) 2002  
**Duración:** 2:57  
**Observaciones:** Serie Memorie Vive. Grabación de 1950.

#### Grabación 33

**Año:** 2004  
**Cantante:** Sánchez, Ana María (Sop.)  
**Pianista:** Pérez de Guzmán, Enrique  
**Lugar:** Gran Teatro del Liceo, Barcelona  
**Fecha:** 23-3-2004  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 2:45  
**Observaciones:** Grabación de RNE.

#### Grabación 34

**Año:** 2005  
**Cantante:** Villoria, Mario (Bar.)  
**Pianista:** Lamazares, Madalit  
**Lugar:** Auditorio Príncipe Felipe, Oviedo  
**Fecha:** 14-12-2005  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 2:46  
**Observaciones:** Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

#### Grabación 35

**Año:** 2005  
**Cantante:** Schwartz, Sylvia (Sop.)  
**Pianista:** Turina, Fernando  
**Lugar:** Fundación Marcelino Botín, Santander  
**Fecha:** 15-2-2005  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 1:56  
**Observaciones:** Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

#### Grabación 36

**Año:** 2005  
**Cantante:** Villoria, Mario (Bar.)  
**Pianista:** Lamazares, Madalit  
**Lugar:** Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid  
**Fecha:** 28-05-2005  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 2:46

**Observaciones:** Grabación de RNE.

**Grabación 37**

**Año:** 2006

**Cantante:** Bayo, María (Sop.)

**Pianista:** Vignoles, Roger

**Lugar:** Teatro Gayarre, Pamplona

**Fecha:** 07-11-2006

**Soporte:** Radio

**Duración:** Sin especificar

**Observaciones:** Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

**Grabación 38**

**Año:** 2006

**Cantante:** Latorre, Fernando (Bar.)

**Pianista:** Barredo, Itziar

**Fecha:** 2006

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Arsis

**Referencia discográfica:** ARSIS 4198

**Duración:** 2:58

**Observaciones:** Incluida en el álbum "Cantar del alma, La poesía del Siglo de Oro en la música del siglo XX".

**Grabación 39**

**Año:** 2006

**Cantante:** Genicio, Belén (Sop.)

**Pianista:** Segura, Juan Carlos

**Fecha:** 2006

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Coda Out

**Referencia discográfica:** COUT 2025

**Duración:** 2:41

---

## TRUÁN ÁLVAREZ, ENRIQUE (1905-1995)

---

**Título:** «Mañanicas floridas»

**Nº de Opus:** Op. 12

**Colección o ciclo:** *Tres villancicos de Lope de Vega*, nº 1

**Fecha de composición:** mayo 1947

**Lugar de composición:** Gijón

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *El cardenal de Belén*

**Primer verso:** “Mañanicas floridas”

**Personaje:** Música, Pascual [Antón, Bras]

**Acotaciones escénicas:** Canten

**Duración:** 2' aprox.

**Tonalidad:** Fa mayor

**Tesitura:** Fa<sub>3</sub>-Fa<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Allegretto*

**Fecha del estreno:** 23-7-1947

**Lugar del estreno:** Gijón

**Cantante del estreno:** Yudita de la Viña (Sop.)

**Localización del manuscrito:** Archivo de Música de Asturias

**Signatura del manuscrito:** AMA C 23-29

**Indicaciones del encabezamiento:** Para canto y piano

**Observaciones:** El AMA no facilita una copia del manuscrito sino una copia digitalizada del original hecha por L. Rodero en 2004, con cotejo y revisión de Vicente Cueva. La agrupación de las tres canciones, *Mañanicas floridas*, *No lloréis mis ojos* y *Zagalejo*, parece ser posterior a la composición, vistas las fechas y números de opus.

**Grabación 1**

**Año:** [ca. 1970-1980]

**Cantante:** Álvarez Blanco, Celia (Sop.)

**Pianista:** Truán, Enrique

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** [Leopoldo Rodero, Gijón]

**Observaciones:** Incluida en el álbum "Veinte canciones de Enrique Truán".

**Título:** «No lloréis mis ojos»

**Nº de Opus:** Op. 28

**Colección o ciclo:** *Tres villancicos de Lope de Vega*, nº 2

**Fecha de composición:** agosto 1960

**Lugar de composición:** Gijón

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Pastores de Belén*

**Primer verso:** “No lloréis, mis ojos”

**Personaje:** Finarda

**Acotaciones escénicas:** [...templó un instrumento y cantando y llorando, dijo así:]

**Duración:** 2' 30" aprox.

**Tonalidad:** Sol mayor

**Tesitura:** Sol<sub>3</sub>-Mi<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Molto andante con tenerezza*

**Fecha del estreno:** 10-2-1978

**Lugar del estreno:** Gijón

**Cantante del estreno:** Celia Álvarez Blanco (Sop.)

**Localización del manuscrito:** Archivo de Música de Asturias

**Signatura del manuscrito:** AMA C 23-26

**Indicaciones del encabezamiento:** Para canto y piano

**Observaciones:** El AMA no facilita una copia del manuscrito sino una copia digitalizada del original hecha por L. Rodero en 2004, con cotejo y revisión de Vicente Cueva. La agrupación de las tres canciones, *Mañanicas floridas*, *No lloréis mis ojos* y *Zagalejo*, parece ser posterior a la composición, vistas las fechas y números de opus.

**Título:** «Zagalejo»

**Nº de Opus:** Op. 70

**Colección o ciclo:** *Tres villancicos de Lope de Vega*, nº 3

**Fecha de composición:** diciembre 1959

**Lugar de composición:** Gijón

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Pastores de Belén*

**Primer verso:** “Zagalejo de perlas”

**Personaje:** Aminadab y Palmira

**Acotaciones escénicas:** [Aminadab [...] venía con su amada Palmira [...], y acompañándole su esposa con la voz y el instrumento, dijeron los dos así:]

**Duración:** 1' 20" aprox.

**Tonalidad:** Do menor

**Tesitura:** Fa<sub>3</sub>-Fa<sub>4</sub>

**Indicaciones agógicas:** *Arioso*

**Fecha del estreno:** 7-1-1976

**Lugar del estreno:** Gijón

**Cantante del estreno:** Celia Álvarez Blanco (Sop.)

**Localización del manuscrito:** Archivo de Música de Asturias

**Signatura del manuscrito:** AMA C 23-27

**Indicaciones del encabezamiento:** Para canto y piano

**Observaciones:** El AMA no facilita una copia del manuscrito sino una copia digitalizada del original hecha por L. Rodero en 2004, con cotejo y revisión de Vicente Cueva. La agrupación de las tres canciones, *Mañanicas floridas*, *No lloréis mis ojos* y *Zagalejo*, parece ser posterior a la composición, vistas las fechas y números de opus.

**TURINA PÉREZ, JOAQUÍN (1882-1949)**

---

**Título:** «Cuando tan hermosa os miro»

**Nº de Opus:** Op. 90, nº 1

**Colección o ciclo:** *Homenaje a Lope de Vega*, nº 1

**Fecha de composición:** 1935

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *La discreta enamorada*

**Primer verso:** "Cuando tan hermosa os miro"

**Personaje:** Músicos

**Acotaciones escénicas:** Tocan y cantan

**Duración:** 2'

**Tonalidad:** Re menor

**Tesitura:** Sol<sub>3</sub> sostenido-Si<sub>4</sub> bemol

**Indicaciones agógicas:** *Moderato*

**Fecha del estreno:** 12-12-1935

**Lugar del estreno:** Teatro Español, Madrid

**Cantante del estreno:** Rosita Hermosilla (Sop.)

**Pianista del estreno:** Joaquín Turina

**Localización del manuscrito:** FJM

**Signatura del manuscrito:** LJT-P-A-33

**Fecha de publicación:** 1936 / 1983

**Editor:** Unión Musical Española

**Lugar de publicación:** Madrid

**Dedicatoria:** A Rosita Hermosilla

**Indicaciones del encabezamiento:** Para canto y piano / de "La discreta enamorada"

**Motivación:** Homenaje a Lope de Vega del Conservatorio de Madrid en el Teatro español

**Observaciones:** El manuscrito lleva en la última hoja la fecha de 13 de noviembre de 1935.

Existe otra edición de Unión Musical Española de 1992.

#### **Grabación 1**

**Cantante:** Antón, Jorge (Ten.)

**Pianista:** Acebes, M.<sup>a</sup> Jesús

**Soporte:** Casete

**Observaciones:** Soporte original depositado en la Biblioteca FJM, signatura: MC-387.

#### **Grabación 2**

**Año:** 1990

**Cantante:** Kraus, Alfredo (Ten.)

**Pianista:** Arnaltes, Edelmiro

**Fecha:** 1990

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Amadeo

**Referencia discográfica:** 429 556 2

**Observaciones:** Duración total del ciclo "Homenaje a Lope de Vega" 6'56".

#### **Grabación 3**

**Año:** 1990

**Cantante:** Belmonte, Elisa (Sop.)

**Pianista:** Parés, Xavier

**Lugar:** Caja Postal, Madrid

**Fecha:** 2-4-1990  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** Sin especificar  
**Observaciones:** Grabación de RNE.

#### **Grabación 4**

**Año:** 1990  
**Cantante:** Lorengar, Pilar (Sop.)  
**Pianista:** Zanetti, Miguel  
**Lugar:** Teatro de la Zarzuela, Madrid  
**Fecha:** 8-4-1990  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 2:17  
**Observaciones:** Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

#### **Grabación 5**

**Año:** 1991  
**Cantante:** Kraus, Alfredo (Ten.)  
**Pianista:** Zanetti, Miguel  
**Fecha:** 1991  
**Soporte:** CD  
**Sello discográfico:** Diapasón  
**Referencia discográfica:** CAL 101  
**Observaciones:** Duración total del ciclo "Homenaje a Lope de Vega" 6' 06".

#### **Grabación 6**

**Año:** 1991  
**Cantante:** Lorengar, Pilar (Sop.)  
**Pianista:** Zanetti, Miguel  
**Lugar:** Teatro Campoamor, Oviedo  
**Fecha:** 22-10-1991  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 2:20  
**Observaciones:** Concierto de despedida de Pilar Lorengar. Grabación de RNE.

#### **Grabación 7**

**Año:** 1992  
**Cantante:** Lorengar, Pilar (Sop.)  
**Pianista:** Zanetti, Miguel  
**Fecha:** 1992  
**Soporte:** CD  
**Sello discográfico:** RTVE Música  
**Referencia discográfica:** 65010  
**Duración:** 2:18

**Observaciones:** Incluida en el álbum "Pilar Lorengar: los adioses", 2 CD. Grabación de RNE en Teatro de la Zarzuela el 8-4-1990.

#### Grabación 8

**Año:** 1997  
**Cantante:** Cid, Manuel (Ten.)  
**Pianista:** Requejo, Ricardo  
**Fecha:** 1997  
**Soporte:** CD  
**Sello discográfico:** Claves Records  
**Referencia discográfica:** CD 509602  
**Duración:** 2:21

#### Grabación 9

**Año:** 1998  
**Cantante:** Resnik, Regina (Sop.)  
**Pianista:** Wiotach, Richard  
**Fecha:** 1998  
**Soporte:** CD  
**Sello discográfico:** Sony Classical  
**Referencia discográfica:** SMK 60784  
**Duración:** 2:37  
**Observaciones:** Serie Vocal Masterworks. Grabación de 1967 ó 1968.

#### Grabación 10

**Año:** 2000  
**Cantante:** Lorengar, Pilar (Sop.)  
**Pianista:** Zanetti, Miguel  
**Fecha:** 2000  
**Soporte:** CD  
**Sello discográfico:** RTVE Música  
**Referencia discográfica:** 65130  
**Duración:** 2:16  
**Observaciones:** Grabación en directo en el Teatro de la Zarzuela el 8-4-1990. Concierto de despedida de Pilar Lorengar. 2 CD.

#### Grabación 11

**Año:** 2001  
**Cantante:** Jordi, Ismael (Ten.)  
**Pianista:** Muñoz, Julio Alexis  
**Lugar:** Teatro Monumental, Madrid  
**Fecha:** 26-5-2001  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** Sin especificar

**Observaciones:** Los Conciertos de Radio Clásica. Grabación de RNE. Duración total Homenaje a Joaquín Turina: 6:08.

#### Grabación 12

**Año:** 2005

**Cantante:** Schwartz, Sylvia (Sop.)

**Pianista:** Turina, Fernando

**Lugar:** Fundación Marcelino Botín, Santander

**Fecha:** 15-2-2005

**Soporte:** Radio

**Duración:** 1:56

**Observaciones:** Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

#### Grabación 13

**Año:** 2006

**Cantante:** Latorre, Fernando (Bar.)

**Pianista:** Barredo, Itziar

**Fecha:** 2006

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Arsis

**Referencia discográfica:** ARSIS 4198

**Duración:** 2:07

**Observaciones:** Incluida en el álbum "Cantar del alma, La poesía del Siglo de Oro en la música del siglo XX".

**Título:** «Si con mis deseos»

**Nº de Opus:** Op. 90, nº 2

**Colección o ciclo:** *Homenaje a Lope de Vega*, nº 2

**Fecha de composición:** 1935

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *La estrella de Sevilla*

**Primer verso:** "Si con mis deseos"

**Personaje:** Estrella

**Duración:** 1' 54"

**Tonalidad:** Re mayor

**Tesitura:** Re<sub>3</sub>-Si<sub>4</sub> bemol

**Indicaciones agógicas:** *Andante*

**Fecha del estreno:** 12-12-1935

**Lugar del estreno:** Teatro Español, Madrid

**Cantante del estreno:** Rosita Hermosilla (Sop.)

**Pianista del estreno:** Joaquín Turina

**Localización del manuscrito:** FJM

**Signatura del manuscrito:** LJT-P-A-33



**Fecha de publicación:** 1936 / 1983

**Editor:** Unión Musical Española

**Lugar de publicación:** Madrid

**Dedicatoria:** A Rosita Hermosilla

**Indicaciones del encabezamiento:** Para canto y piano /de "La Estrella de Sevilla"

**Motivación:** Homenaje a Lope de Vega del Conservatorio de Madrid en el Teatro español

**Observaciones:** El manuscrito lleva en la última hoja la fecha de 13 de noviembre de 1935.

Existe otra edición de Unión Musical Española de 1992.

#### **Grabación 1**

**Año:** 1977

**Cantante:** Caballé, Montserrat (Sop.)

**Pianista:** Zanetti, Miguel

**Fecha:** 1977

**Soporte:** LP

**Sello discográfico:** Alhambra-Columbia

**Referencia discográfica:** SCE 981

**Duración:** 2'25

**Observaciones:** Incluido en el álbum "Canciones españolas". Reimpresión en CD Columbia, WD 71320, en 1987.

#### **Grabación 2**

**Año:** 1990

**Cantante:** Kraus, Alfredo (Ten.)

**Pianista:** Arnaltes, Edelmiro

**Fecha:** 1990

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Amadeo

**Referencia discográfica:** 429 556 2

**Observaciones:** Duración total del ciclo "Homenaje a Lope de Vega" 6'56".

#### **Grabación 3**

**Año:** 1990

**Cantante:** Belmonte, Elisa (Sop.)

**Pianista:** Parés, Xavier

**Lugar:** Caja Postal, Madrid

**Fecha:** 2-4-1990

**Soporte:** Radio

**Duración:** Sin especificar

**Observaciones:** Grabación de RNE.

#### **Grabación 4**

**Año:** 1991

**Cantante:** Kraus, Alfredo (Ten.)

**Pianista:** Zanetti, Miguel

**Fecha:** 1991

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Diapasón

**Referencia discográfica:** CAL 101

**Observaciones:** Duración total del ciclo "Homenaje a Lope de Vega" 6'06".

#### **Grabación 5**

**Año:** 1997

**Cantante:** Cid, Manuel (Ten.)

**Pianista:** Requejo, Ricardo

**Fecha:** 1997

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Claves Records

**Referencia discográfica:** CD 509602

**Duración:** 2:12

#### **Grabación 6**

**Año:** 1997

**Cantante:** Lorengar, Pilar (Sop.)

**Pianista:** Lavilla, Félix

**Fecha:** 1997

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** RCA Classics

**Referencia discográfica:** BMG 74321397692

**Duración:** 2:15

**Observaciones:** Incluida en el álbum "Pilar Lorengar: Canciones", 2CD. Grabación de 1959.

#### **Grabación 7**

**Año:** 1998

**Cantante:** Resnik, Regina (Sop.)

**Pianista:** Wiotach, Richard

**Fecha:** 1998

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Sony Classical

**Referencia discográfica:** SMK 60784

**Duración:** 2:20

**Observaciones:** Serie Vocal Masterworks. Grabación de 1967 ó 1968.

#### **Grabación 8**

**Año:** 2001

**Cantante:** Jordi, Ismael (Ten.)

**Pianista:** Muñoz, Julio Alexis

**Lugar:** Teatro Monumental, Madrid

**Fecha:** 26-5-2001

**Soporte:** Radio

**Duración:** Sin especificar

**Observaciones:** Los Conciertos de Radio Clásica. Grabación de RNE. Duración total Homenaje a Joaquín Turina: 6:08.

#### Grabación 9

**Año:** 2005

**Cantante:** Schwartz, Sylvia (Sop.)

**Pianista:** Turina, Fernando

**Lugar:** Fundación Marcelino Botín, Santander

**Fecha:** 15-2-2005

**Soporte:** Radio

**Duración:** 2:00

**Observaciones:** Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los intérpretes.

#### Título: «Al val de Fuente Ovejuna»

**Nº de Opus:** Op. 90, nº 3

**Colección o ciclo:** *Homenaje a Lope de Vega*, nº 3

**Fecha de composición:** 1935

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *Fuente Ovejuna*

**Primer verso:** “Al val de Fuente Ovejuna”

**Personaje:** Músicos

**Acotaciones escénicas:** [Ea, tañed y cantad, pues que para en uno son.]

**Duración:** 2' 13"

**Tonalidad:** Do mayor \*

**Tesitura:** Fa<sub>3</sub>-Si<sub>4</sub> bemol

**Indicaciones agógicas:** *Allegro Vivace*

**Fecha del estreno:** 12-12-1935

**Lugar del estreno:** Teatro Español, Madrid

**Cantante del estreno:** Rosita Hermosilla (Sop.)

**Pianista del estreno:** Joaquín Turina

**Localización del manuscrito:** FJM

**Signatura del manuscrito:** LJT-P-A-33

**Fecha de publicación:** 1936 / 1983

**Editor:** Unión Musical Española

**Lugar de publicación:** Madrid

**Dedicatoria:** A Rosita Hermosilla

**Indicaciones del encabezamiento:** Para canto y piano /de "Fuente Ovejuna"

**Motivación:** Homenaje a Lope de Vega del Conservatorio de Madrid en el Teatro español

**Observaciones:** El manuscrito lleva en la última hoja la fecha de 13 de noviembre de 1935.

Existe otra edición de Unión Musical Española de 1992.

#### Grabación 1

**Año:** 1978

**Cantante:** Díaz, Amable (Sop.)  
**Pianista:** Gorostiaga, Ana María  
**Lugar:** Casa de la Radio, Madrid  
**Fecha:** 17-11-1978  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** 2:25  
**Observaciones:** Grabación de RNE.

#### Grabación 2

**Año:** 1990  
**Cantante:** Kraus, Alfredo (Ten.)  
**Pianista:** Arnaltes, Edelmiro  
**Fecha:** 1990  
**Soporte:** CD  
**Sello discográfico:** Amadeo  
**Referencia discográfica:** 429 556 2  
**Observaciones:** Duración total del ciclo "Homenaje a Lope de Vega" 6'56".

#### Grabación 3

**Año:** 1990  
**Cantante:** Belmonte, Elisa (Sop.)  
**Pianista:** Parés, Xavier  
**Lugar:** Caja Postal, Madrid  
**Fecha:** 2-4-1990  
**Soporte:** Radio  
**Duración:** Sin especificar  
**Observaciones:** Grabación de RNE.

#### Grabación 4

**Año:** 1991  
**Cantante:** Kraus, Alfredo (Ten.)  
**Pianista:** Zanetti, Miguel  
**Fecha:** 1991  
**Soporte:** CD  
**Sello discográfico:** Diapasón  
**Referencia discográfica:** CAL 101  
**Observaciones:** Duración total del ciclo "Homenaje a Lope de Vega" 6'06".

#### Grabación 5

**Año:** 1997  
**Cantante:** Cid, Manuel (Ten.)  
**Pianista:** Requejo, Ricardo  
**Fecha:** 1997  
**Soporte:** CD  
**Sello discográfico:** Claves Records

**Referencia discográfica:** CD 509602

**Duración:** 2:33

#### Grabación 6

**Año:** 1998

**Cantante:** Resnik, Regina (Sop.)

**Pianista:** Wiotach, Richard

**Fecha:** 1998

**Soporte:** CD

**Sello discográfico:** Sony Classical

**Referencia discográfica:** SMK 60784

**Duración:** 1:59

**Observaciones:** Serie Vocal Masterworks. Grabación de 1967 ó 1968.

#### Grabación 7

**Año:** 1998

**Cantante:** Gragera, Elena (Mz.)

**Pianista:** Cardó, Antón

**Lugar:** Centro Cultural Conde Duque, Madrid

**Fecha:** 9-3-1998

**Soporte:** Radio

**Duración:** 2:07

**Observaciones:** Grabación de RNE.

#### Grabación 8

**Año:** 2001

**Cantante:** Jordi, Ismael (Ten.)

**Pianista:** Muñoz, Julio Alexis

**Lugar:** Teatro Monumental, Madrid

**Fecha:** 26-5-2001

**Soporte:** Radio

**Duración:** Sin especificar

**Observaciones:** Los Conciertos de Radio Clásica. Grabación de RNE. Duración total  
Homenaje a Joaquín Turina: 6:08.

#### Grabación 9

**Año:** 2005

**Cantante:** Schwartz, Sylvia (Sop.)

**Pianista:** Turina, Fernando

**Lugar:** Fundación Marcelino Botín, Santander

**Fecha:** 15-2-2005

**Soporte:** Radio

**Duración:** 2:20

**Observaciones:** Grabación de RNE. No tiene permiso para emitir sin autorización de los  
intérpretes.

## VALLE CHINESTRA, BERNARDINO (1849-1928)

---

### **Título:** «La barquilla»

**Fecha de composición:** ca. 1900

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *La Dorotea*

**Primer verso:** “Pobre barquilla mía”

**Personaje:** Don Fernando

**Acotaciones escénicas:** [Canta, canta, pues has templado.]

**Duración:** 3' 40" aprox.

**Tonalidad:** Fa mayor

**Tesitura:** Do<sub>3</sub> sostenido-Fa<sub>4</sub>

**Localización del manuscrito:** Museo Canario de Las Palmas

**Signatura del manuscrito:** ES 35001 AMC/MCC 125.046

**Indicaciones del encabezamiento:** Canción de Félix Lope de Vega (fragmento). Voz y piano

**Observaciones:** Manuscrito con el texto de la segunda estrofa escrita sobre el pentagrama de la voz.

### **Título:** «La Libertad»

**Subtítulo:** Soliloquio

**Fecha de composición:** ca. 1900

**Pertenece a la obra de Lope de Vega:** *La Arcadia*

**Primer verso:** “Oh libertad preciosa”

**Personaje:** Benalcio

**Acotaciones escénicas:** [...el venerable viejo le rogó que cantase, y él dijo así:]

**Duración:** 7' 45" aprox.

**Tonalidad:** Fa mayor

**Tesitura:** Do<sub>3</sub>-Sol<sub>4</sub>

**Localización del manuscrito:** Museo Canario de Las Palmas

**Signatura del manuscrito:** ES 35001 AMC/MCC 126.012

**Indicaciones del encabezamiento:** (Monólogo.) (Narración de un pastor) / Poesía de Félix Lope de Vega (Fragmento) / Coro y solo ad libitum / Voz y piano

**Observaciones:** Lleva incluida una parte de coro al unísono que alterna con el solo. En la página 5 del manuscrito, en la entrada del Coro del séptimo compás indica una nota al pie que dice: "Cuando la pieza esta sea cantada por uno solo en su totalidad toda la letra deberá recitarse hablada en vez de cantada, hasta llegar al solo". Valle utiliza 6 de las 9 estrofas que componen el poema (1-4-5-7-8-9).

## Índice de compositores

Aldave Rodríguez, Pascual (1924- ).....	441
Altisent Ceardi, Juan (1891-1971) .....	442
Asíns Arbó, Miguel (1918-1996) .....	443
Bacarisse Chinoria, Salvador (1898-1963).....	445
Barrera, Antonio Álvarez (1928-1991) .....	448
Benavente Martínez, José María (1929- ) .....	450
Bueno Aguado [Buenagu], José (1936- ) .....	452
Campo y Zabaleta, Conrado del (1879-1953) .....	452
Carbajo Cadenas, Víctor (1970- ).....	454
Carol, Mercedes [Mercedes García López].....	454
Casal Chapí, Enrique (1909-1977) .....	455
Casares y Espinosa de los Monteros, José María (ca. 1860-1900) ....	458
Colodro Campos, Fernando (1941- ).....	459
Cotarelo Romanos, Francisco (1884-1943).....	459
Díaz Yerro, Gonzalo (1977- ).....	460
Durán Martínez, Gustavo (1906-1969) .....	462
Escudero García, Francisco (1913-2002) .....	463
Franco Bordons, José María (1894-1971) .....	464
García, Manuel del Pópulo Vicente (1775-1832).....	465
García de la Parra y Téllez, Benito (1884-1954).....	466
García Fernández, Voro (1970- ).....	467
Gómez García, Julio (1886-1973) .....	468
Granados y Campiña, Enrique (1867-1916).....	471
Guervós y Mira, José María (1870-1944) .....	474
Iturralde Pérez, José Luis (1908-1985) .....	477
Larroca Rech, Ángel (1880-1947).....	478
Lavilla Muñarriz, Félix (1928- ).....	479
Llongueres Badia, Joan (1880-1953) .....	480
Martín Pompey, Ángel (1902-2001) .....	484
Menéndez Aleyxandre, Arturo (1899-1984) .....	484
Miguel Peris, Vicente (1929-2010) .....	485
Mingote Lorente, Ángel (1891-1960) .....	486
Moraleda Bellver, Fernando (1911-1981).....	489
Moreno Torroba, Federico (1891-1982).....	491
Nin-Culmell, Joaquín (1908-2004) .....	492
Ortega i Pujol, Miquel (1963- ) .....	495
Palau Boix, Manuel (1893-1967) .....	495

Parera Fons, Antoni (1943- ).....	497
Pérez Aguirre, Julio ( -1916).....	498
Peris Lacasa, José (1924- ).....	498
Rincón García, Eduardo (1924- ).....	499
Rodrigo Vidre, Joaquín (1901-1999).....	501
Salvador Segarra, Matilde (1918-2007).....	516
Thomas Sabater, Juan María (1896-1966).....	518
Toldrà i Soler, Eduard (1885-1962).....	519
Truán Álvarez, Enrique (1905-1995).....	534
Turina Pérez, Joaquín (1882-1949).....	536
Valle Chinestra, Bernardino (1849-1928).....	546



## Índice de títulos

- A la gala del zagal*, 481  
*A la muerte de Jesús*, 477  
*A la noche*, 467  
*A mis soledades voy*, 467  
*A...ti*, 464  
*Al entierro de Cristo*, 463  
*Al Niño Dios en Belén*, 486  
*Al val de Fuente Ovejuna*, 543  
*Ausencia*, 454  
*Ay, amargas soledades*, 479  
*Blancas coge Lucinda las azucenas*, 475  
*Canción de amor*, 449  
*Canción de la pastora Finarda*, 453  
*Canción de Lope de Vega*, 466  
*Canción de siega*, 448  
*Canción de vela*, 518  
*Cantar de siega*, 457, 475  
*Cantar moreno de siega*, 487  
*Cantarcillo*, 454, 519  
*Canto de un mal nacer*, 488  
*Castellana*, 516  
*Celos, que no me matáis*, 470  
*Chanzoneta*, 489  
*Copla*, 487  
*Copla de antaño*, 491  
*Coplas*, 447  
*Coplas del pastor enamorado*, 501  
*Cuando me paro a contemplar mi estado*, 460  
*Cuando tan hermosa os miro*, 536  
*Cuántas veces, Señor, me habéis llamado*, 461  
*Danza*, 450  
*Danza gitana*, 451  
*Déjate caer Pascual*, 480  
*Dicha*, 490  
*¿Dónde vais que hace frío?*, 445  
*¿Dónde vais, María?*, 444  
*¿Dónde vais?*, 483  
*Duerme, mi niño*, 452, 484

*Dulcísimo Señor, yo estaba ciego*, 499  
*El sol vencido*, 450, 482  
*Elegía para el caballero de Olmedo*, 497  
*Folía y Parabién a unos recién casados*, 488  
*Gaita*, 519  
*Gallega*, 516  
*Guitarra*, 518  
*La barca de Amor*, 465  
*La barquilla*, 546  
*La Libertad*, 546  
*La Morenica*, 489  
*La oración de Cristo en el Huerto*, 478  
*La Verdad*, 469  
*Las pajas del pesebre*, 443, 482  
*Lavaréme en el Tajo*, 493  
*Levantina*, 517  
*Leyenda*, 448  
*Llora de amor*, 481  
*Lo fingido verdadero*, 474  
*Los ojos verdes*, 498  
*Lucinda*, 484  
*Madre, unos ojuelos vi*, 459, 485, 525  
*Mañanicas de mayo*, 485  
*Mañanicas floridas*, 444, 459, 498, 500, 534  
*No lloréis mis ojos*, 535, 451  
*No lloréis, ojuelos*, 471  
*Palmas de Belén*, 497  
*Pastor que con tus silbos amorosos*, 460  
*Pastorcito Santo*, 506  
*Plegaria a Cristo crucificado*, 478  
*Pobre barquilla mía*, 491  
*Por el montecico sola*, 443, 446, 496  
*Que de noche le mataron*, 446  
*¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?*, 461, 468, 500  
*Riberitas hermosas*, 476  
*Romance de Fuenteovejuna*, 441  
*Romancillo*, 456  
*Sea bienvenido*, 492  
*Seguidillas*, 449  
*Seguidillas de la noche de San Juan*, 462  
*Serrana*, 457  
*Si con mis deseos*, 540

*Soneto*, 455, 495

*Soneto de Lope de Vega*, 445

*Tan vivo está en mi alma*, 452

*Tonadilla navideña*, 486

*Trébole*, 442, 477

*Trova*, 458

*Verbena de San Juan*, 441

*Villancico*, 457, 469, 495

*Zagalejo*, 536

## Índice de obras de Lope de Vega

- ¡Si no vieran las mujeres!...*, 445  
Código Durán, 470  
*El Aldegüela*, 457  
*El arauco domado*, 465  
*El bobo del colegio*, 466, 517  
*El caballero de Illescas*, 475  
*El caballero de Olmedo*, 446, 448, 455, 456, 497  
*El cardenal de Belén*, 444, 459, 498, 500, 535  
*El gran duque de Moscovia*, 448, 457, 475, 487, 516  
*El robo de Dina*, 485  
*El ruiñeñor de Sevilla*, 449  
*El serafín humano*, 499  
*El villano en su rincón*, 443, 446, 496, 517  
*Fuente Ovejuna*, 441, 492, 543  
*La Arcadia*, 546  
*La buena guarda o La encomienda bien guardada*, 449, 493, 501  
*La burgalesa de Lerma*, 441  
*La discreta enamorada*, 464, 537  
*La Dorotea*, 447, 452, 454, 458, 459, 467, 471, 485, 487, 491, 498, 525, 546  
*La esclava de su galán*, 490  
*La estrella de Sevilla*, 540  
*La villana de Getafe*, 450  
*Las almenas de Toro*, 518  
*Las famosas asturianas*, 488  
*Las flores de Don Juan, y rico y pobre trocados*, 462  
*Lo fingido verdadero*, 474  
*Los Porceles de Murcia*, 489  
Manuscrito MSS/3985, 489  
*Pastores de Belén*, 443, 444, 445, 450, 451, 452, 453, 469, 481, 482, 483, 484, 486, 495, 497, 506, 519, 535, 536  
*Pedro Carbonero*, 476  
*Peribáñez y el comendador de Ocaña*, 442, 458, 477, 488, 518, 519  
*Rimas*, 454, 467, 469, 484, 495  
*Rimas divinas y humanas del licenciado Tomé de Burguillos*, 480  
*Rimas sacras*, 460, 461, 462, 463, 468, 477, 478, 501  
*Romancero General*, 479

## Listado de canciones por año de composición

ca. 1810	García, Manuel	<i>La barca de Amor</i>
ca. 1891	Casares y Espinosa de los Monteros, José María	<i>Trova</i>
ca. 1900	Valle Chinestra, Bernardino	<i>La barquilla</i> <i>La Libertad</i>
ca. 1900- 1914	Pérez Aguirre, Julio	<i>Los ojos verdes</i>
1914	Granados, Enrique	<i>No lloréis, ojuelos</i>
1917	Franco Bordons, José María	<i>A...ti</i>
1923	Moreno Torroba, Federico	<i>Copla de antaño</i>
1925	Cotarelo, Francisco	<i>Madre, unos ojuelos vi</i>
1926	Durán, Gustavo	<i>Seguidillas de la noche de San Juan</i>
1932	Menéndez Aleyxandre, Arturo	<i>Lucinda</i>
1935	Campo y Zabaleta, Conrado del Casal Chapí, Enrique	<i>Tan vivo está en mi alma</i> <i>Soneto</i> <i>Romancillo</i> <i>Serrana</i> <i>Cantar de siega</i> <i>Villancico</i> <i>Villancico</i> <i>Celos, que no me matáis</i> <i>La Verdad</i> <i>¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?</i>
	Gómez García, Julio	<i>Lo fingido verdadero</i> <i>Blancas coge Lucinda las azucenas</i> <i>Cantar de siega</i> <i>Riberitas hermosas</i> <i>Trébole</i>
	Rodrigo, Joaquín Turina, Joaquín	<i>Coplas del pastor enamorado</i> <i>Al val de Fuente Ovejuna</i> <i>Cuando tan hermosa os miro</i> <i>Si con mis deseos</i>
	Mingote, Ángel	<i>Al Niño Dios en Belén</i> <i>Copla</i> <i>Cantar moreno de siega</i> <i>Canto de un mal nacer</i> <i>Folia y Parabién a unos recién casados</i> <i>La Morenica</i>
	Moraleda Bellver, Fernando	<i>Chanzoneta</i> <i>Dicha</i> <i>Pobre barquilla mía</i>
1939	Salvador, Matilde	<i>Castellana</i>

		<i>Gallega</i>
		<i>Levantina</i>
ca. 1940	Larroca, Ángel	<i>Plegaria a Cristo crucificado</i>
1941	Toldrà, Eduard	<i>Madre, unos ojuelos vi</i>
		<i>Cantarcillo</i>
1942	Llongueres Badia, Joan	<i>Déjate caer Pascual</i>
		<i>Llora de amor</i>
		<i>A la gala del zagal</i>
		<i>El sol vencido</i>
		<i>Las pajas del pesebre</i>
		<i>¿Dónde vais?</i>
1943	Bacarisse, Salvador	<i>Soneto de Lope de Vega</i>
	García de la Parra y Téllez, Benito	<i>Canción de Lope de Vega</i>
1944	Bacarisse, Salvador	<i>Por el montecico sola</i>
		<i>Que de noche le mataron</i>
	Menéndez Aleyxandre, Arturo	<i>Madre, unos ojuelos vi</i>
	Thomas Sabater, Juan María	<i>Guitarra</i>
		<i>Gaita</i>
1945	Larroca, Ángel	<i>La oración de Cristo en el Huerto</i>
1946	Campo y Zabaleta, Conrado del Salvador, Matilde	<i>Canción de la pastora Finarda</i>
		<i>Canción de vela</i>
1947	Palau, Manuel	<i>Villancico</i>
	Truán Álvarez, Enrique	<i>Mañanicas floridas</i>
1949	Aldave Rodríguez, Pascual	<i>Romance de Fuenteovejuna</i>
1950	Bacarisse, Salvador	<i>Coplas</i>
	Palau, Manuel	<i>Por el montecico sola</i>
1951	Altisent, Juan	<i>¡Trébole!</i>
	Palau, Manuel	<i>Elegía para el caballero de Olmedo</i>
1952	Aldave Rodríguez, Pascual	<i>Verbena de San Juan</i>
	Martín Pompey, Ángel	<i>Duerme mi niño</i>
	Rodrigo, Joaquín	<i>Pastorcito Santo</i>
1954	Bueno Aguado [Buenagu], José Antonio	<i>Duerme, mi niño</i>
1955	Altisent, Juan	<i>Por el montecico sola...</i>
	Peris Lacasa, José	<i>Mañanicas floridas</i>
1956	Benavente Martínez, José María	<i>El sol vencido</i>
		<i>No lloréis mis ojos...</i>
		<i>Danza gitana</i>
1959	Truán Álvarez, Enrique	<i>Zagalejo</i>
1960	Truán Álvarez, Enrique	<i>No lloréis mis ojos</i>
1963	Asíns Arbó, Miguel	<i>Mañanicas floridas</i>
		<i>Las pajas del pesebre</i>
1964	Carol, Mercedes	<i>Cantarcillo</i>
1968	Asíns Arbó, Miguel	<i>¿Dónde vais, María?</i>
1970	Asíns Arbó, Miguel	<i>¿Dónde vais que hace frío?</i>
1974	Escudero García, Francisco	<i>Al entierro de Cristo</i>
1980	Iturralde Pérez, José Luis	<i>A la muerte de Jesús</i>
1986	Barrera, Antonio	<i>Canción de siega</i>

---

		<i>Leyenda</i>
		<i>Seguidillas</i>
		<i>Canción de amor</i>
		<i>Danza</i>
1988	Lavilla, Félix	<i>Ay, amargas soledades</i>
1990	Colodro Campos, Fernando	<i>Mañanicas floridas</i>
1997	Nin Culmell, Joaquín	<i>Sea bienvenido</i>
		<i>Lavaréme en el Tajo</i>
1998	Díaz Yerro, Gonzalo	<i>Cuando me paro a contemplar mi estado</i>
		<i>Pastor que con tus silbos amorosos</i>
		<i>Cuántas veces, Señor, me habéis llamado</i>
1999	Díaz Yerro, Gonzalo	<i>¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?</i>
1999	Carbajo Cadenas, Víctor	<i>Ausencia</i>
2004	Rincón García, Eduardo	<i>Dulcísimo Señor, yo estaba ciego</i>
		<i>Mañanicas floridas</i>
		<i>¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?</i>
2005	Ortega i Pujol, Miquel	<i>Soneto</i>
2006	Parera Fons, Antoni	<i>Palmas de Belén</i>
2009	Miguel Peris, Vicente	<i>Mañanicas de mayo</i>
		<i>Tonadilla navideña</i>
2011	García Fernández, Voro	<i>A la noche</i>
		<i>A mis soledades voy</i>





## Anexo II

Edición crítica de las canciones con  
textos de Lope de Vega compuestas en  
1935



## Contenido del Anexo II

Notas críticas.....	561
Partituras:	
CONRADO DEL CAMPO Y ZABALETA	
<i>Tan vivo está en mi alma</i> .....	588
ENRIQUE CASAL CHAPÍ	
<i>Dos fragmentos de “El Caballero de Olmedo”</i>	
<i>Soneto</i> .....	596
<i>Romancillo</i> .....	598
<i>Tres Cantares de Lope de Vega</i>	
<i>Serrana</i> .....	606
<i>Siega</i> .....	610
<i>Villancico</i> .....	613
JULIO GÓMEZ GARCÍA	
<i>Cuatro poesías líricas de Lope de Vega</i>	
<i>¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?</i> .....	618
<i>La Verdad</i> .....	621
<i>Villancico</i> .....	624
<i>Celos, que no me matáis</i> .....	630
JOSÉ MARÍA GUERVÓS I MIRA	
<i>Cinco canciones</i>	
<i>Lo fingido verdadero</i> .....	634
<i>Blancas coge Lucinda las azucenas</i> .....	638
<i>Cantar de siega</i> .....	641
<i>Riveritas hermosas</i> .....	643
<i>Trébole</i> .....	646
ÁNGEL MINGOTE LORENTE	
<i>Canciones españolas</i>	
<i>Al Niño Dios en Belén</i> .....	652
<i>Copla</i> .....	656
<i>Cantar moreno de siega</i> .....	659
<i>Canto de un mal nacer</i> .....	661
<i>Folía y Parabién a unos recién casados</i> .....	663
<i>La Morenica</i> .....	666
FERNANDO MORALEDA BELLVER	
<i>Cuatro canciones con textos de Lope de Vega</i>	
<i>Chansoneta</i> .....	670
<i>Dicha</i> .....	679
<i>Pobre barquilla mía</i> .....	682

JOAQUÍN RODRIGO VIDRE

*Coplas del pastor enamorado*..... 686

JOAQUÍN TURINA PÉREZ

*Homenaje a Lope de Vega, op. 90*

*Cuando tan hermosa os miro*..... 692

*Si con mis deseos*..... 694

*Al val de Fuente Ovejuna*..... 697

## Notas críticas

Las partituras han sido editadas en formato digital con el programa informático *Finale 2011*. Al tratar con textos musicales de los años 30 del siglo XX las cuestiones referentes a la notación y representación gráfica de los diferentes parámetros musicales no han presentado dificultades de transcripción, en cualquier caso nos hemos atenido a las convenciones modernas de edición para la música vocal. Para la edición de la música nos basamos en las partituras disponibles, con el siguiente orden de preferencia:

1. Partitura editada.
2. Manuscritos:
  - a. Copia manuscrita en limpio
  - b. Borradores

Respetamos las preferencias de idioma de cada compositor en lo referente a las indicaciones de dinámica y expresión. Algunas indicaciones técnicas como mano derecha, mano izquierda, boca cerrada, etc. las escribimos en español invariablemente. Los corchetes verticales y las indicaciones mano derecha o mano izquierda, empleados para la interpretación de la parte del piano, se han omitido, salvo en casos necesarios, por lo que se dejan a la elección de cada pianista. Así mismo se han eliminado por innecesarias las líneas oblicuas que indican la conducción de las voces cuando éstas pasan de un pentagrama del piano al otro.

Para realizar las correcciones de los textos de las canciones nos hemos servido de las ediciones de las obras de Lope ya anunciadas en el capítulo correspondiente del presente trabajo. Los criterios seguidos han sido:

1. Los signos de puntuación: seguimos los empleados en las ediciones manejadas excepto en los casos en que las diferencias afecten al sentido o fraseo musical. La puntuación de las ediciones de la RAE, tanto de la edición de Menéndez Pelayo como la de Cotarelo, las actualizamos conforme a las normas modernas.
2. En el caso de formas poéticas con estribillo, éste lo anotamos en cursiva.
3. Las variantes léxicas se estudian individualmente en función de:
  - a. Modernización de las palabras si no presentan conflicto con la música: sílabas y número de notas, acentuación.
  - b. Adopción de la ortografía moderna conforme a las normas de la RAE.
  - c. Respetar las formas léxicas arcaicas del texto cuando difieran de las formas actuales en cuanto a pronunciación.

Las referencias a la edición de las obras de Lope de Vega, indicadas con las siglas RAE o el apellido del autor de la edición crítica, se pueden encontrar en apartado correspondiente del presente trabajo. Las notas críticas están referidas al compás o compases cuyo número figura a la izquierda.

## CONRADO DEL CAMPO Y ZABALETA

### *Tan vivo está en mi alma*

Fuente:

SGAE: CAMPO y ZABALETA, Conrado del, *Una dama se vende a quien la quiera*, partitura manuscrita, SGAE, Caja 8.51.

- 10 En SGAE la nota La<sub>2</sub> del pentagrama superior del piano, escrita dos veces, es compartida por dos líneas, una Si-Do-Re-La (cc. 9-10), la otra La-Si. Para mayor claridad solo anotamos una de ellas, siguiendo el modelo similar de los cc. 28-29 y 76-77
- 32 En SGAE falta la ligadura que une el melisma sobre la sílaba “qui-”
- 40 En SGAE falta la ligadura superior que une todo el melisma sobre la sílaba “vis-”
- 41 En SGAE sin punto después de “vista”
- 41-42 SGAE escribe “Ansí”
- 47-48 SGAE escribe “estival”
- 56 En SGAE sin punto después de “marchitan”
- 64 SGAE escribe “Ansí”
- 67 SGAE escribe “vio” con tilde en la o
- 69 En SGAE “alma” por “alba”
- 72 En SGAE sin punto después de “retira”
- 75-76 SGAE escribe “avemos”
- 83 En SGAE falta el sostenido delante del Do<sub>3</sub> del pentagrama inferior del piano y el becuadro siguiente. Añadimos los subrayados de nota del pentagrama superior del piano
- 84 En SGAE sin coma después de “muere”
- 88 En SGAE sin punto después de “espira”
- 88 SGAE escribe “intento” con minúscula
- 91 En SGAE sin coma después de “que”
- 92 En SGAE in coma después de “fugitiva”
- 95 En SGAE no se anota el bemol del La<sub>3</sub>, acorde con la armonía
- 95-96 En SGAE no se leen con claridad las ligaduras de extensión entre los Fa<sub>3</sub> y Fa<sub>4</sub> de ambos compases, confundándose con ligaduras de expresión. Optamos por la extensión del valor de dichas notas para facilitar la articulación de la voz interior descendente de corcheas de los cc. 94-97
- 112 En SGAE sin coma después de “obligan”
- 122 En SGAE el acorde del pentagrama inferior del piano está escrito con

dos corcheas ligadas y falta el Si1 de la segunda corchea. Unificamos la escritura de los cc. 120-121-122.

127 En SGAE sin punto después de “vida”

## ENRIQUE CASAL CHAPÍ

### *Dos fragmentos de El caballero de Olmedo de Lope de Vega*

Fuente:

CCM: CASAL CHAPÍ, Enrique, *Dos fragmentos del caballero de Olmedo*, Ediciones del Consejo Central de la Música, Ministerio de Instrucción Pública-Dirección General de Bellas Artes, Barcelona, 1938.

#### I. Soneto

- 1 *Sempre tenuto* está escrito entre paréntesis
- 7 CCM escribe coma después de “inclina”, al final del verso
- 9 *Colla voce* está escrito entre paréntesis
- 10 CCM escribe coma después de “color”. Casal Chapí hace reconocible musicalmente esta coma al escribir un cambio de registro vocal y un arco melódico que se extiende hasta la siguiente coma en el v. 7, sin embargo, ortográficamente no es necesaria la coma antes del relativo
- 12 “coluna” tanto en CCM como en Rico
- 19 CCM pone tilde sobre la primera e de “fuese”
- 20 “vitoriosa” tanto en CCM como en Rico
- 21 CCM escribe “amor” con minúscula
- 24 CCM escribe coma al final del verso, Rico utiliza punto, interpretando el siguiente verso como una oración gramatical distinta. Utilizaremos la forma de CCM porque así lo interpreta Casal Chapí al organizar las frases musicales correspondientes a los vv. 9-12 como un solo arco melódico, aunque con una brevísima cesura en este punto / CCM escribe coma después de “milagrosa” y por tanto “Pero díjele” sigue con minúscula. En Rico al contrario
- 29 En CCM “qué” interrogativo no lleva tilde

## II. Romancillo

- 9 En CCM “Cuán” está escrito sin tilde
- 11 “efetos” tanto en CCM como en Rico
- 18 En CCM falta la coma después de “Oh”
- 19 En CCM “fuera” está escrito con tilde en la e, y falta la coma que le sigue
- 29 En CCM falta la coma después de “divina”
- 30 CCM dice “orgullo” en lugar de “gloria”
- 33 En CCM sin coma después de “aves”
- 34 En CCM sin coma después de “flores”
- 36 En CCM sin coma después de “bella”
- 37 En CCM sin tilde en “sí”
- 40 CCM utiliza coma después de “envidia”/ CCM sin la tilde en “más”
- 41 En CCM sin coma después de “bella”
- 42 En CCM sin coma después de “cinta”
- 46 CCM utiliza coma después de “quererla”, por tanto “Dichosa” la escribe con minúscula / falta signo de exclamación antes de “Dichosa”
- 47 En CCM sin los signos de exclamación ni coma después de “osadía”
- 49 CCM escribe “mi dicha” lo que rompe el lógico paralelismo con el plural del verso anterior / CCM no escribe el becuadro al Si<sub>3</sub> de la voz
- 56 CCM escribe con tilde “fuera”
- 57 CCM escribe con tilde “fe”
- 66 CCM escribe sin tilde “día”
- 73 CCM escribe el posesivo “mía” sin tilde y, a continuación, utiliza puntos suspensivos en vez de punto
- 74 CCM escribe el interrogativo “qué” sin tilde
- 77 En CCM sin coma después de la interjección “Ay” para separar el vocativo/ CCM no están ligados los dos La<sub>3</sub> del pentagrama superior del piano
- 78 CCM escribe el interrogativo “qué” sin tilde
- 81 En CCM sin el signo de exclamación final, en su lugar escribe un punto



## ***Tres cantares de Lope de Vega***

Fuente:

CCM: CASAL CHAPÍ, Enrique, *Tres cantares de Lope de Vega*, Ediciones del Consejo Central de la Música, Ministerio de Instrucción Pública-Dirección General de Bellas Artes, Barcelona, 1938.

### **I. *Serrana***

- 15 En CCM punto y coma después de “mozuela”
- 18 En CCM punto después de “pedían”
- 40 CCM escribe coma después de “causa”
- 48 En CCM sin coma después de “arrogante”
- 51 CCM utiliza coma después de “flechas”
- 86 En CCM punto y coma después de “mozuela”
- 89 En CCM punto después de “pedían”

### **II. *Cantar de siega***

- 11 CCM escribe “diome” con tilde en la o / no utiliza coma después de “sol”
- 17 En CCM sin punto y coma después de “viniese”
- 18 CCM escribe “fuese” con tilde en la primera e
- 18 En CCM falta el bemol al Re<sub>2</sub> del pentagrama inferior del piano
- 18-19 En CCM falta la ligadura entre los dos Do<sub>2</sub> del pentagrama inferior del piano
- 20 En CCM sin punto después de “poder”
- 22 En CCM faltan los bemoles al La<sub>4</sub> bemol y al Mi<sub>5</sub> bemol del pentagrama superior del piano
- 28 Ídem c. 11
- 29 En CCM sin punto después de “morena”
- 32 “¡Ah!”, que no está en Lope, en CCM no lleva signos de exclamación.

### III. Villancico

- 6 CCM escribe separado “cogió me”
- 10 CCM utiliza coma después de “casada”
- 14-15 En CCM sin comillas ni signos de exclamación en “Dios te valga”, a continuación utiliza un punto.
- 18-19 Ídem nota cc. 14-15
- 20 En CCM el La<sub>4</sub> de la mano derecha del piano es corchea, lo que hace exceder la capacidad del compás de 3/4
- 22 CCM utiliza coma después de “cogió”
- 23 CCM escribe “dio” con tilde en la o / “Aldea” por “villa”
- 24 CCM utiliza coma después de “toda”
- 26 CCM no tilda el pronombre “tú” ni escribe la coma a continuación, necesaria ésta para enmarcar la aposición explicativa.
- 35-36 Ídem nota cc. 14-15
- 39-40 Ídem nota cc. 14-15
- 40 En CCM falta el becuadro en el La<sub>3</sub> del mordente

## JULIO GÓMEZ GARCÍA

### *Cuatro poesías líricas de Lope de Vega*

#### I. *¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?*

Fuentes:

BNE: GÓMEZ GARCÍA, Julio, *Cuatro poesías líricas de Lope de Vega*, manuscrito, Biblioteca Nacional de España, sig. MP/5352/1.

FJM: GÓMEZ GARCÍA, Julio, *¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?*, manuscrito, Biblioteca Fundación Juan March, sig. M-766-A.

- 2 En BNE sin signos de interrogación / “Qué” sin tilde
- 3 En BNE sin coma después de “yo”
- 4 BNE no anota punto y coma al final del verso.

- 5 En BNE sin signos de interrogación / “qué” sin tilde
- 6 En BNE sin coma después de “sigue”
- 7 En BNE sin coma después de “mío”
- 7 La ligadura expresiva del pentagrama superior del piano no está en BN, solo en FJM
- 8 En BNE sin coma después de “puerta”
- 9 En BNE sin coma después de “rocío”
- 12 En BNE sin el signo de interrogación
- 13 En BNE el signo de exclamación está solamente después de la interjección “Oh”, después de la que no lleva la coma / “cuánto” escrito sin tilde
- 13 El subrayado expresivo del primer acorde del piano no está en BNE, solo en FJM
- 14 En BNE sin coma después de “duras”
- 15 En BNE sin cierre de exclamación después de “abrí”
- 16 En BNE sin apertura de exclamación antes de “Qué”, exclamativo que no lleva escrita la tilde
- 17 En BNE sin coma después de “desvarío”
- 21 En BNE sin signo de exclamación
- 22 En BNE falta el signo de exclamación / “Cuántas” lo escribe sin tilde
- 23 En BNE sin los dos puntos después de “decía”
- 26 En BNE sin coma después de “ventana”
- 27 BNE escribe “cuánto” sin tilde
- 28 En BNE sin el cierre de comillas y de signo de exclamación.
- 29 En BNE falta sin el signo de exclamación / escribe la “Y” con minúscula, “cuántas” sin tilde / falta la coma después de este exclamativo / “Hermosura”, palabra que se refiere a una divinidad, con minúscula
- 31 En BNE sin la coma después de “respondía”
- 32-33 BNE no entrecomilla “Mañana le abriremos” / comienza la frase con minúscula
- 33-34 En BNE sin las comas antes y después de “respondía”
- 38 En BNE sin cierre de exclamación

## II. *La Verdad*

Fuentes:

BNE: GÓMEZ GARCÍA, Julio, *Cuatro poesías líricas de Lope de Vega*, manuscrito, Biblioteca Nacional de España, sig. MP/5352/1.

FJM: GÓMEZ GARCÍA, Julio, *La Verdad*, manuscrito, Biblioteca Fundación Juan March, sig. M-767-A.

- 1 En BNE el título es “La Verdad. Soneto” / La indicación “Lento, severo” solo está en BNE, en FJM dice “Grandioso”
- 1-2 Los subrayados de las notas son acentos en FJM
- 3-4 En FJM sin subrayados ni acentos
- 5 En FJM se ligan los dos acordes
- 9 En BNE sin coma después de “tiempo”.
- 15 En BNE sin coma después de “tierra”
- 20 En BNE falta punto después de “lloro”
- 22 En BNE falta la coma después de “verdad”
- 24 En BNE falta la coma después de “cielo”
- 25 En BNE sin el punto y coma después de “encierra”
- 27 En BNE sin coma después de “guerra”
- 29 En BNE sin el punto y coma después de “tesoro”
- 31 BNE escribe “casta” con mayúscula, presumiblemente porque interpreta un punto al final del verso anterior
- 32 En BNE sin la coma después de “virgen”
- 34 En BNE sin coma después de “codicia”
- 35 En BNE sin coma después de “mudanza”
- 36 BNE escribe “del” con mayúscula
- 38 En BNE sin punto y coma después de “cristalina”
- 39 BNE escribe “vida” con mayúscula
- 40 En BNE sin coma después de “opinión”
- 42 En BNE sin punto y coma después de “mudo”/ escribe “mundo” / sin el signo de interrogación antes del interrogativo “qué”
- 44 En BNE sin coma después de “alabanza”
- 46 BNE no escribe la coma después de “Dios”
- 48 En BNE sin el signo de interrogación

### III. *Villancico*

Fuentes:

- BNE: GÓMEZ GARCÍA, Julio, *Cuatro poesías líricas de Lope de Vega*, manuscrito, Biblioteca Nacional de España, sig. MP/5352/1.
- FJM1: GÓMEZ GARCÍA, Julio, *Villancico*, manuscrito, Biblioteca Fundación Juan March, sig. M-771-A.
- FJM2: GÓMEZ GARCÍA, Julio, *Villancico*, manuscrito, Biblioteca Fundación Juan March, sig. M-772-A.

- 10 En BNE sin coma después de “pesebre”
- 11 BNE escribe “Niño” con minúscula
- 12 En BNE sin coma después de “Belén”
- 12-13 BNE no anota ligadura entre los dos La<sub>2</sub> del piano
- 14 En BNE sin coma después de “rosas”
- 16 En BNE sin punto detrás de “hiel”
- 18 En BNE sin ligadura expresiva en el pentagrama superior del piano
- 20 En BNE sin coma después de “tenéis”
- 22 BNE escribe “Niño” con minúscula
- 23 En BNE “mío” sin tilde y sin coma a continuación
- 25 En BNE sin punto después de “también”
- 28-31 En BNE sin las dos comas que separan el vocativo “Cordero santo”
- 32 En BNE sin coma después de “mi vida”
- 34 En BNE sin coma después de “lloréis”
- 37 En BNE sin coma después de “lobo”
- 38 En BNE sin coma después de “vos”
- 39 En BNE sin punto después de “bien”
- 42 En BNE sin coma después de “pajas”
- 44 En BNE sin tilde en “frías”
- 44-45 En BNE sin ligadura de extensión entre los dos La<sub>1</sub>
- 45 BNE y la edición de Carreño escriben “veis” con tilde / BNE sin coma a continuación
- 48 En BNE sin coma después de “rosas”
- 50 En BNE sin punto detrás de “hiel”
- 55 En BNE sin coma después de “ven”

- 58 En BNE sin ligadura expresiva en el pentagrama inferior del piano
- 59 En BNE sin punto después de “cruel”
- 59 BNE liga por separado las corcheas Do-La-Do-Mi y La-Mi-Do sostenido del pentagrama inferior del piano. FJM1 liga todo el compás.
- 62 En BNE sin coma después de “deciros”
- 64 En BNE sin coma después de “sabéis”
- 67 BNE escribe “días” sin tilde
- 69 En BNE sin punto después de “placer”
- 74 En BNE sin coma después de “cobréis”
- 76 En BNE sin coma después de “rosas”
- 78 En BNE sin punto detrás de “híel”
- 83 En BNE sin coma después de “llanto”
- 84-85 En FJM1 faltan los arpegiados de los acordes de la mano derecha del piano
- 86 En BNE sin coma después de “Emanuel”
- 91 En BNE sin punto después de “qué”
- 104 En BNE sin punto después de “José”
- 105 BNE escribe “Que” con minúscula
- 110 En BNE sin coma después de “Rey”, que lo escribe con minúscula
- 114 En BNE sin coma después de “rosas”
- 117 En BNE sin punto detrás de “híel”
- 120-121 En BNE sin puntos de *staccato*

#### **IV. Celos, que no me matáis**

Fuentes:

BNE: GÓMEZ GARCÍA, Julio, *Cuatro poesías líricas de Lope de Vega*, manuscrito, Biblioteca Nacional de España, sig. MP/5352/1.

FJM1: GÓMEZ GARCÍA, Julio, *Celos, que no me matáis*, manuscrito, Biblioteca Fundación Juan March, sig. M-768-A.

FJM2: GÓMEZ GARCÍA, Julio, *Celos, que no me matáis*, manuscrito, Biblioteca Fundación Juan March, sig. M-769-A.

FJM3: GÓMEZ GARCÍA, Julio, *Celos, que no me matáis*, manuscrito, Biblioteca Fundación Juan March, sig. M-770-A.

- 1 En FJM2 “Despacio”, ninguna indicación en FJM1
- 4 En BNE sin coma después de “matáis”
- 5-6 En BNE-FJM1-FJM2 sin los signos de interrogación
- 5 En BNE-FJM1-FJM2 sin la tilde sobre el pronombre interrogativo “qué”
- 9 En BNE-FJM1-FJM2 sin signo de interrogación y sin tilde sobre “qué”
- 12 En BNE-FJM1-FJM2 sin coma después de “rigor”
- 14 FJM2 anota *mf* para la mano izquierda del piano
- 16 En BNE-FJM1-FJM2 sin signo de interrogación
- 19 En BNE-FJM1-FJM2 sin coma después de “volver”
- 21 En BNE-FJM1-FJM2 sin punto y coma después de “amores”
- 22 BNE-FJM1-FJM2 escriben “sed” con minúscula / sin coma después de “sois”/ en BNE “sois” lleva tilde.
- 24 En BNE-FJM1-FJM2 sin punto después de “disculpáis”
- 26 FJM1 y FJM2 escriben “Celos que así me matáis”
- 27 En BNE sin coma después de “matáis”
- 28-29 En BNE-FJM1-FJM2 sin signos de interrogación
- 28 En BNE-FJM1-FJM2 sin la tilde sobre el pronombre interrogativo “qué”
- 39 En BNE-FJM1-FJM2 sin punto después de “desvelos”
- 43-44 En BNE sin *forte* ni regulador *diminuendo* en la parte vocal
- 44 En BNE-FJM1-FJM2 sin coma después de “llamaros”
- 46 FJM 1 y FJM 2 anota *mf* para la mano izquierda del piano
- 47 En BNE-FJM1-FJM2 sin punto después de “lleváis”
- 50 En BNE sin coma después de “matáis”
- 51-53 En BNE-FJM1-FJM2 sin los signos de interrogación
- 51 En BNE-FJM1-FJM2 sin la tilde sobre el pronombre interrogativo “qué”

## JOSÉ MARÍA GUERVÓS Y MIRA

### *Cinco canciones*

Fuente:

UME: GUERVÓS, José María, *Cinco canciones*, Unión Musical Española, Madrid, 1936.

En las cinco canciones antecede a la indicación metronómica la abreviatura M.M. (metrónomo Mäzel) que en nuestra edición obviamos.

## I. *Lo fingido verdadero*

- 3 En UME “Luscinda”
- 6 En UME con coma después de “ser”. Cattaneo sigue un patrón para la puntuación (dos versos: coma; verso corto: punto y coma; dos versos: coma; verso corto: punto) diferente a UME (con algunas omisiones, alterna una vez coma y otra punto y coma en el primer verso corto de la serie). Adoptamos el patrón de Cattaneo por ser más regular.
- 13 UME escribe  $Mi_3$  bemol y  $Fa_3$  en los dos pentagramas del piano
- 17 En UME sin coma después de “olorosa”
- 24 En UME “nieve y cristales”
- 26 En UME con coma después de “ser”
- 31 En UME sin coma después de “Apolo” / UME “ángel” no lleva tilde
- 32 En UME “solo” lleva tilde
- 34 En UME “ángel” no lleva tilde
- 36 En UME “ángel” no lleva tilde
- 37 En UME con coma después de “convenga”
- 32 El primer  $La_3$  bemol del piano aparece en UME como corchea pero también seguido del silencio de semicorchea
- 33 Ídem c. 13
- 35 En UME falta  $Si_2$  bemol semicorchea en la voz inferior del primer pentagrama del piano para igualar la escritura del c. 15, que repite exactamente.
- 38 En UME falta la doble barra de compás y la indicación de compás de  $\frac{3}{4}$
- 45 UME utiliza el singular “azucena”, contrario a la rima consonante de con el verso anterior, rompiendo el paralelismo con el plural “lirios” (v. 25)
- 46 En UME con coma después de “ser”

## II. *Blancas coge Lucinda*

UME escribe en el título “Luscinda”

- 1 En UME “Luscinda”
- 7 En UME sin coma después de “azucenas”
- 13 En UME sin coma después de “alba” / UME “Luscinda”
- 14 En UME sin coma después de “bella”



- 18 UME no lleva acento sobre el último Re<sub>3</sub> del compás del pentagrama inferior del piano. Seguimos la secuencia de los compases anterior y siguiente
- 24 En UME con coma después de “perlas”
- 38 En UME falta el Do<sub>3</sub> negra del pentagrama inferior del piano, el hueco no está ocupado por un silencio y forma secuencia con el compás siguiente
- 39-40 En UME “ansí”
- 42 En UME sin coma después de “azucenas”

### III. *Cantar de siega*

- 5 UME escribe “diome” con tilde
- 6 En UME sin coma después de “sol”
- 11 En UME coma después de “viniese”
- 13 UME escribe “fuego de mi”
- 20-21 UME escribe “diome” con tilde / UME sin coma después de “sol”

### IV. *Riberitas hermosas*

UME escribe en el título “Riveritas”

- 1 La indicación metronómica en UME es de 38. Suponemos que es un error del compositor dado el tempo excesivamente lento que supondría. Proponemos la cifra inversa, 83.
- 7 UME escribe dos Re<sub>3</sub> becuadro negra ligados en vez de blanca / UME sin ligadura entre los dos Si<sub>2</sub> del piano / UME escribe “Riveritas” / UME sin calderón en el pentagrama de la voz y en el superior del piano
- 11 UME escribe el acento en medio de los dos pentagramas del piano, con la duda de si afecta a los dos o a una sola de las voces. En los cc. 34 y 53 no aparece, por lo que unificamos eliminando el acento / UME sin coma después de “Genil”
- 13 En RAE con coma después de “aires”
- 18 UME escribe “Riveritas”
- 22 En RAE con coma después de “muerte”
- 30 Ídem c. 7 / UME sin calderón en el pentagrama superior del piano
- 31-33 RAE escribe “julio” y “abril” con mayúscula

- 32 En RAE con coma después de “julio”
- 50 El subjuntivo “encubra” que utiliza UME no tiene sentido en esta oración, lo sustituimos por “encubre”
- 53 En UME sin coma después de “jazmín”
- 55 En RAE con una coma después de “aires”
- 57 En RAE punto después de “aquí”
- 58-60 En UME sin signos de exclamación
- 61 En UME falta un  $Si_2$  en el primer acorde del pentagrama superior del piano
- 62 UME escribe  $Sol_2$  sostenido como nota inferior del segundo acorde del pentagrama superior del piano. Cambiamos por  $Si_2$  siguiendo el orden lógico de disposición de las notas en los acordes de este compás

## V. Trébole

- 7 En UME sin coma después de “Trébole” / “ay” escrito con mayúscula / En UME sin el  $Sol_2$  del penúltimo acorde del piano. Unificamos con los cc.26 y 45.
- 7-13 En UME sin acento en la primera semicorchea de cada grupo ni ligadura expresiva sobre las tres primeras notas del grupo rítmico. Añadimos dichos acento y ligadura para unificar el patrón de acompañamiento del estribillo con la articulación de las otras dos veces que aparece. UME si presenta una ligadura para las dos semicorcheas de cada grupo, que nosotros eliminamos por innecesaria al estar la otra ligadura.
- 9 UME sigue el esquema rítmico de los dos compases precedentes. Utilizamos el de los cc. 28 y 47 para seguir el mismo patrón rítmico del piano en las tres apariciones del estribillo
- 10 En UME falta el  $Si_2$  del primer acorde de corchea del piano
- 11 En UME sin coma después de “Trébole” / “ay” escrito con mayúscula /En UME falta el  $Sol_2$  del último acorde del piano. Unificamos con cc. 30 y 49
- 15 En UME sin  $p$  para la voz y el piano, sí está en el c. 34, por lo que unificamos la dinámica
- 16 En UME sin coma después de “casada”

- 18 En UME con punto después de “bien” / En UME el Si<sub>1</sub> de la voz inferior del piano va con puntillo. Escribimos negra seguida de silencio de corchea, como lo hace UME en el c. 37, para evitar el tritono
- 20 En UME sin coma después de “también”
- 21 En UME sin coma después de “guardada”
- 23 En UME sin coma después de “engañada”
- 25 En UME “primer”. La edición de Blecua/Salvador escribe “primero”. No afecta al cómputo de sílabas por que hace sinalefa con “amor”, por lo que empleamos ésta forma
- 26 Ídem nota c. 7 / UME sin *mf* para el piano
- 26-32 Ídem nota cc. 7-13
- 28 UME escribe puntos de staccato sobre los acordes del pentagrama superior del piano, a excepción de las dos primeras semicorcheas. Esta articulación solo aparece en este compás
- 29 UME escribe ligadas las dos primeras semicorcheas y corchea del compás, y con *staccato* la siguiente corchea. Esta articulación solo aparece en este compás
- 30 UME escribe un *mf* para la voz que consideramos innecesario
- 33 En el pentagrama superior del piano UME escribe el acorde con figura de negra seguida de dos silencios de negra. Utilizamos blanca con puntillo para unificar con los cc. 14 y 56
- 35 En UME sin coma después de “soltera”
- 37 En UME con punto después de “muda”
- 38-39 UME utiliza “viuda”, bisílabo. La edición de Blecua/Salvador escribe “v̄iuda”, que es trisílabo, siendo –u- la sílaba tónica. La música utiliza tres notas para esta palabra, con el acento musical en la segunda, por tanto la escribimos con diéresis
- 39 En UME sin coma después de “v̄iuda”
- 42-43 UME utiliza “de fuera”. La edición de Blecua/Salvador escribe “defuera”, ambas admitidas actualmente por el diccionario de la RAE. Nosotros seguimos la forma empleada por la edición crítica de la comedia
- 45-49 Ídem nota c. 7
- 45 En UME sin acento sobre la primera nota del pentagrama superior del piano. Ver nota c. 7-13
- 49 En UME sin acento para el Do del pentagrama inferior del piano. Lo añadimos para seguir la progresión con los dos compases siguientes ya que el c. 50 sí lo lleva.

- 51 En UME sin acento para el La bemol del pentagrama inferior del piano. Ver nota c. 49
- 52 UME liga solo las semicorcheas del pentagrama inferior del piano. Ver nota c. 7-13 / En UME sin acento sobre la primera nota del pentagrama superior del piano. Ver nota c. 7-13
- 53 Ídem c. 52
- 54 En UME sin acento sobre la primera nota del pentagrama superior del piano. Ver nota c. 7-13
- 57-63 UME escribe las partes de hombres y mujeres en sendos pentagramas

## ÁNGEL MINGOTE LORENTE

### *Canciones españolas*

Fuente:

ER: MINGOTE, Ángel, *Canciones españolas con textos de Lope de Vega*, manuscrito, Archivo Emilio Reina, Zaragoza, sig. ERG 88 A1.

#### ***I. Al Niño Dios en Belén***

- 18 Las estrofas segunda y tercera están escritas, sin música, al final de la partitura
- 19 En ER “Lloráis” no lleva tilde
- 20 En ER “divino” va con mayúscula. Mingote interpreta que la referencia a la divinidad obliga a escribir esta palabra con mayúscula, sin embargo, al funcionar como adjetivo del nombre propio Emanuel no debe llevarla
- 22 ER escribe punto y después de “Emanuel”
- 23 ER escribe “niño”, con minúscula
- 24 En ER sin coma después de “mío”, de forma que no queda separado el vocativo que forma este verso
- 25 ER lleva dos líneas de conducción de voces, una entre el Fa<sub>3</sub> sostenido y el Sol<sub>3</sub> sostenido, y otra entre el Re<sub>3</sub> y el Mi<sub>3</sub> del c.26 del pentagrama superior del piano
- 27 ER escribe “cordero”, con minúscula

- 28 ER escribe punto y coma después de “santo”
- 29 ER lleva una línea de conducción de voces entre el Si<sub>2</sub> del pentagrama inferior del piano y el acorde Si<sub>2</sub> sostenido-Re<sub>3</sub> sostenido del superior.
- 30 ER escribe punto y coma después de “lloréis”
- 31 En ER la línea Fa<sub>2</sub> sostenido-La<sub>2</sub>-Re<sub>3</sub>-Do<sub>3</sub> sostenido del pentagrama inferior del piano está escrita como opcional con figuras de menor tamaño
- 32 En Carreño, lógicamente, “pesar” en vez de “pesares” como dice ER, pero la melodía vocal necesita la tercera sílaba. Este verso, “palabras de pesar”, es agudo y computa 6+1 sílabas, Mingote añade el plural para tener las siete sílabas efectivas, como los demás versos del poema.
- 33 ER escribe un Si<sub>2</sub> entre paréntesis en el pentagrama superior del piano que no reproducimos, para mayor claridad, por estar ya escrito en el pentagrama inferior
- 34 En ER punto y coma después de “placer”, también después de “José” / En ER “que” va con minúscula, probablemente por influencia del punto y coma del verso anterior
- 38 ER y Carreño escriben “veis” con tilde. Corregimos conforme a las normas actuales de acentuación, por ser un monosílabo, para el que la melodía vocal tiene una sola nota / ER, en las estrofas segunda y tercera, no escribe completo el estribillo, pone puntos suspensivos en vez del segundo verso del mismo / ER “rey” va con minúscula, siendo aquí una referencia a una divinidad
- 42 Añadimos un La<sub>2</sub> al primer acorde del pentagrama superior del piano, ausente en ER, para que sea igual que el c. 12
- 44 Para mayor claridad, escribimos el segundo La<sub>3</sub> del primer pentagrama del piano como corchea. ER está escrita en figura de negra como una voz independiente.

## II. Copla

- 7 En ER “madre” con minúscula y sin coma después de “Madre” (esta coma no se puede emplear en esta versión musical porque el compositor escribe una sinalefa uniendo las dos palabras “Ma-dre\_u-nos)
- 9 En ER escribe “vi” con tilde / coma después de “vi”

- 11-12 En la edición de Morby, “alegres” en vez de “ardientes”, forma que respetamos por estar escrita de puño y letra de Mingote, ignoramos si por error o por decisión personal. Las dos formas son posibles por que encajan con la música por ritmo, acentuación y rima, siendo decisión del intérprete cuál de ellas emplear
- 13 En ER sin punto después de “bellos”
- 15 ER cierra la exclamación después de “Ay” y no al final del estribillo
- 17 En ER sin coma después de “ellos”
- 37 ER invierte el orden de las estrofas, primero “¿Quién pensara...” y en segundo lugar “Las dos niñas...”. Esta segunda estrofa en ER está escrita al final de la partitura, sin la música. Como ésta coincide para las dos estrofas invertimos el orden para seguir el de Morby. El hecho de que haya acentos del texto que no coincidan con los musicales seguirá produciéndose tanto si se invierten como si no, pues se utiliza la misma música para ambos / ER “pensara” con tilde
- 37-43 ER escribe signos de admiración en vez de interrogación
- 44 Falta silencio de negra en pentagrama inferior del piano
- 45 ER escribe dos Fa<sup>3</sup> sostenido negra, como en la voz, nosotros escribimos una sola figura de blanca para que tenga la misma escritura que el c. 37 / ER escribe “vi” con tilde
- 47 En ER “pensara” con tilde
- 53 Ídem c. 7
- 55 Añadimos las dos líneas de conducción de voces
- 58 En Morby “buscarme” en vez de “mirarme”, ver nota cc. 11-12
- 59 En ER sin punto después de “ellos”/para la segunda letra emplea puntos suspensivos
- 67-68 Añadimos la ligadura de expresión entre el Re<sup>3</sup> y el Do<sup>3</sup> sostenido

### **III. *Cantar moreno de siega***

- 10 ER escribe “diome” con tilde
- 11 En ER sin coma después de “sol”
- 14 La clave de Fa al final del compás no está escrita en ER
- 18 En ER no aparece el silencio de negra en el pentagrama inferior del piano, en su lugar las dos blancas llevan puntillo. Lo corregimos para igualar la escritura con la de de los cc. 26, 34 y 36

- 19-21 ER indica m. i. (mano izquierda) para el grupo de las tres últimas semicorcheas del piano
- 30 ER escribe “su poder”
- 39 En ER dos puntos después de “azucena”
- 40 ER escribe “diome” con tilde
- 41 ER escribe puntos suspensivos después de “sol”, no así en la primera aparición del estribillo (c. 11)

#### **IV. *Canto de un mal nacer***

- 5 RAE y ER escriben “Pariome” con tilde en la o.
- 8 ER utiliza punto y coma al final del verso.
- 9 RAE y ER escriben “cubriome” con tilde en la o.
- 11 RAE y ER escriben “faltome” con tilde en la o.
- 19 RAE utiliza punto y coma, y ER dos puntos, después de “menguada”
- 21 ER utiliza coma después de “oía”
- 23 En ER sin punto después de “cantaba”
- 34 ER no escribe el punto final
- 36-37 ER añade dos interjecciones al final de la letra para la coda musical.

#### **V. *Folía y parabién de unos recién casados***

ER, en el título, escribe “parabién” con mayúscula

- 8 ER escribe la segunda letra (vv. 21-36) al final de la partitura para ser cantada con la misma música que la primera
- 11 La edición de Blecua/Salvador utiliza “robustos” en vez de “soberbios”
- 12 En ER sin coma después de “garrido”
- 15 En ER sin coma después de “campos”
- 17 En ER con punto y coma después de “ríos”
- 17-18 La línea La<sub>2</sub>-Do<sub>3</sub> sostenido-Mi<sub>3</sub> del pentagrama inferior del piano se escribe, como opcional, en caracteres pequeños
- 19-20 En ER “la cabeza”
- 21-22 En ER “alisos”

- 23 En ER sin coma después de “y”
- 25 En ER sin coma después de “nuevos”
- 27 En ER sin punto después de “floridos”, sin embargo, la siguiente frase comienza con mayúscula
- 27-28 ER anota la voz interior del segundo pentagrama del piano (La<sub>2</sub>-Do<sub>3</sub> sostenido-Mi<sub>3</sub>-La<sub>3</sub>) en caracteres de menor tamaño, como opcional
- 34 En ER sin coma después de “mañanas”
- 36 En ER sin coma después de “rocío”
- 41 En ER el Sol<sub>3</sub> de la voz no lleva puntillo ni se completa el compás con silencio de corchea
- 44 En ER sin coma después de “ganados”
- 48 En ER sin coma después de “nieve”
- 50 En ER sin punto después de “tomillos”
- 52 Escribimos completa la folía. ER solo escribe el primer verso seguido de puntos suspensivos y “(etc.).”
- 54-55 En ER anota la voz interior del segundo pentagrama del piano (Fa<sub>2</sub> sostenido-Sol<sub>2</sub> sostenido-Si<sub>2</sub>) en caracteres de menor tamaño, como opcional
- 56-57 La línea Mi<sub>2</sub>-Fa<sub>2</sub> sostenido-La<sub>2</sub>-Do<sub>3</sub> sostenido del pentagrama inferior del piano se escribe, como opcional, en caracteres pequeños
- ER anota la voz interior del segundo pentagrama del piano (Mi<sub>2</sub>-Fa<sub>2</sub> sostenido-La<sub>2</sub>-Do<sub>3</sub> sostenido) en caracteres de menor tamaño, como opcional
- 64 En ER el texto que llevan las nota Re<sub>4</sub> y Si<sub>3</sub>, con ligadura, es una sinalefa “para-en”. Rompemos la ligadura y notamos una sílaba para cada una de dichas notas

## VI. *La Morenica*

- 5 ER lleva staccato sobre los acordes del piano. Unificamos la escritura de los cc. 5, 20 y 42 con un acento
- 8 La edición de Llobera escribe “cielo”. Mantenemos “cielos” de ER porque, si no se recurre al hiato, la sinalefa preceptiva en o-y haría de este verso un tetrasílabo. Al final del acto I de la comedia (vv. 1072-1075) se repite el estribillo (vv. 1-4 de este fragmento) y entonces sí utiliza el plural



- 14 En ER falta el punto después de “morena”, sin embargo el verso siguiente comienza con mayúscula
- 16 Falta la ligadura expresiva en el pentagrama inferior del piano
- 20 No está el punto de staccato sobre el Si<sub>2</sub> del pentagrama superior del piano. Los acordes del segundo tiempo llevan doble articulación: punto y acento, dejamos únicamente el acento (ver nota c. 5)
- 24 En ER si coma después de “hermoso”
- 28 En ER si punto y coma después de “abrasado”
- 32 El Re<sub>4</sub> sostenido del tercer tiempo de la parte vocal no lleva la alteración
- 33 En ER si coma después de “azucena”
- 37 En ER sin el punto después de “morena”
- 42 Los dos Re del primer tiempo de la parte del piano no llevan el punto de staccato

## FERNANDO MORALEDA BELLVER

### *Cuatro canciones con textos de Lope de Vega*

Fuentes:

MORALEDA: MORALEDA, Fernando, *Cuatro canciones con textos de Lope de Vega*, partitura manuscrita, Biblioteca Nacional de España, sig. M.MORALEDA/9.

ED AMER: *Poesías inéditas de Herrera el Divino, Quevedo, Lope de Vega, Argensola (Lupercio), Góngora, Marqués de Ureña y Samaniego, María Gertrudis Hore, Alvaro Cubillo de Aragón, Juan de Matos Fragoso, Cristóbal del Castillejo, Luis Gálvez de Montalvo, Zaida (poetisa morisca), Tirso de Molina, Baltasar de Alcázar*, Madrid, Ed. América, 1917.

#### I. Chanzoneta

- 8 El signo de repetición, que solo afecta a los 8 primeros compases, está en el manuscrito.
- 9 ED AMER y MORALEDA con guión de diálogo al comienzo del verso
- 12 ED AMER y MORALEDA puntos suspensivos después de “deseo”
- 14 ED AMER y MORALEDA con guión de diálogo al comienzo del verso “¿Qué ves...”
- 18 MORALEDA escribe “fe” con tilde

- 26 En MORALEDA los calderones están situados sobre los puntillos, no sobre las notas.
- 31 En ED AMER y MORALEDA con guión de diálogo al comienzo del verso “El Sol...”
- 32 MORALEDA escribe “Sol” con mayúscula
- 34 En MORALEDA sin coma después de “velos”
- 38 Tanto ED AMER como MORALEDA, sin coma después de “estrella”
- 41 En MORALEDA falta la ligadura de expresión en pentagrama superior del piano
- 43 En MORALEDA falta el silencio de negra en el pentagrama de la voz
- 45 En MORALEDA la nota Si<sup>3</sup> de la parte del piano no lleva el signo de becuadro
- 65 En MORALEDA sin coma después de “resplandores”
- 67 MORALEDA no lleva la indicación *Andantino*. La añadimos porque es el mismo diseño que en c. 19
- 77-78 Tanto ED AMER como MORALEDA, “efectos”
- 88 Tanto ED AMER como MORALEDA, con punto y coma después de “llama”
- 89 Tanto ED AMER como MORALEDA escriben “cuando” con minúscula
- 103 Tanto ED AMER como MORALEDA, con coma después de “creo”
- 105 En ED AMER “ay” está escrito con minúscula
- 106 MORALEDA escribe “cuánto” sin tilde
- 108 Tanto ED AMER como MORALEDA, sin puntos suspensivos después de “veo”
- 108 En MORALEDA faltan los calderones de la parte del piano
- 109 Añadimos *f* siguiendo lo anotado en el c. 1
- 117 Tanto ED AMER como MORALEDA, “es” escrito con minúscula
- 120 ED AMER con coma después de “clara”
- 124 MORALEDA sin coma después de “escogida”
- 129 ED AMER “a” con tilde
- 131 En MORALEDA se escribe “derite”
- 134 ED AMER con coma después de “farol”
- 136 ED AMER con coma después de “constancia”
- 138 En MORALEDA la sílaba “-cia” se coloca en la tercera nota del compás (La<sup>3</sup> negra), la primera (La<sup>3</sup> negra) y la segunda (La<sup>3</sup> corchea) están ligadas. Proponemos esta modificación para seguir el modelo del c. 130, que se sigue a su vez en el c. 140.
- 139 En MORALEDA se escribe “empleo”.
- 140 Tanto ED AMER como MORALEDA, sin punto después de “empleo”
- 142 Tanto ED AMER como MORALEDA escriben puntos suspensivos después de “¡Ay, zagales!” y “Lo” con minúscula
- 143 En MORALEDA se añade ligadura a las dos notas de adorno de la voz,

igual que en el c. 107

- 144 Tanto ED AMER como MORALEDA, sin puntos suspensivos después de “veo”

## II. *Dicha*

- 9 En MORALEDA, “Qué” sin tilde  
 12 En MORALEDA, sin coma después de “dichas!”  
 13 En MORALEDA, “Tornasol” está escrito con mayúscula  
 15 En MORALEDA la “preposición “a” se escribe con tilde  
 18 En MORALEDA con coma después de “que”  
 21 La interjección “¡Ay! es un añadido de del compositor, no figura en el texto de Lope  
 22 En MORALEDA “Por qué” se escribe con mayúscula  
 26 En MORALEDA “Por qué” se escribe con mayúscula  
 31 La indicación *legato* está situada sobre el pentagrama superior del piano  
 36 En MORALEDA, “mentiste” en vez de “tuviste”. Después de “mentiste” RAE anota una coma, necesaria para separar el vocativo “amor” que va a continuación, pero incompatible con la sinalefa sobre la nota Do sostenido que utiliza el manuscrito  
 39 La interjección “¡Ay! es un añadido del compositor, no figura en el texto de Lope

## IV. *Pobre barquilla mía*

En MORALEDA el título aparece entre paréntesis

- 9 En MORALEDA se anota un signo de exclamación delante de “Pobre” que afecta a todo la primera estrofa  
 9-10 En MORALEDA falta la ligadura de extensión entre los dos Mi3 blanca  
 10 En MORALEDA “mía” se escribe sin tilde  
 15 En MORALEDA, sin coma después de “rota”  
 16-17 En MORALEDA se escribe “vecina tierra”, alterando el orden de las palabras, y sin coma a continuación  
 17 En MORALEDA, sin coma después de “desvelada”  
 19 Después de “sola” MORALEDA anota un signo de exclamación, MORBY dos puntos  
 20-21 MORALEDA no anota guión entre las sílabas “A” “donde”  
 24-25 MORALEDAOR no anota guión entre las sílabas “A” “donde”  
 26 En MORALEDA sin coma después de “di”

- 30 En MORALEDA falta ligadura en las dos corcheas de la voz para la sílaba “-vi-“ de la segunda letra
- 31 En MORALEDA se escribe “Naufragos” por “naufragio”
- 32-33 En MORALEDA se escribe “honrras”
- 37 Este compás es un añadido a lápiz posterior. La primera opción termina en una octava de Mi1 y Mi2 en el pentagrama inferior del piano con *acciaccatura* superior desde Mi3 escrito en el pentagrama superior.

## JOAQUÍN RODRIGO VIDRE

### *Coplas del pastor enamorado*

Fuente:

EJR: Rodrigo, Joaquín, *Canciones para canto y piano*. Edición del autor, Madrid, 1980.

- 9 EJR escribe como corcheas las notas del mordente. Unificamos la escritura con las del c. 61, escritas como corcheas
- 12 En EJR sin ligadura entre las corcheas de la voz
- 15 En EJR sin ligaduras en el primer y tercer tiempo del compás
- 18 En EJR sin coma después de “puras”. Puede ser un error tipográfico ya que esta coma sí aparece en la repetición al final de la canción (c.57)
- 20 Ídem primer tiempo
- 40 En EJR con una coma, después de “jarales”, incompatible con el cambio de oración gramatical, sin embargo la música sí marca el cambio de oración al introducir un cambio armónico y de registro vocal. Empleamos el punto que usa la edición de la RAE al final de este verso
- 42 EJR escribe “entrejado”
- 41-42 EJR utiliza un sostenido de cortesía para el Fa<sub>3</sub> sostenido
- 56 ERJ escribe con mayúscula “Aguas” viniendo después de coma
- 59 Ídem c. 20
- 60 ERJ termina con puntos suspensivos después de “nacen”

## JOAQUÍN TURINA PÉREZ

### *Homenaje a Lope de Vega*

Fuente:

UME: TURINA, Joaquín, *Homenaje a Lope de Vega*, Unión Musical Española, Madrid, 1936.

#### **I. Cuando tan hermosa os miro**

- 24 En UME falta el bemol al Si<sub>2</sub> bemol del primer pentagrama del piano
- 25 En UME sin coma después de “suspiro”
- 39 En UME con coma después de “bien”
- 47-49 UME escribe “suspiro por mi deseo”. Utilizamos “suspira por mí el deseo” ya que forma un pareado con el verso 10 (cc.27-29), pareado que es repetición paralelística de los versos 3-4. El cambio de UME puede deberse a un error del componedor, por atracción de “suspiro” del v. 9 y omisión de “el”

#### **II. Si con mis deseos**

- 31 En UME sin punto después de “troncos”

#### **III. Al val de Fuente Ovejuna**

- 18 UME escribe “en cabellos” / UME aparece bemol el Sol<sub>3</sub> y natural el Si<sub>3</sub> bemol del primer pentagrama del piano
- 25 UME escribe “cruz” con mayúscula
- 55 UME escribe signo de interrogación después de “ascondes”. Escribimos una coma, en vez de dicho signo de interrogación, para respetar vocativo del siguiente verso, “niña gallarda”. La partitura así lo hace en la repetición del v. 21
- 133 UME escribe un signo de exclamación al final del final de verso. No aparece al inicio de la frase (c. 126) ni en la primera aparición del estribillo (cc. 60-67). La exclamación se hace patente en la interjección que sigue.



Conrado del Campo y Zabaleta

*Tan vivo está en mi alma*

# Tan vivo está en mi alma

Letrilla de "La Dorotea"

Conrado del Campo

8

*f*

*p* *rit.*

7 *p* *Con voz velada, pero internamente*

8 Tan vi - vo es - tá en mi al - ma de tu par - ti - da el

7 *pp*

13 dí - a, que vi - ve ya mi muer - te, no

13 *mf*

19 vi - ve ya mi vi - da.

19 *pp*



25  
8 Nun - ca del pen - sa - mien - to un á - to - mo

31  
8 se qui - tan las lu - ces e - clip -

36  
8 sa - das de tu pos - tre - ra vis -

41  
8 ta. A - sí las a - zu - ce - nas

[590]

46 *p* *íntimo*

8 por la ca - lor es - ti - va en - tre las

51

8 ho - jas ver - des las cán - di - das mar -

56

8 chi - tan.

56 *f*

61

8 A - sí la pu - ra ro - sa

61 *f* *p*

67

8 que vió la dul-ce ri - sa del al - ba, con la no - che la púr-pu-ra re -

67

*pp*

72

8 ti - ra. Tro-ca - domuer-te ha - be-mos, sien-do en mis

72

*ad libitum*

79

8 an - sias vi - vas tu vi - da la que mue - re,

79

86

8 mi al - ma la que es - pi - ra. In - ten - to con-so - lar - me con ver que, fu - gi -

86

*agitado*

*fp*

92

8 ti - va, pa - re - ce que me lla - mas,

92

*pp*

*rit.*

99

8 y que a par - tir me a - ni - mas.

99

*pp*

*p*

104

104

*p*

8 Mas tan - to pue - den des -

104

110

110

8 di - chas, que o - bli - gan, si por - fí - an,

110

*p*

115

8 a no es - ti - mar la muer - te ni la vi - da,

120

8 a no es - ti - mar la muer - te

124

8 ni la vi - da, vi - da.

*pp con la voz* *afrettando*

128

8

*y cresc.* *f* *p* *pp*



Enrique Casal Chapí

*Dos fragmentos de El caballero de Olmedo*

I. *Soneto*

II. *Romancillo*

# I. Soneto

Enrique Casal Chapí

Lento, quasi parlato

*mf* Yo vi la más her-mo-sa la-bra - do - ra, — en la fa - mo-sa fe - ria de Me-

5 di - na, que ha visto el sol a - don - de más se in - cli - na des - de la ri - sa de la blan - ca au-

5 *pp* *mf* *p* ro - ra. U - na chi - ne - la de co - lor — que do - ra de u - na co - lu - na her - mo - sa y cris - ta -

9 *ppp* *mf* *colla voce*

13 *f* *con calore* li - na la bre - ve ba - sa, fue la ar - dien - te mi - na que vue - la el



16 *pp* senza rit. *p* e crescendo gradualmente

al - ma a la re - gión que a - do - ra. Que u - na chi - ne - la fue - se vi - to -

16 *pp* senza rit. *pp* soave e cresc.

20 *pp* e senza crescendo

rio - sa, siendo los o - jos del A - mor e - no - jos, con - fe - sé por ha - za - ña mi - la -

20 *pp* e senza crescendo

- - - gradualmente

(il basso sempre senza cresc.)

24 *ff* poco ten. - quasi ritenuto *f* deciso *p* espress.

gro - sa, pe - ro dí - je - le, dando los des - po - jos: "Si ma - tas con los pies, I - nés her -

24 *ff* colla voce *f* subito *pp* *mf* deciso *p*

28 *rit. assai*

mo - sa, ¿qué de - jas pa - ra el fue - go de tus o - jos?"

28 *ppp* tenuto molto sino a fine e rit. assai *pp*

## II. Romancillo

Enrique Casal Chapí

Molto tranquillo  
*pp* molto cantando

¡Ay, ri - gu - ro - so es - ta - do, au - sen - cia mi\_e - ne - mi - ga,

The first system of the musical score is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by a series of eighth and quarter notes with accents. The piano accompaniment consists of chords and single notes, with a *pp* dynamic marking and a fermata at the end of the system.

que di - vi - dien - do el al - ma pue - des de - jar la vi - da! ¡Cuán bien por tus e -

The second system continues the piece. The vocal line includes a triplet of eighth notes and a *f* dynamic marking. The piano accompaniment features a *f* dynamic marking and a fermata at the end of the system.

fe - tos te lla - man muer - te vi - va, pues das vi - da al de - se - o y ma - tas a la

The third system concludes the piece. The vocal line has a *p* dynamic marking followed by a *pp* dynamic marking. The piano accompaniment also features a *pp* dynamic marking and a fermata at the end of the system.

17 *pp* *>*

vis - ta! ¡Oh, cuán pia - do - sa fue - ras, si al par - tir de Me - di - na la

17 *ppp* *>* *pp* *>*

22

vi - da me qui - ta - ras co - mo el al - ma me qui - tas!

22 *pp* *pp* *pp* *pp*

27 **Poco più mosso**

*pp* En ti, Me - di - na, vi - ve a - que - lla I - nés di - vi - na, que es hon - ra de la

27 *ppp* *pp*

*pp* molto cantando

30

cor - te y glo - ria de la vi - lla. Sus a - la - ban - zas

30 *mp* *mf* *p*

*poco cresc.* *mf* *p*

32 *pp* *leggeris.* *f* *espansivo*

can - - - tan las a-guas fu-gi-ti - - - vas, las a-ves, que la es-

34 *mp* *espress.* *f* *subito*

cu - - - chan, las flo-res, que la i - mi - - - tan. Es tan

36 *ppp* *animando*

be-lla, que tie-ne en - vi - dia de sí mis - ma, pu-dien-do es-tar se-

39 *e cresc. gradualmente* *volvendo*

gu - - - ra que el mis - mo sol la en - vi - - dia; pues no la ve más

39 *e cresc. gradualmente* *mp* >

41 *al tempo mf* *molto cresc.* *ff tenuto* *p e dim.*

be - lla, por su do - ra - da cin - ta, ni cuan - do vie - ne a Es - pa - ña, ni cuan - do va a las

41 *pp subito*

44 *pp* *ff* quasi libero, recitando

In - dias. Yo me - re - cí que - rer - la. ¡Di - cho - sa mi o - sa -

44 *ppp* *colla voce* *ff subito*

[602]

47 *p dim.* *pp*

dí - a!, que es me - re - cer sus pe - nas ca - li - fi - car mis di - chas.

50 *pp poco animato* *pp tenendo*

Cuan-do pu-die - ra ver - la, a-do-rar-la y ser - vir - la, la fuer - za del se -

53 *ritenuto* *Tempo del principio* *molto cantando*

cre - to de tan - to bien me pri - va. Cuan-do mi\_a - mor no fue - ra de

57 *f espress.*

fe tan pu - ra y lim - pia, las per - las de sus o - jos mi muer - te so - li - ci - tan. Llo -

63 *pp*

ran - do por mi au - sen - cia I - nés que - dó a - quel dí - a, que sus lá - gri - mas fue - ron de sus pa -

69 *ff*

la - bras fir - ma. Bien sa - be a - que - lla no - che que pu - die - ra ser mí - a. Co -

74 *pp* *f* *piu lento sino*

bar - de a - mor, ¿qué a - guar - das, cuan - do a res - pe - tos mi - ras? ¡Ay, Dios, qué gran des -

79 *al fine* *ppp*

di - cha, par - tir el al - ma y di - vi - dir la vi - da!





Enrique Casal Chapí

*Tres cantares de Lope de Vega*

- I. *Serrana*
- II. *Cantar de siega*
- III. *Villancico*

# I. Serrana

Enrique Casal Chapí

Mosso assai

$\text{♩} = \text{♩}$  *sempre*

*mf scherzando*

*ff giocoso*

*mf grazioso*

*pp*

*non rit.*

*p*

Sal - te - á - ron - me los o - jos de la mo -

zue - - la; di - les más que pe - dí - an, ¿de qué se

20

que-jan? ¿de qué, de qué se que - jan?

20

*f*

*ff*

*mf*

(tenuto)

27

*m. i.*

*m. d.*

*m. i.*

*m. d.*

27

*m. d.*

*m. i.*

*m. d.*

*m. i.*

*poco ten.* **Tempo giusto**

32

*pesante*

E - ra - se la ni - ña li - bre de las pe - nas que el a - mor me

32

*ff*

(colla voce)

*pp* *molto stacc.*

40

cau - sa por - que vi - ne a ver - la. E - ra

40

*cresc.*

*f*

47 *p*  
 yo\_a - rro - gan - te, bur - lé de sus fle - chas; pe - ro

54 *f* *mf*  
 des - tas bur - las, pe - ro des - tas bur - las vi - ne a

61 *pp* appena rit. *a tempo*  
 tan - tas ve - ras, a tan - tas ve - ras.

61 *colla voce pp* *a tempo pp* *sempre scherzando*  
*ppp* *ppp* *sempre*

69 *ppp* *ff subito* *loco*

75 *mp* *grazioso*

Vi los

82

be - llos o - jos de la mo - zue - - - la; di - les

88 *pp*

más que pe - dí - an, ¿de qué se que - jan? ¿de qué, de qué se

88 *p sec.*

94

que - jan? —

94 *non legato* *ff* *poco rit.* *fff* *pesante* *sec.* *mf*

## II. Cantar de Siega

Enrique Casal Chapí

**Lento molto**  
*L'arpeggio lento, quasi glissando*  
*m.i. (sempre simile)*

*tutto pp senza espressione*

*pp cantando*

*3*

*Red.* \*

*(sempre simile)*

*sempre ppp*  
*m.i.*

5

9 *pp*

Blan-ca mee - rayo cuan-do en-tré en la sie - ga; — dio-me el sol, —

12 *perdendosi*

— y ya soy mo - re - na. —

16 *p e soave*

Blan - ca so - lí - a yo ser an - tes que a se - gar vi - nie - se;

*con 8<sup>va</sup> ---* *con 8<sup>va</sup> ---* *con 8<sup>va</sup> ---* *con 8<sup>va</sup> ---*

*pp* *poco cresc.*

*ppp*

18 *f*

mas no qui - so el sol que fue - se blan - co el fue - go en mi po - der.

*con 8<sup>va</sup> ---* *con 8<sup>va</sup> ---*

*f* *ppp tutto*

21 *perdendosi rit. assai tempo giusto*

Mi e - dad al a - ma - ne - cer

26 *p soave*

e - ra lus - tro - sa a - zu - ce - na; dio - me el sol, y ya soy mo - re - na.

30 *ppp* *mp ma espansivo* *perdendosi*

(boca cerrada) ¡Ah!

tenendo colla voce

\*



### III. Villancico

Enrique Casal Chapí

*Allegretto vivace*

*ironico*

*f scherzando*

*sec.*

6 *mf*

gió-me a tu puer-ta el to-ro, lin-da ca-sa-da; —

6 *mp sempre scherz.* *sfz*

12 *p* *pp*

no di-jis-te: "¡Dios te val-ga!". No di-jis-te: —

12

Tempo giusto

18 appena rit. (♩=♩) molto giocoso stacc.

¡Dios te val - ga! El no - vi - llo de tu

*ff* molto giocoso

21

bo-da a tu puer - ta me co - gió; de la vuel - ta que me dio se ri - o la vi - lla

8va

24

to - da; y tú, gra - ve y bur - la -

*mf* *mp* *pp*

29 *mf* *p*

do - ra, lin - da ca - sa - - da, no di -

34 *mf* *pp* *mp appena*

jis - te: ";Dios te val - ga!", no di - jis - te: ";Dios te

34 *pp* (colla voce) *ppp*

40 *rit.*

val - ga!".

40 *f scherz.* *p subito* *pp sec.*

*tempo giusto e non rit.*



Julio Gómez García

*Cuatro poesías líricas de Lope de Vega*

- I. *¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?*
- II. *La Verdad*
- III. *Villancico*
- IV. *Celos, que no me matéis*

# I. ¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?

Julio Gómez

Andante

*cantabile e legato*

*p*

*simile*

¿Qué ten - go yo, — que mi\_a-mis-tad pro-

cu - ras?; ¿qué in-te - rós se te si-gue, Jesús mí - o, que a mi

*siempre p*

puer - ta, cu-bier-to de ro - cí - o, pa-sas las no-ches del in-

11 *poco affret. con calor*

vier - no es - cu - ras? ¡Oh, cuán-to fue-ron mis en - tra - ñas du-ras,

15 *cresc.*

pues no te\_a-brí! ¡Qué\_ex-tra-ño des - va - rí - o, si de mi\_in-gra - ti

18 *riten. - - - f*

tud el hie-lo frí - o se - có las lla-gas de tus plan - tas pu - ras!

22 *p a tempo pp*

¡Cuán-tas ve - ces el án - gel me de - cí - - a: "Al - ma,

25

a-só-ma-te\_a-go-ra\_a la ven-ta - na, ve-rás con cuán-to\_a-mor lla-mar por-

28

*con expansión* - - -

fí - - a"! ¡Y cuán-tas, Her-mo-su-ra so-be-ra - na,

*cresc.* - - - - - *ff*

32

"Ma-ña-na le\_a - bri - re - mos", res - pon - dí - a,

*p*

35

pa-ra lo mis-mo res-pon - der ma - ña - - - na!

*p* *pp*



## II. La Verdad

Julio Gómez

Lento, severo

**ff**

8 **f**

Hi - ja del tiem - po, que en el si - glo de o - ro vi - vis-te her - mo - sa y

8 **mf** *siempre igual, sin matices*

13

cán - di - da en la tie - - - rra, de don - de la men - ti - ra te des - tie - rra en

13 **p**

18

*f*

es - ta fie - ra, e - dad de hie - rro, y llo - ro. San - ta ver - dad,

23

dig - ní - si - mo de - co - ro del mis - mo cie - lo, que tu sol en - cie - rra;

*p*

26

paz de nues - tra mor - tal per - pe - tua gue - rra, y de los hom - bres el ma -

*cresc.* - - - -

29

*f*

yor te - so - ro; — cas - ta, y des - nu - da vir - gen,

*p*

33

que no pu - do ven - cer co - di - cia, fuer - za ni mu - dan - za, del sol de

33

*f*

37

Dios ven - ta - na cris - ta - li - na; vi - da de la o - pi - nión, len - gua del

37

41

mu - - - do; mas ¿qué pue - do de - cir en tu a - la - ban - za,

41

45

si e - res el mis - mo Dios, Ver - dad di - vi - na? \_\_\_\_\_

45

*cresc.* - - - - - *ff*

### III. Villancico

Julio Gómez

Andante, con sencillez

8 *p*  
Las pa - jas del pe - se - bre, Ni - ño de Be - lén, hoy

8 *p*

13 *mf*  
son flo - res y ro - sas, ma - ña - na se - rán hiel. Llo - ráis en - tre las

13 *p* *mf*

3

18

pa - jas del frí - o que te - néis, her - mo - so Ni - ño

23

mí - o, y de ca - lor tam - bién. Dor -

*pp*

23

*ppp*

*pp*

28

mid, Cor - de - ro san - - - to, mi vi - da,

28

33

no llo - réis, que si os es - cu - cha el lo - bo, ven-

*poco affret.*

33

38 *tranquilo*

drá por vos, mi bien. Dor - mid en - tre las pa - jas, que aun - que

44

frí - as las veis, hoy son flo - res y ro - sas, ma -

49 *p*

ña - na se - rán hiel. Las que pa - ra a - bri - ga - ros tan

54

blan - das hoy se ven, se - rán ma - ña - na es - pi - nas en co - ro - na cru -

59

el. Mas no quie-ro de - ci - ros, aun-que vos lo sa -

64 *f* *p*

béis, pa - la - bras de pe - sar en dí - as de pla -

69 *mf*

cer. Que aun - que tan gran - des deu - das en pa - jas las co -

74

bréis, hoy son flo - res y ro - sas, ma - ña - na se - rán hiel.

79 *pp*

De - jad el tier - no llan - - - to, di -

84 *poco affret.*

vi - no E - ma - nu - el, que per - las en - tre

89 *ppp*

pa - jas se pier - den sin por qué. No pien - se

*cede* *ppp*

94 *rall.*

vues - tra ma - dre que ya Je - ru - sa - lén

*rall.*



100

pre - vie - ne sus do - lo - res y llo - re con Jo - sé.

*Siempre cediendo y apianando hasta el final*

105

Que aun-que pa - jas no se - an co - ro - na pa - ra Rey,

*pp*

111

hoy son flo - res y ro - - - sas, ma - ña - na

*extinguiéndose*

116

se - rán hiel.

# IV. Celos, que no me matáis

Julio Gómez

Andante, muy libre

a media voz

Ce - los, que no me ma - táis, ¿qué a - guar -

*pp* *siempre arpegiando*

dáis? — ¿Pa - ra qué es bue - no que - rer que lle -

*f* *siempre rubato, a capricho* *pp*

guéis a tal ri - gor, que ven - gáis a ser a - mor sien - do ce - los vues - tro

*mf*

16

ser? Si a-mor os pen-sáis vol-ver, ven-dré a te-ner dos a-

16

*pp* *siempre arpegiando*  
*cresc.*

21

*f* mo - res; sed quien sois, pues que trai-do-res con a-mor os dis-cul - páis.

21

*f* *diminuendo molto*  
*mf* *cresc.*  
*pp*

26

Ce-los que no me ma-táis, ¿qué a - guar - dáis? —

26

*pp* *cresc.* *f*

31

Ha-cer a-mor de re-ce - los por dis-fra - zar - los me - jor

31

36

es dar ma-te-ria al-a - mor pa-ra au-men - tar los des - ve - los.

41

Sed bien a-mor o bien ce - los, pe-ro to-do es bien lla - ma - ros,

45

que a-mor me lle-va a bus-ca-ros y vos a vos me lle - váis.

49

Ce-los que no me ma-táis, ¿qué a - guar - dáis?

# José María Guervós y Mira

## *Cinco canciones*

- I. *Lo fingido verdadero*
- II. *Blancas coge Lucinda*
- III. *Cantar de siega*
- IV. *Riberitas hermosas*
- V. *Trébole*

# I. Lo fingido verdadero

José María Guervós

♩ = 69

No ser, Lu-cin - da, tus be-las

ni - ñas for-mal-men - te es - tre - llas, bien pue - de ser; pe - ro

que en su cla-ri-dad no ten-gan cier-ta deidad, no pue-de ser, no pue-de ser. Que su bo-ca ce-les

11

tial no se - a el mis - mo co - ral, bien puede ser; mas que no ex - ce - da a la

*mf* *p*

15

ro - sa en ser ro - ja y o - lo - ro - sa, no pue - de ser, no pue - de

*cresc.* *f*

15

*cresc.* *f*

19

ser. \_\_\_\_\_

19

*f*

22

Que no se - a el blan - co pe - cho de nie - ve y cris - ta - les

22

*p*

25

he - cho, bie pue - de ser; mas que no\_ex - ce - da\_en blan - cu - ra cris - ta - les y

25

*mf* *p*

28

nie - ve pu - ra, no pue - de ser, no pue - de ser. Que no se - a sol ni\_A - po - lo, án - gel pu - ro y

28

*mf* *p*

32

fé - nix so - lo, bien pue - de ser; pe - ro que de án - gel no

32

*mf* *p*

35

ten - ga lo que con án - gel con - ven - ga, no pue - de ser, no pue - de

35

*mf* *f*





## II. Blancas coge Lucinda las azucenas

José María Guervós

♩ = 104

3 *p*

Blan-cas co - ge Lu - cin - da las a - zu -

3 *p* *ligado*

7

ce - nas, y en lle-gan - do asus ma - nos pa - re - cen ne - gras, pa - re - cen ne - gras.

7

12 *mf*

Cuan-do sa - le el al - ba, Lu-cin-da be - lla, sa - le más her - mo - sa, la tierra a-

12 *mf*

17

le - gra.

17 *f*

21 *mf*

Con su sol en - ju - ga sus blan-cas per - las; si u-na flor le

21 *mf*

26 *f*

qui - ta, si u-na flor le qui-ta dos mil le en -

26 *f*

30 *p*

gen - - - - dra. Por que son sus plan-tas de pri-ma - ve - ra, y

30 *p* *ligado*

35 co-mo cris - ta - les sus ma-nos be-las. Ya -

35

40 sí, con ser blan - cas las a - zu - ce - nas, en lle - gan - do a sus ma - nos pa - re - cen

40

45 ne - gras, pa - re - cen ne - - - - gras.

45 *f* *ff*

### III. Cantar de siega

José María Guervós

$\text{♩} = 80$

*p*

*Blan-ca me\_e-ra*

*p*

4

yo cuan-do\_en - tré\_en la sie-ga; dio - me\_el sol, y ya soy mo - re-na.

4

8

Blan-ca so-lí-a yo ser an-tes que\_a se-gar vi - nie-se; mas no qui-so\_el

8

12

sol que fue-se blan-co\_el fue - go en mi po - der.

16

Mi\_e - dad al a - ma - ne - cer e - ra lus - tro - sa\_a - zu -

19

(despacio)

ce - na; dio-me\_el sol, dio-me\_el sol, y ya soy mo - re - na.

cresc. rit. p (despacio)

## IV. Riberitas hermosas

José María Guervós

$\text{♩} = 83$

*p*

*bien cantado*

5 *p*

Ri - be - ri - tas her - mo - sas de

5 *p*

10 Da - rro\_y Ge - nil, es - for - zad vues - tros ai - res que me\_a -

10

14 bra - so\_a - quí. Her - mo - sas ri - be - ras donde

14 *pp*

19 *mf*

yo na - cí, la que fue mi muer - te en vo - so - tras

24

vi.

24

30 *cres* - - - - *cen* - - - - *do* *f* *p*

En el fue - go es ju - lio y en la vis - ta a - bril; es - for - zad vues - tros

30

[644] - - - - *cen* - - - - *do* *f*

36 *mf*

ai - res que me a - bra - - - - so a - quí. O - ri - llas her -

36 *f* *mf*



41 *f*

mo - sas que el cris - tal cu - brís, te - ned, que me mue - ro,

46 *dim.* *p* a tiempo

lás-ti-ma de mí. Si en - cu-bre las lla-mas de nie - ve y jaz

53 *despacio* *f* a tempo

mín, es-for - zad vues - tros ai - res que me a - bra - so a - quí.

58 *retrasando*

¡Ah! \_\_\_\_\_ ¡Ah! \_\_\_\_\_

58 *p* *retrasando* *ppp*

# V. Trébole

José María Guervós

Piano introduction in G major, 3/4 time. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, while the left hand provides a steady bass line. Dynamics range from *f* to *ff*.

7 *mf* CORO SOLO  
Tré-bo-le, ¡ay Je - sús, có-mo hue - - - - le!

Musical notation for the first system, including the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

11 CORO SOLO  
Tré-bo-le, ¡ay Je - sús, qué\_o - lor!

Musical notation for the second system, including the vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with a rhythmic accompaniment.

15 *p*  
Tré-bo-le de la ca - sa - da, que a su es - po - so quie - re bien;

Musical notation for the third system, including the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a more melodic accompaniment.

19

de la don-ce-lla tam-bién, en-tre pa-re-des guar-da-da, que, fá-cil-men-te en-ga-

23

*mf* CORO SOLO

ña-da, si-gue su pri-me-ro a-mor. *mf* Tré-bo-le, ¡ay Je-

27

sús, có-mo hue-le!

30

CORO SOLO

Tré-bo-le, ¡ay Je-sús, qué o-lor!

[648]

34 *p*  
Tré - bo - le de la sol - te - ra, que tan - tos a - mo - res mu - da;

34 *p*

38  
tré - bo - le de la ví - u - da, que o - tra vez ca - sar - se es - pe - ra, to - cas

38

42  
blan - cas por de - fue - ra y fal - de - llín de co - lor.

42

**CORO**

45 *más f*  
Tré - bo - le, ¡ay Je - sús, có - mo hue - - - -

45 *más f*

48 *f* *mf* SOLO

le! Tré-bo-le, ¡ay Je - sús! ¡ay Je -

51 *f*

sús, có - mo hue - - - - le! ¡qué o -

54 CORO MUJERES HOMBRES

lor! ¡qué o - lor! ¡Tré-bo-le, Tré-bo-le,

59 MUJERES HOMBRES CORO

Tré-bo-le, Tré-bo-le, Tré - bo - le! ¡Tré - bo - le!



# Ángel Mingote Lorente

## *Canciones españolas*

- I. *Al Niño Dios en Belén*
- II. *Copla*
- III. *Cantar moreno de siega*
- IV. *Canto de un mal nacer*
- V. *Folía y parabién a unos recién casados*
- VI. *La Morenica*

# I. Al Niño Dios en Belén

Ángel Mingote

Andante moderato

*mf*  
Las pa - jas del pe -

*mf*

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment starts with a quarter note G3, followed by eighth notes A3-B3, C4-D4, and E4-F4. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4.

5  
se - bre, Ni - ño de Be - lén, hoy son flo - res y

*lento*

5  
*lento*

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The vocal line continues with quarter notes G4, F#4, E4, and D4, followed by a half note C4. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line. The key signature and time signature remain the same.

10  
ro - sas, ma - ña - na se - rán hiel.

10  
*lento*

*Red.* \*

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The vocal line has a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The piano accompaniment continues with the established accompaniment pattern. The system concludes with a double bar line, a fermata over the final note, and the instruction 'Red.' followed by an asterisk.



14

14

18

Llo - ráis en - tre las pa - jas de frí - o que te -  
 Las que pa - ra a - bri - ga - ros tan blan - das hoy se  
 De - jad el tier - no llan - to, di - vi - no E - ma - nu -

18

22

néis, her - mo - so Ni - ño mí - o, y de ca - lor tam -  
 ven, se - rán ma - ña - na es - pi - nas en co - ro - na cru -  
 el, que per - las en - tre pa - jas se pier - den sin por

22

26

bién. Dor - mid, Cor - de - ro san - to, mi vi - da, no llo -  
el. Mas no quie - ro de - ci - ros, aun - que vos lo sa -  
qué. No pien - se vues - tra Ma - dre que ya Je - ru - sa -

30

*poco rit.*

réis, que si os es - cu - cha el lo - bo, ven - drá por vos, mi -  
béis, pa - la - bras de pe - sa - res en dí - as de pla -  
lén pre - vie - ne sus do - lo - res y llo - re con Jo -

*poco rit.*

34

*a tempo*

bien. Dor - mid en - tre las pa - - jas, que aun -  
cer. Que aun - que tan gran - des deu - - das en  
sé. Que aun - que pa - jas no se - - an co -

*a tempo*

37 *lento* *pp*

que frí - as las — veis, hoy son flo - res y ro - sas, ma -  
 pa - jas las co - bréis,  
 ro - na pa - ra — Rey,

41

ña - na se - ran — hiel.

41 *lento*

45

45 *p*

## II. Copla

Ángel Mingote

Andante mosso

mf

7

Ma-dre u-nos o - jue - los vi, \_\_\_\_\_ ver-des, a - le-gres y be - llos. —

7

14

— ¡Ay, que me mue-ro por e - llos, \_\_\_\_\_ y e - llos se bur - lan de

14

21 *fp*

mi! \_\_\_\_\_ ¡Ay, que me mue-ro por e - llos, \_\_\_\_\_ y e - llos se bur -

21

28 *p*

- lan de mí! \_\_\_\_\_

28

*f*

*Lleno y dulce*

36

¿Quién pen - sa - ra que el co - lor \_\_\_\_\_ de tal suer - te me en -  
Las dos ni - ñas de sus cie - los \_\_\_\_\_ han he - cho tan - ta \_\_\_\_\_

36

*mp* *ligado*

42

- ga - ña - ra? \_\_\_\_\_ Pe - ro ¿quién no lo pen - sa - ra \_\_\_\_\_  
- mu - dan - za, \_\_\_\_\_ que la co - lor de es - pe - ran - za \_\_\_\_\_

42

48

co - mo no tu - vie - ra a - mor? Ma-dre en e - llos me per -  
se me ha con-ver - ti - do en ce - los. Yo pien - so, ma-dre, que

55

dí, y es fuer - za bus - car - me en e - llos. ¡Ay, que me  
vi mi vi - da y mi muer - te en e - llos.

62

mue-ro por e - llos, y e - llos se bur - lan de mí!

69

*ff* *p* *rit.* *pp*

### III. Cantar moreno de siega

Ángel Mingote

**Algo movido** **Menos recitando**

Blan-ca me\_e-ra  
Menos

yo cuan-do\_en-tré en la sie-ga;— dio-me\_el sol, y ya soy mo-re-na..

**Poco más movido**

Blan-ca so-lí-a yo ser

**Poco más movido** con naturalidad

20

an-tes que a se - - gar vi - nie - se; mas no qui - so el sol que

27

fue - se blan-co el fue - go en mi po - der.

rit.

33

*a tempo*

Mi e-dad al a - ma - ne - cer e - ra lus - tro - - - sa a - zu

*a tempo*

39

Menos *p* rit.

ce - na; dio-me el sol, y ya soy mo - re - na.

*f* Menos *p* rit.



## IV. Canto de un mal nacer

Ángel Mingote

Moderadamente

*p*

Pa - rio - me mi

*Lúgubre*

6

ma - dre\_\_ u - na no-che os - cu - ra, cu - brio - me de lu - to, fal - to - me ven-

12

tu - ra. *mf* Cuan-do yo na - cí

18 *pp*

ho - ra fue men - gua - da, ni pe - rro se\_o - í - a ni ga - llo can -

23 *p*

ta - ba. Ni ga - llo can - ta - ba\_

29 *accel. poco* *a tempo*

ni pe - rro se\_o - í - a, si - no mi ven - tu - ra que me mal-de -

34 *rit.* *pp*

cí - a. ¡Ay! ¡Ay!

## V. Folia y parabién a unos recién casados

Ángel Mingote

Allegretto

Den - te pa - ra - bie - nes el ma - yo ga - rri - do, los a -  
 Mon - ta - ñas he - la - das y so - ber - bios ris - cos, an - ti -

le - gres cam - pos, las fuen - tes y rí - os. Al - cen las ca -  
 guas en - ci - nas y ro - bus - tos pi - nos, dad pa - so a las

20

be - zas los ver - des a - li - sios y, con fru - tos nue - vos, al - men -  
a - guas en a - rro - yos lim - pios, que a los va - lles ba - jan de los

26

dros flo - ri - dos. E - chen las ma -  
hie - los frí - os. Can - ten rui - se -

34

*poco rit.*

ña - nas, des - pués del ro - cí - o, en es - pa - das ver - des guar - ni - ción de  
ño - res y con dul - ces sil - bos sus a - mo - res cuen - ten a es - tos ver - des

*poco rit.*

40

*a tempo*

li - rios. Su - ban los ga - na - dos, por el mon - te mis - mo que  
mir - tos. Fa - bri - quen las a - ves con nue - vo ar - ti - fi - cio pa -

*a tempo*

Lleno

47

cu - brió la nie - ve, a pa - cer to - mi - llos. Ya los nue -  
ra sus hi - jue - los a - mo - ro - sos ni - dos.

53

vos des - po - sa - dos e - che Dios su ben - di - ción;

59

pa - ra - bién les den los pra - dos, pues hoy pa - ra en

65

u - no son.

# VI. La Morenica

Ángel Mingote

Tempo de seguidillas

The first system of the musical score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part begins with a forte (*f*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal line is mostly rests in this system.

5 *con gracia*

The second system starts at measure 5. The vocal line begins with the lyrics "Mo-re-ni - ca me\_a - do - ran cie - los y tie - rra,". The piano accompaniment is marked *mf* and features a rhythmic accompaniment with accents (>) on the first notes of each measure.

10

The third system starts at measure 10. The vocal line continues with the lyrics "que del sol de mis bra - zos es - toy mo - re - na." and includes a triplet of eighth notes. The piano accompaniment is marked *ligado* and features accents (>) on the first notes of each measure.

15

15

19

Tan - to sol me ha da - do del

19

23

Ni - ño her - mo - so, — que has - ta el pe - cho a - mo ro - so ten -

23

27

- - go a - bra - sa - do; — to - dos me han lla -

27

31

ma - do blan - ca a - zu - ce - na, — que del sol de mis

35

bra - zos es - toy mo - re - na. —

40

*poco menos*

Mo - re - ni - ca me a -

*poco menos*

44

*rit.* *pp*

do - ran cie - los y tie - rra. —

*rit.* *pp*



Fernando Moraleda Bellver

*Cuatro canciones con texto de Lope de Vega*

I. *Chanzoneta*

II. *Dicha*

IV. *Pobre barquilla mía*

# Chanzoneta

Fernando Moraleda Bellver

**Allegro**

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It contains a whole rest for the first five measures and a double bar line with a 3/4 time signature at the end. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It begins with a piano (p) dynamic marking. The melody is primarily in the right hand, featuring eighth and sixteenth notes with some triplets. The left hand provides a simple bass line with quarter notes. The system concludes with a double bar line and a 3/4 time signature.

**Poco menos**

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It begins with a measure rest for six measures, followed by a double bar line and a 4/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4, and ends with a quarter note G4. The lyrics "¡Ay, za-ga - les! Lo que" are written below the notes. The middle staff is a grand staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features a melody in the right hand with a tenuto mark over the first note and a fermata over the last note. The left hand has a bass line with quarter notes and some chords. The system concludes with a double bar line and a 4/4 time signature.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It begins with a measure rest for ten measures, followed by a double bar line and a 4/4 time signature. The melody continues with quarter notes G4, A4, Bb4, and A4, followed by a quarter note G4. The lyrics "ve - o a - ún más a - llá del de - se - o." are written below the notes. The middle staff is a grand staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features a melody in the right hand with a tenuto mark over the first note and a fermata over the last note. The left hand has a bass line with quarter notes and some chords. The system concludes with a double bar line and a 4/4 time signature.

13 **Allegro** **Poco menos**

¿Qué ves por tu vi-da? ¿Qué? ¡Si te de-ja ver

17 **Andantino**

la fe!

23

27

[672]

31 *legato*

El sol en cán - di - dos ve - los,

This system contains measures 31 through 35. The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a half note B4. The piano accompaniment features a bass line with a half note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2, and a treble line with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. A fermata is placed over the final notes of both staves.

vien - do en la tie - rra u - na es - tre - lla,

This system contains measures 36 through 39. The vocal line starts with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a half note B4, and a whole note A4. The piano accompaniment has a bass line with a half note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2, and a treble line with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. A fermata is placed over the final notes of both staves.

hoy se des - po - sa con e - - - lla

This system contains measures 40 through 43. The vocal line begins with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a half note B4, and a whole note A4. The piano accompaniment has a bass line with a half note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2, and a treble line with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. A fermata is placed over the final notes of both staves.

dan - - do en - vi - dias a los cie - - - los.

This system contains measures 44 through 47. The vocal line starts with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a half note B4, and a whole note A4. The piano accompaniment has a bass line with a half note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2, and a treble line with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. A fermata is placed over the final notes of both staves.

47

De

51

tan su - a - ves ful - go - res

55

ha ves - ti - do su fi - ne - - za

59

que pa - re - ce en la be - lle - za

[674]

63

ma - gia de sus res - plan - do - - res.

**Andantino**

67

67

71

71

**Allegro vivo**

75

Tan li - be - ra - les fa - vo - res e - fe - tos son del a -

80

mor, co - mo el pla - ne - ta ma - yor se in -

85

clu - ye en tan le - ve lla - - ma. Cuan - do quien

90

de ve - ras a - ma re - pa - ra en des - i - gual -

95

da - des, ya es - cu - cho en e - sas ver - da - des

[676]

100

cuan - to\_ad - mi - ro\_y cuan - to cre - o.

105

ri - - - tar - - - dan - - - do - -  
¡Ay, za - ga - les! lo que ve - - -

109

**Allegro**

*f*

113

*v*



117

o... Es la fies - ta tan lu - ci - da que has - ta la ma - dri - na cla -

121

ra y la no - via i - lus - tre y ra - ra, vir - gen pru - den - te es - co - gi -

125

da, su lum - bre siem - pre es - con - di - da guar - da en án - fo - ras de nie -

129

*rit.* **Allegretto**

ve, y co - mo a tan - to se a - tre - ve y no la de - ri - te el sol, cris -

*rit.*

[678]

133

ta - li - no ya fa - rol la cons - tru - ye en su cons - tan - - -

137

cia quien no en - vi - dia su ga - nan - cia de tan ven - tu - ro - so em - ple -

141

ri - - - - tar - - - - dan - - - - do - - **Tempo primo**

- - o. ¡Ay, za - ga - les! Lo que ve

ri - - - - tar - - - - dan - - - - do - - **f**

146

ri - - - - tar - - - - dan - - - - do

## II. Dicha

Fernando Moraleda Bellver

Andante

mf

mf

5

5

9

9

¡Qué po - co du - ran las di - - - chas!

[680]

13

tor-na - sol pa - re-ce el bien, que a cual-quier par - te la

17

vis - ta, con - for - me la luz que to - ma ha - ya la co - lor dis -

21

tin - ta. ¡Ay! ¡Ay, Dios! ¿por qué per - se - ve - ro en tal

25

vi - da, en tal por - fí - a? ¿por qué a - guar - do de - sen - ga - ños, don-de

29 *legato*

tan - tos me la qui - tan? \_\_\_\_\_ Cuando en me - jor o - ca -

33

sión a Tri - a - na me vol - ví - a, ¿por qué me tu - vis - te a -

37

mor, \_\_\_\_\_ con lá - gri - mas y men - ti - ras? ¡Ay!

40

*8va*

*mf* *mf* *mf*

# IV. Pobre barquilla mía

Fernando Moraleda Bellver

Allegretto

The piano introduction is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It begins with a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. The first measure is marked with a forte (*f*) dynamic. The piece concludes with a melodic flourish in the right hand, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a triplet of eighth notes.

7 Po - bre bar - qui - lla mí - a, \_\_\_\_\_  
Co - mo las al - tas na - ves \_\_\_\_\_

The vocal line starts at measure 7 with a half note on G4, followed by quarter notes on F#4, E4, and D4. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. A *Red.* (ritardando) marking is present at the end of the line, followed by an asterisk (\*).

13 en - tre pe - ñas-cos ro - ta, sin ve-las des-ve-la - da, y en-tre las o -  
te, a - par-tas a - ni - mo - sa de la tie-rra ve-ci - na, y al fie-ro mar

The vocal line starts at measure 13 with a half note on G4, followed by quarter notes on F#4, E4, and D4. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*) markings with hairpins. The piece ends with a 2/4 time signature.

18

las so - la. ¿A - dón - de vas per - di -  
te a - rro - jas. Ad - vier - te que te lle -

23

da? ¿A - dón - de, di, te en - gol - fas?  
van a dar en - tre las ro - cas

28

que no hay de - se - os cuer - dos con es - pe - ran - zas lo -  
de la so - ber - bia en - vi - dia, nau - fra - gio de las hon -

33

cas.  
ras.





Joaquín Rodrigo Vidre

*Coplas del pastor enamorado*

# Coplas del pastor enamorado

Joaquín Rodrigo

Moderato (♩ = 76)

*p* *espressivo*

*col pedale*

5

*a tempo*

10 *mf*

Ver-des ri-be-ras a-me-nas, fres-cos y flo-ri-dos va-

10

16 *cresc* *f* *dim.* *poco rit.*

lles, a-guas pu-ras, cris-ta-li-nas, al-tos mon-tes de quien na-cen.

16

22 *p*

*a tempo* Gui - ad - me por vues - - - tras

26

sen - - - - - das y per - mi - tid - me que ha - lle es - ta

30 *f* *decrescendo*

pren - da que per - dí - - - - y me cues - ta a -

34 *p*

mor tan gran - - - - - de.

[688]

*animato*

38 *f*

Lle - vo, \_\_\_\_\_ te - ñi - das en san - gre, \_\_\_\_\_ las a - bar - cas y las

38 *f animato*

40

ma - nos, ro - tas de a - par - tar ja - ra - les. \_\_\_\_\_ De dor - mir so - bre la a - re - na \_\_\_\_\_

40

42

— de a - que - lla de - sier - ta mar - gen, trai - go en - he - tra - do el ca - bello, y cuan - do el au - ro - ra sa - le, \_\_\_\_\_

42

*Più tranquillo e dolce*

44 *p*

mo - ja - do por el ro - cí - o que por \_\_\_\_\_ mi ca - be - za es \_\_\_\_\_

44 *p Più tranquillo e dolce*

48

par - cen — las nu - bes que del sol hu - yen, — hu -

51

me - de - cien - do los ai - - res.

*Più lento*

54

*p* Ver - des ri - be - ras a - me - nas, — fres - cos y flo - ri - dos va - lles, — a - guas

*mf*

*pp*

57

*ritenuto* — — — — —

pu - ras, crista - li - nas, al - tos mon - tes de quien na - cen.

*ritenuto* — — — — —

*pp*



Joaquín Turina Pérez

*Homenaje a Lope de Vega*

- I. *Cuando tan hermosa os miro*
- II. *Si con mis deseos*
- III. *Al val de Fuente Ovejuna*

# I. Cuando tan hermosa os miro

Joaquín Turina

Moderato

10

10

20

*f amplio* *mf* *dim.*

*f* *dim.* *p* *pp*

20 *mf* *p*

Quan-do tan her-mo-sa os mi-ro de a-mor-sus-pi-ro,



26 *cresc.* *f*

y cuan-do no os ve - o sus - pi - ra por mi el de - se - o.

26 *cresc.* *sfz* *f*

8<sup>va</sup>

31 *p*

Cuan-do mis o - jos os ven van a go - zar tan - to

31 *dim.*

39 *dolce* *cresc.*

bien; mas co - mo por su des - dén de los vues - tros me re - ti - ro, de a - mor sus -

39 *p* *cresc.*

45 *f* *reteniendo* *a tempo*

pi - ro; y cuan - do no os ve - o sus - pi - ra por mí el de - se - o.

45 *f* *8<sup>va</sup>*

## II. Si con mis deseos

Joaquín Turina

Andante

*dolcissimo*

*pp*

4

4

7

*pp delicadísimo*

Si con mis de -

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Si con mis deseos' by Joaquín Turina. The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system shows the beginning of the piano accompaniment with a *dolcissimo* marking. The second system continues the piano accompaniment, with a measure number '4' above the vocal line. The third system introduces the vocal line, starting at measure 7 with the lyrics 'Si con mis de -'. The piano accompaniment continues with a *pp* marking and a *delicadísimo* marking. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, dynamics, and phrasing slurs.

10

se - os los tiem - - - pos ca - mi - na - ran,

*pp*

13

*mf*

al sol a - ven - ta - ja - ran los pa - sos gi - gan -

*p*

16

*cresc.*

te - os, y mis dul - ces em - ple - os

*cresc.*

19

*f* ce - le - bra - ra *ff* Se - vi - - - - lla, *dim. molto* sin en - vi - diar ce -

*f* *ff* *dim. molto*

22 *p*

lo - sa, a - man - te ven - tu - ro - sa,

22 *p*

25 *sf* *suave*

la re-ga-la - da y tier-na tor-to - li - lla, que con a - rru-llos

25 *sf* *dim.* *p*

28 *p* *dolcissimo*

ron - - cos tá - la-mos ha-ce de los hue - - cos tron - cos.

28 *dolcissimo*

*dos pedales*

32 *p* *pp (en eco)* *ppp*

¡Ah! ¡Ah!

32 *p* *pp* *ppp*

# III. Al val de Fuenteovejuna

Joaquín Turina

**Allegro vivace**

*f* *rítmico y pesante*

*f* *alegre y decidido*

Al val de Fuen - te\_O - ve - ju - na la

*mf*

ni - ña\_en ca - be - llo ba - ja; el ca - ba - lle - ro la si - gue de la

cruz de Ca - la - tra - va.

*sf*

8va

[698]

32 *suave*

En - tre las ra - mas se es - con - - - - de,

37

de ver - gon - zo - sa y tur - ba - - - - da; fin - gien - do

42

que no le ha vis - - - to, po - ne de - lan - te las ra - - - mas.

**Più tranquillo**

49 *cediendo* ***p*** *pero intenso*

¿Pa - ra qué te as - con - des, —

*cresc. molto* ***f*** ***p*** *súbito*

57 *f* *cediendo* *a tempo*

ni - ña — ga - llar - da? Que mis lin - ces de - se - - os pa -

66 *accel.* **Allegro vivace**

re - des pa - san. —

66 *cresc. molto* *ff* *rítmico y pesante*

75 *suave*

8<sup>va</sup> A - cer -

75 *dim. molto*

83

co - se el ca - ba - lle - - ro, y e - lla, con - fu - sa y tur -

83 *p*

[700]

89

ba - da, ha - cer qui - so ce - lo - sí - as de las

95 *cresc.*

in - tri - ca - das ra - mas; mas co - mo

100 *cresc.*

quien tie - ne a - mor los ma - res y las mon -

105 *cediendo poco a poco*

ta - ñas a - tra - vie - sa fá - cil - men - te, la



111 *cediendo* -----

di - ce ta - les pa - la - bras:

111 *dim. molto*

**Più tranquillo**

119 *p* *pero intenso* *f*

¿Pa - ra qué te as - con - des, — ni - ña — ga - llar - da? Que mis

119 *p*

*cediendo* *a tempo* *accel.*

127 lin - ces de - se - - - os pa - re - des pa - san. —

127 *f*

**Allegro vivace**

134 *ff*

¡Ah!

134 *f* *ff*



## Anexo III

Grabación sonora de las canciones de  
1935



## Intérpretes

Carlos López Galarza, barítono  
Husan Park, pianista

## Sesiones de grabación

Palau de la Música de Valencia, Sala García Navarro, 27, 28 y 30 de julio de 2010  
Conservatorio Superior de Música de Valencia: 10 de febrero de 2012

## Toma de sonido y masterización

Juan Luis Martínez

## Contenido del CD

- |                      |              |   |
|----------------------|--------------|---|
| Conrado del Campo:   | 1•           | <i>Tan vivo está en mi alma</i>               |
| Enrique Casal Chapí: | 2•           | <i>Soneto</i>                                 |
|                      | 3•           | <i>Romancillo</i>                             |
|                      | 4•           | <i>Serrana</i>                                |
|                      | 5•           | <i>Siega</i>                                  |
|                      | 6•           | <i>Villancico</i>                             |
|                      | Julio Gómez: | 7•  |
|                      | 8•           | <i>La Verdad</i>                              |
|                      | 9•           | <i>Villancico</i>                             |
|                      | 10•          | <i>Celos, que no me matáis</i>                |
| José María Guervós:  | 11•          | <i>Lo fingido verdadero</i>                   |
|                      | 12•          | <i>Blancas coge Lucinda</i>                   |
|                      | 13•          | <i>Cantar de siega</i>                        |
|                      | 14•          | <i>Riberitas hermosas</i>                     |
|                      | 15•          | <i>Trébole</i>                                |
| Ángel Mingote:       | 16•          | <i>Al Niño Dios</i>                           |
|                      | 17•          | <i>Copla</i>                                  |
|                      | 18•          | <i>Cantar moreno de siega</i>                 |
|                      | 19•          | <i>Canto de un mal nacer</i>                  |
|                      | 20•          | <i>Folía y parabién a unos recién casados</i> |
|                      | 21•          | <i>La Morenica</i>                            |
| Fernando Moraleda:   | 22•          | <i>Chanzoneta</i>                             |
|                      | 23•          | <i>Dicha</i>                                  |
|                      | 24•          | <i>Pobre barquilla mía</i>                    |
| Joaquín Rodrigo:     | 25•          | <i>Coplas del pastor enamorado</i>            |
| Joaquín Turina:      | 26•          | <i>Cuando tan hermosa os miro</i>             |
|                      | 27•          | <i>Si con mis deseos</i>                      |
|                      | 28•          | <i>Al val de Fuente Ovejuna</i>               |