

LA MÚSICA INCIDENTAL EN EL TEATRO  
ESPAÑOL DE MADRID (1942-1952 Y 1962-1964).

Mercedes del Carmen Carrillo Guzmán

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Murcia

2008

Tesis doctoral realizada por la licenciada Mercedes del Carmen Carrillo Guzmán bajo la dirección del doctor D. Juan Miguel González Martínez.

La licenciada

El director

Vº Bº

Fdo. Mercedes del Carmen Carrillo Guzmán.

Fdo. Juan Miguel González Martínez

Universidad de Murcia

Facultad de Letras. Departamento de Historia del Arte

Murcia, 2008

# INDICE

## PRIMERA PARTE

<b>Introducción.</b> .....	8
<b>1. Dramaturgia musical.</b> .....	15
<b>2. Dramaturgia musical del teatro español a lo largo de la historia.</b> 75	
2.1. <i>La música en el teatro medieval y renacentista en España.</i> ...	75
2.1.1. <i>Repertorio medieval.</i> .....	75
2.1.2. <i>Repertorio renacentista.</i> .....	86
2.1.3. <i>Influencias posteriores: El misterio de Elche, nacionalismo de                 Conrado Del Campo.</i> .....	101
2.2. <i>La música en el teatro del siglo XVII: Siglo de Oro del teatro             español.</i> .....	104
2.2.1. <i>Los autos sacramentales.</i> .....	104
2.2.2. <i>Las compañías: actores y músicos.</i> .....	107
2.2.3. <i>Intervenciones musicales en las comedias: loa, entremés,                 baile, jácara y mojiganga.</i> .....	110
2.2.4. <i>Funciones de la música en el teatro barroco.</i> .....	125
2.2.5. <i>Dramaturgos que utilizan la música en su teatro.</i> .....	127
2.2.6. <i>Influencias posteriores: Reposiciones de obras del teatro                 clásico y los autos sacramentales al servicio de la ideología                 del Régimen Franquista.</i> .....	135
2.3. <i>La música en el teatro del siglo XVIII.</i> .....	139

2.3.1. <i>Opera española.</i>	141
2.3.2. <i>Música para teatro.</i>	143
2.3.2.1. <i>Tres músicos para teatro: Durón, de Nebra y Literes.</i>	147
2.3.2.2. <i>Fuentes de música para teatro en Madrid.</i>	150
2.3.2.3. <i>Teatro humanístico: Padre Soler.</i>	153
2.3.3. <i>Zarzuela, sainete y tonadilla escénica.</i>	156
2.3.4. <i>Finales del siglo XVIII: el Melólogo y la escena muda.</i>	165
2.3.5. <i>Influencias posteriores: la tonadilla escénica.</i>	169
2.4. <i>La música en el teatro del siglo XIX.</i>	171
2.4.1. <i>Teatro musical: opera italiana.</i>	172
2.4.2. <i>Intento de creación de una ópera española, resurgimiento de la zarzuela y los sainetes líricos españoles.</i>	174
2.4.3. <i>La música en los dramas románticos españoles.</i>	178
2.4.4. <i>Influencias posteriores: Influjo de Pedrell en Manuel de Falla y posteriormente en la exaltación nacionalista de posguerra.</i>	181
2.5. <i>La música en el teatro del siglo XX antes de la Guerra Civil Española.</i>	183
2.5.1. <i>Manuel de Falla y Conrado Del Campo: dos magisterios.</i>	184
2.5.2. <i>La música en el teatro de Federico García Lorca.</i>	189
2.5.3. <i>Géneros de teatro musical.</i>	194
2.5.4. <i>Nacionalismo costumbrista: Folklorismos.</i>	196

<b>3. Diversidad de las intervenciones musicales en la historia del teatro español. ....</b>	<b>199</b>
----------------------------------------------------------------------------------------------	------------

## SEGUNDA PARTE

<b>4. La música incidental de las obras de teatro representadas en el Teatro Español de Madrid durante la dirección de Cayetano Luca de Tena. ....</b>	<b>206</b>
4.1. <i>La música en la posguerra. ....</i>	206
4.2. <i>El Teatro Español de Madrid: organización y funcionamiento. ...</i>	216
4.3. <i>Obras de teatro programadas en el Teatro Español con inclusión de música. ....</i>	222
4.3.1. <i>Felipe Lluch. ....</i>	226
4.3.2. <i>Cayetano Luca de Tena (1942-1952). ....</i>	230
4.3.3. <i>Tamayo. ....</i>	240
4.3.4. <i>Cayetano Luca de Tena (1962-1964). ....</i>	241
4.4. <i>Puestas en escena objeto de estudio y fuentes de la investigación. ....</i>	244
<b>5. Los músicos en el Teatro Español de Madrid. ....</b>	<b>254</b>
5.1. <i>Manuel Parada: director musical. ....</i>	254
5.2. <i>Gerardo Gombau: músico de teatro. ....</i>	292
<b>6. Dramaturgia musical de montajes de obras de teatro en el Teatro Español de Madrid bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena. ....</b>	<b>297</b>
6.1. <i>Música para teatro de Calderón. ....</i>	297

6.1.1. <i>La dama duende.</i> .....	297
6.1.2. <i>El médico de su honra.</i> .....	301
6.1.3. <i>El alcalde de Zalamea.</i> .....	310
6.2. <i>Música para teatro de Lope de Vega.</i> .....	332
6.2.1. <i>Peribáñez y el comendador de Ocaña.</i> .....	332
6.2.2. <i>El castigo sin venganza.</i> .....	343
6.2.3. <i>El villano en su rincón.</i> .....	347
6.2.4. <i>El perro del hortelano.</i> .....	360
6.3. <i>Música para reposiciones de otros autores españoles.</i> .....	363
6.3.1. <i>José Zorrilla y Moral: Don Juan Tenorio.</i> .....	363
6.3.2. <i>Francisco Rojas Zorrilla: Entre bobos anda el juego.</i> .....	372
6.3.3. <i>Agustín de Moreto: El lindo don Diego.</i> .....	377
6.4. <i>Música para teatro de autores españoles contemporáneos.</i> ...	382
6.4.1. <i>Agustín de Foxá: Baile en Capitanía.</i> .....	382
6.4.2. <i>Antonio Buero Vallejo: La tejedora de sueños.</i> .....	390
6.5. <i>Música para reposiciones de autores extranjeros: William Shakespeare, Goethe, Sófocles, Friedrich von Schiller.</i> .....	395
6.5.1. <i>Música para el teatro de Shakespeare.</i> .....	395
6.5.1.1. <i>Macbeth.</i> .....	395
6.5.1.2. <i>Otelo.</i> .....	407
6.5.1.3. <i>Ricardo III.</i> .....	416
6.5.1.4. <i>La tempestad.</i> .....	426
6.5.2. <i>Goethe: Fausto, adaptada por José Vicente Puente como Fausto 43.</i> .....	431
6.5.3. <i>Sófocles: Antígona.</i> .....	437

6.5.4. *Friedrich von Schiller: La conjuración de Fiesco.* ... 442

**7. Recursos musicales de las nuevas composiciones para teatro de**

**Manuel Parada y Gerardo Gombau.** ..... 452

**Conclusiones** ..... 490

**Bibliografía** ..... 497

## **PRIMERA PARTE**

### **INTRODUCCIÓN**

Un sonido, una idea, un gesto, una palabra o un movimiento hacen de una representación teatral algo único e irrepetible que va más allá de todos esos elementos contemplados de forma aislada a través de un análisis. La mezcla de todos ellos, con una finalidad artísticamente expresiva común es lo que logra que el espectador se vea envuelto en una atmósfera ficticia y al mismo tiempo real. La ficción y la realidad son dos componentes necesarios para que una representación teatral llegue al espectador de forma directa ya que siempre buscamos historias que nos hagan soñar pero que a la vez, estén relacionadas con nuestra vida cotidiana, y así poder alimentar nuestro espíritu.

La música infunde al teatro una gran proporción de ficción en el sentido de que acompaña situaciones en las que, en nuestra vida cotidiana, no suele sonar nada, sin embargo, también añade un elemento real que conecta de forma significativa al espectador con alguna situación concreta de la puesta en escena, al utilizarse ritmos y melodías predeterminadas que, al ser reconocidas por el espectador, provocan en él toda una serie de relaciones afectivas y conceptuales personales.

La música para teatro es el tema en el que se fundamenta esta tesis. En España son muchas las partituras para teatro que están archivadas en centros de documentación diversos y que requieren de un estudio analítico que permita

entender su relación con el texto dramático para el que fueron creadas. En la mayoría de los casos, las reposiciones de obras de teatro siempre se acompañan de música nueva concebida para la nueva representación, sin tener en cuenta intervenciones musicales diversas compuestas anteriormente para ese mismo texto dramático. Esta nueva creación siempre es fructífera ya que aporta nuevos significados al texto dramático original y lo enriquece, pero como en todos los estudios, es importante conocer los descubrimientos hechos con anterioridad para llevarlos más lejos, así como los errores cometidos, para no volver a repetirlos.

La situación temporal de esta tesis es precisa, de 1942 a 1952 y de 1962 a 1964. No se trata de doce años elegidos al azar, sino que se trata de los períodos de tiempo en los que el director de escena Cayetano Luca de Tena lleva a cabo la dirección del Teatro Español de Madrid, teniendo como director musical la mayor parte del tiempo a Manuel Parada la Puente y en menor medida a Gerardo Gombau. Hay pocos documentos publicados referidos al músico Manuel Parada, por lo que agradecemos a su familia, tanto a sus tres hijas y a su esposa, como a su yerno, don José Luís Gil Herranz, la aportación de datos biográficos no publicados, así como reseñas de periódicos de la época en los que le entrevistaron. La tesis doctoral realizada sobre la vida y obra de don Gerardo Gombau por Julia Esther García Manzano también nos ha servido de gran ayuda para contrastar datos encontrados en las partituras manuscritas para teatro analizadas.

Esta investigación quiere demostrar la variedad de aportaciones de la música al teatro y viceversa, realizada a través de un trabajo conjunto y a la vez supeditado del director de escena y del compositor musical en un momento de la historia de España tan complejo como los comienzos del Régimen Franquista, en el que todos los ámbitos de la sociedad, incluido el artístico, estaban rígidamente controlados a través de la censura y en donde los cargos eran, en la mayoría de los casos, dados por afinidad política.

Aún en nuestros días se ponen en tela de juicio todos aquellos artistas que tuvieron la suerte o la desgracia de trabajar en esa época, hasta el punto de quedar vacíos documentales que obstaculizan la concepción de la Historia de la Música Española como un continuo sin interrupciones y como una evolución marcada por las circunstancias de cada momento, con mayor o menor calidad, pero sin negar su lugar objetivo a nombres propios de nuestra música.

La música incidental que se compuso durante estos primeros años de posguerra, está condicionada por diversos factores sociales, políticos y estilísticos que hacen necesario un estudio donde se recopilen datos referidos a la historia de la música española y a la historia del teatro español e internacional más representado en España. Es por ello que esta tesis está estructurada en dos partes.

Con la primera parte se pretende demostrar el hecho de que la música que se ha introducido en las obras de teatro, tanto hoy como ayer, ha tenido como función principal hacer llegar la obra teatral al gran público con mayor

fuerza expresiva, y esto se ha hecho principalmente a través de la música popular. Esta música ha ido evolucionando con los gustos del público, los estilos imperantes en la música culta y las influencias llegadas desde el extranjero. Para ello abordaremos el tema de la dramaturgia musical, aclarando conceptos, estableciendo tipologías y sacando conclusiones a partir de ejemplos concretos que nos muestren la esencia de la dramaturgia musical que, como se verá, va a ser la interrelación entre los diferentes elementos implicados.

Para profundizar en esa interrelación de la música y el teatro esta primera parte comenzará por hacer una revisión de sus relaciones desde la Edad Media hasta comienzos del siglo XX en España. Este trabajo no pretende estudiar todo el teatro musical español sino solamente la música que se utiliza como complemento en las obras de teatro. En España la culminación de esta práctica se produjo en el llamado Siglo de Oro, y es curioso que coincida la época en la que la producción teatral española fue más fructífera y brillante, con aquella en que todas las obras de teatro necesitaban del elemento musical para estar completas, para ser un espectáculo total. Temas en los que no se profundizará en este trabajo serán la zarzuela o la ópera, pero se harán continuas referencias a ellas, ya que son fruto de la interrelación entre drama y música, y también por las continuas influencias del teatro en ellos y de ellos en el teatro.

En este sentido resulta conveniente plantear una clasificación de las intervenciones musicales en el teatro. Con esta clasificación se pretende,

además, mostrar la evolución de estas intervenciones musicales a lo largo de la historia, estableciendo relaciones e intentando sacar conclusiones del porqué de cada uno de los tipos en las diferentes épocas. Dicha clasificación se basa en la observación de la utilización de cuatro elementos fundamentales: voz hablada, voz cantada, música instrumental e interpretación. Se trata de elementos que tanto se pueden dar aislados como combinados, y que son utilizados, en diferente medida y combinación, según las necesidades representativas de cada momento.

En la segunda parte nos centraremos en el análisis dramático-musical de diecinueve puestas en escena realizadas en el Teatro Español de Madrid entre 1942 y 1952 y entre 1962 y 1964. El estado de la cuestión que lleva a la realización de esta tesis es la falta de orden y de bibliografía que muestren la relación en una labor interdisciplinar que tiene lugar en el ámbito del teatro durante la Posguerra y que servirá de base para una evolución posterior. Hay casos en los que las partituras de una determinada representación aparecen archivadas junto a su versión o adaptación correspondiente, pero, en muchos otros casos, no sólo no se encuentran archivados en la misma carpeta, sino que se encuentran en diferentes centros de documentación. Esto hace necesaria una labor de reconstrucción de la puesta en escena desde los diferentes ámbitos implicados y nos lleva a ahondar en la obra personal de cada uno de los autores implicados.

Los diecinueve títulos elegidos son: *La dama duende*, *El médico de su honra* y *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca; *Peribáñez y el*

*comendador de Ocaña, El castigo sin venganza, El villano en su rincón y El perro del hortelano* de Lope de Vega; *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla; *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla; *El lindo don Diego* de Moreto; *Baile en Capitanía* de Foxá; *La tejedora de sueños* de Buero Vallejo; *Macbeth, Otelo, Ricardo III y La tempestad* de Shakespeare; *Fausto* de Goethe; *Antígona* de Sófocles; y por último *La conjuración de Fiesco* de Schiller. En la mayoría de los casos se trata de adaptaciones del texto original.

Cuando se trata del estudio de representaciones teatrales se suele hablar de oficios relacionados con éstas, pero la música suele quedar algo excluida, debido a la necesidad de conocimientos específicos de dicha materia y, muchas veces, ni siquiera se considera. Las partituras suelen ser los enigmas que, si no se saben leer, quedan como parte muerta de la obra de teatro. No es lo mismo leer una obra de teatro, que ver su representación, al igual que no es lo mismo interpretar una partitura en desconexión con la puesta en escena para la que fue creada o hacerlo teniéndola en cuenta. Las cualidades potenciales que poseen las partituras para teatro son las que hacen necesario un estudio relacionado, documentado, de reconstrucción y de complemento entre las diferentes disciplinas incluidas en la puesta en escena, que haga que se revalorice la obra musical de un compositor.

Demostrar el valor artístico de las diecinueve partituras escogidas es otro de los objetivos de esta tesis. Es por ello que no nos limitamos a hacer un análisis musical independiente del contexto en el que surge la partitura, ya que esto nos llevaría probablemente a considerar como de escaso valor dichas

composiciones musicales, al prescindir de elementos de juicio esenciales. Podemos caer en la simplificación de que la música para teatro es una música sencilla, pero en ese caso estaríamos dejando escapar toda una serie de relaciones de significado, tanto afectivo como conceptual, que convierten unos pocos compases fáciles de tocar en un reducto musical cargado de contenidos y significados muy diversos.

No pretendemos postular la necesidad de que el director de escena o el dramaturgo deban tener conocimientos de música para entender el significado completo de la puesta en escena, sino tan sólo llamar la atención sobre un lenguaje expresivo que, a partir de una idea estética relacionada con la cronología de la escritura de la obra, del momento en el que se desarrolla la trama o del momento en el que tiene lugar la puesta en escena, permite que el profesional de la música contribuya a que la puesta en escena resulte como ha imaginado el director de escena.

## **1. DRAMATURGIA MUSICAL.**

El estudio de la dramaturgia musical de una obra de teatro conlleva un análisis de los fragmentos del texto en los que se den indicaciones precisas o se sugiera de alguna forma la introducción de la música. Por otro lado, hay que hacer un análisis de la música compuesta para esa obra de teatro, bien en el momento de su estreno o bien de las diversas reposiciones que se hagan de la obra a lo largo del tiempo. Pero la dramaturgia musical también implica la interrelación de estos dos lenguajes, texto y música, en las diversas puestas en escena que se pueden hacer de una misma obra. De esta forma, podemos hablar de tres campos de trabajo, el texto teatral, la partitura teatral y la puesta en escena. Las dos primeras son las más fáciles de conservar para su posterior análisis, sin embargo, en el caso de la puesta en escena, nos encontramos con la dificultad de vernos obligados a hacer una reconstrucción hipotética, a partir de diversas fuentes como pueden ser las descripciones, reseñas o críticas, a no ser que dispongamos de una grabación.

La dramaturgia musical es la forma de unir la música teatral al texto teatral en la puesta en escena, para transmitir al público una idea general, describir una situación concreta o plantear una caracterización de personajes.

La música es un componente más del teatro que se materializa a través de las tareas que realizan el director musical y el director de orquesta, el compositor, los músicos, los cantantes, los coreógrafos, etc. Se trata de toda una serie de profesionales que normalmente, antes de su colaboración con el teatro se han formado y han trabajado en el ámbito estrictamente musical.

Cuando desde la música se aborda el tema de la dramaturgia musical, la atención se suele centrar en géneros íntegramente dramático-musicales como es el caso de la ópera o la zarzuela. Sin embargo, esta tesis se va a centrar en la dramaturgia musical de obras de teatro, cuya diferencia fundamental con los géneros dramático-musicales va a estar en la mayor brevedad y circunstancialidad de las intervenciones musicales, así como en la mayor extensión de los pies que dan lugar a dichas intervenciones musicales.

El mundo del teatro siempre ha tenido en cuenta el aspecto musical, recurriendo para ello a expertos, pero también ha utilizado la música adaptándola a sus propios profesionales. Hay que tener en cuenta que no es lo mismo un cantante que actúe, que un actor que cante, por lo que consideramos importante que un actor conozca sus límites dentro de la música, de manera que la inclusión de ésta en su actuación resulte lo más enriquecedora posible.

Resulta significativo que dos dramaturgos que van a llevar a cabo una serie de revoluciones escénicas que fundamentan la dramaturgia moderna, hagan uso de la música. Tal y como explica Fenevrou<sup>1</sup>, los dramaturgos a los que nos referimos son Vsevolod Meyerhold y Bertolt Brecht. Meyerhold transforma la música, arte del tiempo, en un sistema regulador que guía y dicta la dirección escénica, arte del espacio. Inscribe la música en el drama, como vía interior del personaje, siendo los géneros elegidos el cancán, la marcha o el vals, centra la atención sobre la tonalidad, la duración, la métrica, los ritmos de base, las dinámicas o la instrumentación, y hace coincidir el drama sobre los

---

<sup>1</sup> FENEYROU, Laurent. *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XXe siècle*. París, Universidad de La Sorbona. 2003. P. 18-20.

modelos formales de la música. En definitiva, trata de introducir la música en el espectáculo como un impulso vivo, estrechamente ligado con el diálogo.

Por otro lado, Bertolt Brecht propone inscribir la música, de manera orgánica, como momento esencial de la totalidad dramática. El efecto de distanciamiento del canto, del gesto y de la técnica teatral, la suspensión de la catarsis aristotélica, la ilusión escénica desvelada y una historización de la acción, de la intriga o de la fábula están presentes, posibilitando una verdadera crítica de las ilusiones de la consciencia. La simbiosis entre significaciones dramáticas y música están en la concepción misma del drama. El autor del texto reserva un espacio para la música, la cual definirá de manera inequívoca el sentido de cada una de las escenas. La música épica, didáctica, del cabaret berlinés y de la opereta interviene sobre el texto, desvelando el carácter humano y social de los personajes, no por otro lenguaje, sino por su propio vocabulario y su propia sintaxis.

De cualquier forma nos encontramos ante un tema amplio, ya que cada puesta en escena de una obra de teatro con música suele presentar una música diferente al igual que actores diferentes, iluminación diferente, dirección diferente, etc. Las variantes de la dramaturgia musical son múltiples, sobre todo, en lo que se refiere a la música y a la puesta en escena. La narrativa dramática es el factor más estable, al ser lo que está registrado desde el comienzo de la existencia de la obra, sin embargo también sufre variaciones con las adaptaciones y versiones que se hacen para las diferentes puestas en escena.

Torres Clemente<sup>2</sup>, para analizar dos obras de música incidental de Falla, *La vida breve* y *El retablo de Maese Pedro*, habla de cuatro niveles, dentro de la dramaturgia musical, donde se establecen las principales conexiones entre los discursos musical y literario. Los niveles que propone son nivel histórico, nivel lingüístico, plano prosódico, nivel narratológico y nivel contextual. En el nivel histórico se haría un estudio de las circunstancias y acontecimientos del pasado que contribuyeron a la aparición de una obra, desde sus orígenes hasta el estreno. En el nivel lingüístico se realiza un estudio conjunto de los dos lenguajes, el literario y el musical. El plano prosódico se refiere a la pronunciación y entonación de las frases textuales y musicales, así como de sus correspondencias. En el nivel narratológico se abarca el estudio de las interacciones establecidas entre los relatos musical y literario que confluyen en la misma obra. Y, por último, el nivel contextual es donde se trata de identificar la ubicación de la obra en el espacio y en el tiempo mediante los códigos de representación dramáticos y musicales.

Para establecer una teoría de la dramaturgia musical comenzaremos por analizar cada uno de sus elementos por separado y comprobar que todas sus vertientes van a estar relacionadas con el resto de elementos. De cada uno de los elementos se sacarán diferentes variantes, según los agentes implicados y según las características de cada una de las tipologías establecidas para cada uno de los elementos. Estas tipologías nos servirán para generalizar en aspectos de las dramaturgias musicales de diferentes obras de teatro o puestas en escena de la misma obra de teatro, pero siempre teniendo en

---

<sup>2</sup> TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla: de La vida breve a El retablo de Maese Pedro*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007. P. 25-28.

cuenta que cada estilo, cada autor, cada obra y cada puesta en escena es un mundo aparte.

Comenzaremos hablando de la música, siempre en relación directa con el teatro. La música de las obras de teatro, no es algo que aparezca registrado con exactitud en partituras, sino que se trata de un elemento que se deja a la interpretación, como las palabras habladas. Es por ello que existen muchas versiones de la música de una misma obra de teatro, tantas como directores que las han puesto en escena. El análisis musical nos descubrirá tanto características del director de escena como del director musical, ya que el primero describirá qué es lo que pretende conseguir y el segundo reflejará con su lenguaje lo que se le ha pedido. Por esto, no sólo se trata de analizar las partituras, sino de buscarles un sentido, una función, una finalidad. Marc Blitzstein<sup>3</sup> habla de que se ha producido un cambio de la función social de la música y en su relación con el teatro afirma que antes la música de escena creaba ambiente e ilusión y no tenía independencia, sin embargo ahora la música de escena se ha transformado en un elemento independiente como comentario musical.

Pero la música en el siglo XX no sólo se ha utilizado supeditada al teatro, sino que esa relación de música y teatro también se ha hecho en la dirección inversa, es decir, a partir de la música pura, y es que, tal y como señala Morgan<sup>4</sup>, las nuevas formas de la música de teatro introducidas por músicos como Stravinsky, Satie, Hindemith o Partch han resultado ser medios

---

<sup>3</sup> EISLER, Hanns. "Cambio de la función social de la música". *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*. Nº 106, 2005, P. 119-120.

<sup>4</sup> MORGAN, Robert P. *La música del siglo XX*. Akal Música, 1994. P. 469-472.

alternativos a la ópera tradicional. Esta relación música –teatro como complemento de la música pura, se hace muchas veces incorporando algún aspecto de la acción dramática o del simbolismo en ésta.

La participación de la música en las representaciones teatrales no es una participación pasiva, de mero adorno, sino que tiene siempre una función. Debussy al hablar sobre música de escena opina que “debe ser algo más que ese vago zumbido que acompaña demasiado a menudo a los versos o a la prosa, que debe constituir un solo cuerpo con el texto”<sup>5</sup>. Podemos hablar de varias funciones de la música en la obra de teatro como el subrayado, la sugerencia, la parada argumental o la ambientación. En el fondo, todas estas posibles funciones contribuyen a una función común que es lo que Mariano Pérez Gutiérrez<sup>6</sup> al hablar sobre la música de Parada denomina ilustraciones musicales. El término ilustrar conlleva el matiz de complemento de algo que ya está completo, pero que puede ser enriquecido.

Joaquín Zamacois<sup>7</sup> define ilustraciones musicales como piezas independientes destinadas a servir de fondo a una obra teatral declamada. Éste atribuye la creación de dicho género a Rousseau, con su *Pygmalion*, de 1770. Zamacois cree que “la finalidad de las ilustraciones musicales es mucho más la de crear un ambiente, una atmósfera lírica que acompañe y enriquezca la acción dramática con el extraordinario poder evocativo, descriptivo y

---

<sup>5</sup> DEBUSSY, Claude. *El señor corchea y otros escritos*. Versión española de Angel Medina Alvarez. Madrid, Alianza editorial, 1987. P. 288.

<sup>6</sup> CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario del cine español e iberoamericano*. Madrid, ICCMU-SGAE, 2005. P. 448-449.

<sup>7</sup> Este autor es contemporáneo a la actividad musical de Parada y Gombau en el teatro, por lo que su pensamiento al respecto resulta relevante.

pintoresco de la música, que la de desarrollar por sí mismas esa acción dramática”<sup>8</sup>. Como piezas musicales que responden a esta descripción dentro de la escena cita las oberturas, intermedios, danzas, canciones y otros tipos de composición de vida y características propias.

Al hablar de la música para teatro Blitzstein<sup>9</sup> establece dos relaciones para su análisis, la relación de la música con la letra y la relación de la música y la acción. En la primera de estas relaciones diferencia la canción para teatro de la canción para concierto en tan sólo un factor, que las primeras se rellenan y las segundas se toman su tiempo. Esta afirmación es muy despectiva para la canción de teatro, al darle un papel secundario, respecto a la de concierto que sí la sitúa en un primer plano, sin embargo esto no quiere decir que una sea más importante que la otra sino que la diferencia va más por el papel de complemento que cumple la primera con respecto al papel de independiente que tiene la segunda. En ambas la letra y la música coexisten pero con diferente nivel de interrelación.

Por otro lado, Blitzstein habla de una segunda relación dentro de la música para teatro que es la relación música y acción, estableciendo aquí diferentes formas de relación. La música como telón de fondo armónico, pasa a un primer plano con respecto a la trama, da paso de una acción a otra totalmente diferente, primer plano en contrapunto al diálogo y otros muchos recursos como cuando el discurso se convierte en canción, cuando se emplea el silencio para destacar una acción y vuelve la calma cuando se reanuda la

---

<sup>8</sup> ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. España, SpanPress Universitaria, 1997. P. 222.

<sup>9</sup> BLITZSTEIN, Marc. “Escribir música para teatro”. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*. Nº 106, 2005, P. 105-107.

música o la canción-trama que expone un episodio completo. Todos estos recursos son las diversas formas en que la música tiene lugar en el teatro, logrando diferentes significados, transmitiendo diferentes contenidos, teniendo diferentes funciones.

Thomas Smith<sup>10</sup> habla de que en el Barroco se sistematiza el contenido musical, trasladándose las categorías extramusicales como alegría o tristeza a elementos concretos y musicales, y siendo el modelo de la música el discurso humano. Pero a partir del Romanticismo esto cambia, al conseguir su propia autonomía la música instrumental. Ahora Hanslick<sup>11</sup> defiende que lo que ha de expresar la música con ese material de sonidos son ideas musicales, distingue entre “idea” y “apariciencia”, pero los sentimientos y pensamientos no son ahora la idea o el contenido de la música, sino que hay que buscar la idea en la música misma.

Consideramos, sin embargo que la música también puede contribuir al avance argumental en una obra de teatro, al igual que ocurre en los géneros dramático- musicales donde hay números que mantienen el desarrollo argumental en suspenso y otros que contribuyen a hacerlo avanzar. Teniendo en cuenta esta consideración estableceremos las siguientes funciones de la música en la obra de teatro:

---

<sup>10</sup> SCHMITT, Thomas. “Problemas en torno al “contenido” de la música”. *Docencia e Investigación: revista de la Escuela Universitaria de Magisterio de Toledo*. Año 26, Nº. 11, 2001, P. 103-111.

<sup>11</sup> SCHMITT, Thomas. *Op. cit.*

<b>FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL TEATRO</b>
1.- Subrayado de ideas
2.- Sugerencia de ideas
3.- Avance argumental
4.- Suspensión argumental o recreación
5.- Ambientación

1.- El subrayado de ideas. Una de las relaciones que establece Blitzstein dentro de la música para teatro es la relación música y acción y en una de sus variantes habla de la música como “telón de fondo armónico”<sup>12</sup>, que puede ser la función que nos atañe. Este subrayado de ideas puede hacerse como fondo a diálogos o como acompañamiento a una canción. La música es un elemento interesante para captar la atención del público y mantenerle atento a lo largo de la obra. Para ello se suele recurrir a canciones conocidas por el público, de manera que se identifique más fácilmente y le conecte de forma más significativa con la trama argumental.

En los textos de las obras de teatro aparecen letras de canciones que pueden pertenecer a la cosecha del propio dramaturgo, en cuyo caso, interpretamos que éste le está marcando unas ciertas pautas de composición al músico, o puede tratarse de letras que pertenecen a canciones que ya existen, en cuyo caso el músico tendrá dos opciones. Si sigue al dramaturgo tendrá que realizar una labor de investigación musicológica, recurriendo a las fuentes de la época, ya que suele tratarse de melodías populares que el público de esa época conoce perfectamente, y también una labor de adaptación referida a una nueva armonización, al ajuste de los acentos, etc. Por otro lado su trabajo

---

<sup>12</sup> BLITZSTEIN, Marc. *Op. cit.* en nota 9. P 107.

puede quedar bajo la tutela del director de escena que va a retomar la obra, en cuyo caso, dependiendo del tipo de versión que vaya a hacer de la obra, el músico tendrá una labor diferente. Si el director de escena decide hacer una versión literal y conservadora, el músico realizará la misma labor que si sólo siguiese al dramaturgo, pero si el director decide hacer una versión mucho más libre, convertirá la labor del músico en una labor exclusivamente de nueva composición, aunque marcado por el texto que ya le viene dado y que le condicionará aspectos como la métrica, la rítmica, el fraseo e incluso la dirección de la melodía.

Por todo esto vemos que, en cualquier caso, dramaturgo, director y músico contribuyen desde sus respectivos campos de trabajo, pero con objetivos comunes para que el resultado final tenga un valor coherente, un significado. Pero esto no queda aquí, el cuarto elemento que viene a corroborar este significado elaborado por dramaturgo, director y músico es el espectador que unirá todo el trabajo realizado desde los distintos campos. En esta idea seguimos a Leonard B. Meyer<sup>13</sup> cuando habla de que el significado en la música no está en el estímulo (el conjunto del texto, la puesta en escena y la música), ni en lo que éste señala (la función de subrayar ideas que resulta de la anterior unión), ni en el observador (es decir el espectador), sino en la relación entre esos tres aspectos.

2.- La sugerencia de ideas. La incorporación de la música a la puesta en escena de una obra de teatro implica la aportación de un nuevo significado a lo

---

<sup>13</sup> MEYER, Leonard B. *Emoción y significado en la música*. Madrid, Alianza Editorial, 2001. P. 53.

que, a través de la imagen y de la palabra hablada se nos está ofreciendo. El espectador concibe la obra como un todo completo, de manera que acepta el significado total de la obra como el resultado de las aportaciones de las diferentes artes a un fin común. Sin embargo, la música puede añadir significados nuevos a la representación, simplemente al citar literalmente una melodía de la que sabe que el público conoce el significado o simplemente con una composición musical nueva, cuya forma musical esté asociada con un significado claramente identificable.

Al concluir la obra, el espectador alcanza un significado de la obra como una experiencia total, pero hasta llegar aquí se pueden distinguir tres estadios de significado que corresponden con los que Leonard B. Meyer<sup>14</sup> establece para el oyente de música pura: significados hipotéticos, evidentes y determinados.

Los significados hipotéticos son los que se originan durante el acto de expectación. A partir de un estímulo se pueden originar varios significados hipotéticos alternativos. Está claro que al sonar una determinada música en una escena concreta va a generar en el espectador un momento de tensión que puede llevar a diversas alternativas sobre lo que imaginaba que iba a tener lugar.

Los significados evidentes son los que se atribuyen al gesto antecedente cuando el consecuente se convierte en un hecho y cuando se percibe la

---

<sup>14</sup> MEYER, Leonard B. *Op. cit.* en nota 13. P. 54-57.

relación entre el antecedente y el consecuente. Este significado se produce una vez que el espectador ha conectado los diferentes significados musicales, de la imagen y del texto y cuando se decide por uno de los significados hipotéticos que había barajado previamente.

Los significados determinados surgen a partir de las relaciones existentes entre el significado hipotético, el significado evidente y los estadios ulteriores del desarrollo musical. Este significado se origina después de que la experiencia de la obra haya pasado a la memoria. Todo espectador saca algún tipo de experiencia tras una representación teatral y esto será el significado determinado.

El teatro es una herramienta importante para influir en la sociedad y todas las artes implicadas en él contribuirán en mayor o menor medida a transmitir no sólo lo que el autor quiso decir sino también lo que el director quiera transmitir.

### 3.- Avance argumental.

Las canciones, como portadoras de texto dramático en sus letras, pueden contribuir al avance argumental. No sólo a través de dúos o agrupaciones mayores de personajes, sino también a través de solos en los que el personaje, intérprete de la canción, reflexiona en voz alta sobre cosas que van a suceder o decisiones que toma. También puede avanzar el argumento a través de acciones ilustradas por música instrumental que aporten

nuevos datos al espectador, tan sólo a través del lenguaje corporal apoyado por la música.

Este enfoque de la música, desde su capacidad como narradora nos lleva a tener en cuenta determinadas consideraciones sobre la narratología musical hechas por Lawrence Kramer<sup>15</sup>. Este reconoce a la música una capacidad semiológica que le permite imitar determinados aspectos de una narración, pero la entiende como una posesión en potencia, circunstancial, cuya significación tiende a diversificarse. Define narración, narratividad y narratografía, siendo la narración una secuencia de acontecimientos, la narratividad el impulso que gobierna las narraciones y la narratografía es “la práctica de la escritura por medio de la cual la narración y la narratividad pasan de la potencia al acto... puede decirse que la narratografía gobierna dos amplias áreas de representación: la disposición temporal de los acontecimientos en el interior de cada narración y entre las diversas narraciones, por una parte, y las fuentes de información narrativa (los narradores, los personajes, documentos de ficción, recursos autoriales), por otra”. Al poner estos tres conceptos en relación con la música, ésta resulta ser un suplemento en el caso de la narración, un realizativo en el caso de la narratividad y una crítica de la autoridad discursiva en relación con la narratografía.

Kramer establece como única premisa de la narratología musical el hecho de que la música no puede contar historias. Sin embargo, “como acompañamiento de la narración, la música hace lo que todo acompañamiento:

---

<sup>15</sup> KRAMER, Lawrence. “Narratología musical: un esbozo teórico”. *Quodlibet: Revista de especialización musical*. Nº 25, 2003, P. 113-139.

añade algo que, en un principio no estaba presente”<sup>16</sup>. Es cierto que la palabra expresa de forma más exacta las narraciones, pero la música abarca la expresión de significados que van mucho más allá de la narración, expresando sentimientos, sensaciones, intuiciones, tensiones y, en definitiva, todo aquello que hace más real la experiencia del teatro, es decir, la audición y visualización de una narración.

Consideramos que el narrador musical es el compositor, quien, a partir de lo que quiere ilustrar, crea una música que, a través de un lenguaje diferente y subjetivo, trata de hacer llegar al oyente las narraciones que la inspiraron.

También hay que hablar, dentro de esta función de la música en el teatro, de la terminología empleada en cine para referirse a esta función, comparación que creemos será útil en el caso de Parada, ya que compuso mucha música para cine, y esta influencia se va a ver reflejada en su obra para teatro. Fernández Díez define música diegética y no diegética. “La música, en el discurso audiovisual, puede surgir desde la misma acción. Esta música, llamada diegética o narrativa, surge de la propia escena y tiene, en principio, un carácter realista cumpliendo, como tal, la función de recrear el entorno de los personajes profundizando en su personalidad”<sup>17</sup>. Este tipo de música se da en escenas en las que los propios personajes de la obra de teatro cantan o tocan instrumentos, como parte de la situación que están representando, con lo que la continuidad del desarrollo argumental queda totalmente asegurada. Por otro lado aclara que “la música no diegética es la que no surge motivada desde dentro de la acción. Es la que se inserta en la banda sonora con objeto de

---

<sup>16</sup> KRAMER, Lawrence. *Op. cit.* en nota 15. P. 128.

<sup>17</sup> FERNÁNDEZ DÍEZ, Federico y MARTÍNEZ ABADÍA, José. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona, Paidós, 1998. P. 206-207.

conseguir unos determinados efectos estéticos o funcionales”. A este tipo de música también se le ha llamado *música en off*, y resulta menos realista que la anterior, al sonar desde fuera de la escena, pero esta música también puede servir como fondo a acciones de los actores que hagan avanzar el desarrollo argumental.

4.- Suspensión argumental o recreación. La música dentro de una obra de teatro puede tener como función el descanso del espectador para la asimilación de la trama argumental que se le está presentando. Estas intervenciones musicales se suelen colocar en los intermedios, entre actos o mutaciones. En estos casos se trata de música que puede estar desconectada de la trama argumental de la obra, lo que podemos entender como música pura. “Que una pieza de música de lugar a una experiencia afectiva o a una experiencia intelectual depende de la disposición y de la ejercitación del oyente”<sup>18</sup>. Un espectador que no entienda de música disfrutará de la obra de forma diferente al espectador que sea un entendido, pero la diferencia estará en que el que no sea entendido tendrá una experiencia mucho más afectiva, relacionada con sus experiencias personales, y la experiencia del entendido será de tipo más intelectual, al intentar identificar elementos musicales al fijarse en aspectos de tipo formal.

Pero tanto si el espectador disfruta de una forma como de otra, estas audiciones musicales en descansos de la trama argumental tienen varias posibles finalidades que el director ha planeado para el espectador:

---

<sup>18</sup> MEYER, Leonard B. *Op. cit.* en nota 13. P. 58.

- Hacerle reflexionar sobre lo que ha ocurrido hasta ahora, de manera que el espectador pueda tener una visión global de la obra, desde una cierta perspectiva.

- Retrasar la resolución y, de esta forma, crear expectación sobre el próximo desenlace de lo que se ha planteado en la trama argumental. Si el espectador estaba muy centrado en la obra, esta parada con música le dejará disfrutar aún más de lo que está viendo, creando más tensión que si la resolución se precipitara.

- Reforzar la ambientación que, a través de la obra, se le ha presentado al espectador, a través del estilo musical. Además, ese tiempo es aprovechado para cambiar escenografía o vestuario sin que el público lo advierta, y le transmitirá así una mayor continuidad a la obra.

- Relacionar la trama argumental de la obra con experiencias personales, que unido al carácter que la música que está sonando en ese mismo momento le confiera a cada espectador en particular, constituirán la visión subjetiva de cada espectador.

5.- La ambientación. Esta función se pone en marcha principalmente a partir de la música de la introducción y de la conclusión, pero también, dicha ambientación puede ser reforzada en los interludios. Para explicar esta función de la música en la obra de teatro recurriremos a dos de los seis valores de sentido en la obra musical y literaria que establece Juan Miguel González.<sup>19</sup> Nos referimos a las referencias culturales y a la información estética. La

---

<sup>19</sup> GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. *El sentido en la obra musical y literaria*. Murcia, Universidad de Murcia, 1999. P. 75-94.

tradición cultural de cada momento histórico determina una serie de recursos musicales y una serie de relaciones determinadas entre música y texto que serán identificados por el espectador como propios de esa tradición cultural, lo que le permitirá establecer nexos de unión entre la narrativa dramática y la cultura que la música trate de transmitir. La identificación de una serie de rasgos con respecto a una cultura determinada puede adquirir mayor grado de complejidad en el espectador cuando el compositor, de manera consciente, emplea esa serie de rasgos asociados a una cultura determinada, integrándolos en una nueva obra que no tiene porqué pertenecer a esa cultura caracterizada en cuestión. Hay determinados recursos musicales asociados a situaciones, caracteres o ambientes que llevan al espectador a realizar dicha asociación, y de esa forma complementar a través de la deducción, aspectos que la narrativa dramática describe directamente a través de la palabra. La información estética que lleva implícita cada pieza musical puede comunicarnos diferentes estilos musicales y por tanto, diferentes caracterizaciones y situaciones cronológicas de la narrativa dramática a la que acompaña. En definitiva, se trata de recurrir a la cultura del espectador para reforzar en diferente medida, según su cultura musical, diferentes aspectos de la narrativa dramática en cuestión.

Beltrán<sup>20</sup>, al hablar de música para cine como medio expresivo de ambientación, la clasifica en tres tipos, música objetiva, subjetiva y descriptiva. La objetiva es la música que participa de forma directa en la acción, por lo que el reproductor de música debe coincidir en todas sus características con el estilo, época o timbre de la obra. La subjetiva es la que crea un ambiente

---

<sup>20</sup> BELTRÁN MONER, Rafael. La ambientación musical en radio y televisión. Selección, montaje y sonorización. Madrid, Instituto Oficial RTVE, 2006. P. 13.

anímico que no es posible llevar a cabo con la imagen o la palabra. Y la música descriptiva es la que nos proporciona la sensación de un efecto o situación natural como la lluvia, el fuego, un paisaje, un lugar o una época.

Además del término de ilustración musical para denominar la música para teatro también se emplea otro término que, aunque en la mayoría de los casos se suele aplicar a la música para cine, también engloba a la de teatro. Se trata de la música incidental. Se entiende por música incidental la música para utilizarse en conexión con una obra teatral<sup>21</sup>. Puede consistir en música instrumental que se toca antes de un acto o entre actos (obertura, entreacto, interludio); puede tratarse de música vocal o instrumental que acompaña la acción de la obra (canciones y serenatas, marchas y danzas, música de fondo para monólogos o diálogos, música para escenas sobrenaturales o de transformación); puede subrayar la acción o constituir una digresión a partir de la acción. La utilización de música incidental se remonta a los tiempos de la antigua Grecia y ha perdurado hasta nuestros días.

Se trata de una definición de música incidental orientada a la música para teatro, pero desde una perspectiva musical, y que cubre la ubicación de la música dentro de la obra de teatro, reconoce que tanto la música instrumental como la vocal puede ser utilizada como música incidental y destaca la función que tiene este tipo de música dentro de la obra y la importancia de esta música para llegar al gran público, al formar parte de un espectáculo total. Para

---

<sup>21</sup> RANDEL, Michael. *Diccionario Harvard de la Música*. GAGO. Luis Carlos (versión española). Madrid, Alianza editorial, 1999. P. 529-530.

completar nuestra visión del término acudimos a un diccionario cuyas definiciones están enfocadas desde la perspectiva del teatro.

Según Pavis<sup>22</sup> la música incidental es la “música utilizada en la puesta en escena de un espectáculo bien sea compuesta especialmente para la obra o tomada de composiciones ya existentes, bien constituya una obra autónoma válida o exista solamente en relación con la puesta en escena. A veces, la composición musical adquiere tal importancia que relega el texto a un plano secundario y se transforma en una forma musical (ópera, intermedio musical, obertura, final): la obertura de *Egmont* de Beethoven en la obra de Goethe, *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn para Shakespeare, los fragmentos sinfónicos de Grieg para *Peer Gynt*, de Ibsen”. Esta definición muestra la música incidental como elemento de la puesta en escena que puede existir por sí misma y también en relación con la obra de teatro en cuestión, es decir, le confiere un carácter reutilizable en la música pura o en una obra de teatro diferente.

Pero la definición de Pavis va más allá y establece lo que él llama funciones de la música incidental y habla de cinco funciones que vienen a coincidir básicamente con las que hemos establecido, aunque con diferencias. La primera de las funciones que establece es la “Ilustración y creación de una atmósfera que corresponde a la situación dramática. La música repercute sobre este ambiente y lo refuerza. (El caso de la música de acompañamiento)”. Esta

---

<sup>22</sup> PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Edit. Paidós Comunicación, 1983. P. 327-328.

primera función se podría identificar con dos de las que hemos establecido anteriormente, la ambientación y el subrayado de ideas.

La segunda de las funciones que establece es “Puesta en secuencia y dinámica de una escena. Mientras el texto y la representación son a menudo fragmentados, la música vincula sus elementos dispersos y forma un continuo”. Estaríamos hablando aquí de la suspensión argumental, en la que la música sigue influyendo sobre el espectador, reforzando la ambientación, reforzando su comprensión de la obra, creando expectación y, en definitiva, sirviendo de unión, como indica esta función establecida por Pavis, de la narrativa dramática en su puesta en escena.

La tercera de las funciones es el “efecto de contrapunto: ... la música subraya a veces irónicamente un momento del texto o de la representación (distanciación de los *songs brechtianos*)”. Hablaríamos aquí, de forma muy clara, del subrayado de ideas y desde el mismo enfoque que nosotros hemos contemplado, desde las letras de las canciones. Se trata de que para subrayar algo, se recurre a detener la trama argumental y cantar una canción que subraye algo de la narrativa dramática que ya ha sido expuesto, pero sobre lo que se quiere incidir.

La cuarta de las funciones es el “efecto de reconocimiento: al crear una melodía, un refrán, el compositor instaura una estructura de *leitmotiv*, provoca la expectativa de la melodía y señala la progresión temática o dramática”. Esta función se corresponde con la función del avance argumental, sin

necesidad de texto, simplemente con una referencia musical que nos lleve a pensar en una situación, un personaje o una escena.

Y la última de las funciones que marca es la “técnica cinematográfica de la música para un ambiente y una serie de secuencias con cambios correlativos de melodías”. Estaríamos hablando de nuevo de la función de ambientación.

Realmente las funciones que está marcando de la música incidental están formuladas más como recursos probables para ser utilizados por el músico de teatro que como finalidades propuestas. Establece como una de las funciones la ilustración, mientras que Zamacois utiliza el término de música ilustrativa como sinónimo de música para teatro, por tanto, según Pavis, música incidental. De esta manera nos encontramos ante tres formas de nombrar la música que el músico compone para una obra de teatro, música ilustrativa, música incidental y música para teatro. Los tres términos pueden ser considerados sinónimos, aunque cada uno intenta transmitir un matiz, la música ilustrativa incide en la función del subrayado de ideas y de la ambientación, la música incidental hace referencia a que se trata de música incluida en algo continuo, la narrativa dramática, de forma fragmentada, según las necesidades, de manera que destaca más las funciones de avance y suspensión argumental. La música para teatro subraya la subordinación de dicha música a la narrativa dramática, el motivo de su creación, formar parte de un todo mayor, pudiéndose incluir, en este sentido, dentro de esta terminología todas las funciones citadas, incluyendo la de sugerencia de ideas en el sentido de que, la diferencia entre una representación teatral con música y la misma sin

música no puede transmitir al espectador exactamente las mismas cosas, sino que la música le aportará nuevos significados que con otros medios no podrían ser sugeridos.

<b>TERMINOLOGÍA DE MÚSICA Y TEATRO</b>	
1.- Música ilustrativa	1.- Subrayado de ideas 5.- Ambientación
2.- Música incidental	3.- Avance argumental 4.- Suspensión argumental o recreación
3.- Música para teatro	1.- Subrayado de ideas 2.- Sugerencia de ideas 3.- Avance argumental 4.- Suspensión argumental o recreación 5.- Ambientación

El Centro de Documentación de Música y Danza (INAEM) emplea el término música incidental para agrupar las partituras pertenecientes a obras de teatro. Parte de ellas son motivo de nuestro estudio, pero el término que utilizaremos en la mayoría de los casos será el de música para teatro, por considerar que es el que considera de forma más general la manera de incluir música en la obra de teatro.

Cuando nos encontramos ante las partituras de una puesta en escena hay diversos elementos que tenemos que tener en cuenta para su análisis y posterior conclusión sobre su relación con la narrativa dramática a la que pertenece y su contribución a la puesta en escena que intentaremos reconstruir. Los elementos a analizar son variados pero hay que entenderlos como un todo en conexión con el texto para el que están compuestos. Hay ciertos criterios a los que el músico de teatro ha tenido que atenerse. La

extensión de cada número musical, el estilo musical según la ambientación cronológica de la obra, el carácter musical de la pieza en relación con la ubicación dentro del argumento de la obra o si se tiene que tratar de una pieza instrumental o vocal. Si se trata de una pieza instrumental estará condicionado por la variedad de timbres y por su cantidad. En el caso de que se trate de una pieza vocal los condicionantes serán la letra, el número de cantantes y la tesitura de éstos. Si en el texto de la obra de teatro aparece alguna acotación o comentario por parte de algún personaje referido a la música que va a sonar, también tendrá que ser tenido en cuenta.

En todos estos criterios será donde nos fijemos para poder relacionar música y texto de la manera más completa posible, con respecto al proceso de creación conjunto que tuvo lugar entre músico y director antes de llegar al resultado de la puesta en escena.

Proponemos un esquema de análisis que trata de describir las soluciones musicales que el músico de teatro da al director para una nueva puesta en escena. Estas soluciones pueden ser de música de nueva creación o de música ya existente pero adaptada. En este último caso el músico tiene que tener en cuenta aspectos musicales que permitan encontrar el “tono escénico”<sup>23</sup> adecuado a cada situación, como es el tipo de melodías o los instrumentos utilizados.

---

<sup>23</sup> GARCÍA, Ignacio. “La música al servicio de la narración épica : "Eduardo III" “. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*. Nº 107, 2005, P. 43-44.

Hablaremos de dos grandes bloques, los elementos puramente musicales y los elementos musicales referidos al texto teatral. Como en todo análisis, se trata de separar cosas cuya naturaleza no es la de tener lugar de forma aislada, ya que también los elementos puramente musicales llevan implícita la referencia al texto teatral. El esquema que se propone es el siguiente:

A. Elementos puramente musicales siempre relacionados con el texto teatral:

Elementos que se desarrollan en sentido horizontal:

- a) Extensión total de la pieza musical.
- b) Desarrollo: melódico, rítmico, progresión armónica.

Elementos que se desarrollan en sentido vertical:

- a) Fusión de timbres: diferentes agrupaciones musicales.
- b) Fusión de ritmos.
- c) Fusión de alturas: armonía.

Elementos generados por el desarrollo de elementos musicales en sentido vertical y horizontal:

- a) Forma musical: de cada número musical y de la unión de todos los números musicales de una misma obra de teatro.
- b) Estilo musical.
- c) Tipos de pieza musical: marchas, danzas, preludios, intermedios, finales.

Elementos anotados en la partitura literalmente: términos de intensidad, términos de movimiento, términos de carácter, indicaciones de articulación,

indicaciones de repetición, indicaciones de técnica de los diversos instrumentos, indicaciones de notas de adorno.

B. Elementos de la partitura que hacen referencia al texto teatral:

- Títulos de los números musicales: tipología.
- Personajes que interpretan la música: intérpretes.
- Pies que dan entrada a las intervenciones musicales.
- Letras de las canciones.

El desarrollo horizontal de una partitura va a contribuir al avance argumental de la obra de teatro de forma directa, teniendo lugar en paralelo diversos aspectos musicales que con sus variantes van a caracterizar situaciones y personajes diversos de la obra teatral.

Dentro del método analítico de Jan La Rue<sup>24</sup>, en el apartado de la observación trata el tema de las dimensiones y habla de todas las posibles divisiones de una partitura, desde la agrupación de obras hasta un motivo. Es importante la dimensión de un número musical que estará en relación con la función que tenga que cumplir para con el texto o del momento del texto teatral en el cual esté ubicado. Pero no deja de ser menos importante la extensión total de todas las intervenciones musicales contenidas en una misma obra teatral, lo que indicará el grado de utilización de la música dentro de la obra en la que tiene lugar, diversidad de funciones para con el texto y aspectos relacionados con la puesta en escena en cuestión como la importancia que

---

<sup>24</sup> LA RUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Cornellá de Llobregat, Idea Música, 2003. P. 2-7.

concede el dramaturgo o director de escena a la música dentro del desarrollo argumental.

El ritmo influirá de diferente forma en la narrativa dramática dependiendo de que hablemos de una partitura instrumental o de una partitura vocal, que puede o no llevar acompañamiento instrumental. El compás nos va a indicar la asiduidad del acento en la sucesión de pulsos, por lo que en una partitura vocal condicionará los acentos de las palabras y en una partitura instrumental condicionará el estilo musical, que estará relacionado con la narrativa dramática o los pasos de danza si se trata de una pieza instrumental destinada a la danza. Los cambios de compás aportan en ambos casos un toque de atención o un cambio de carácter en la narrativa dramática, dependiendo de si se trata de un cambio de compás momentáneo para volver rápidamente al compás original, en cuyo caso expresa un toque de atención, o si se trata de un cambio de compás más duradero, en cuyo caso significará un cambio de carácter o incluso de personaje ya se trate de música instrumental sola, a modo de *leitmotiv* de ese personaje, o un cambio de intérprete si se trata de una canción.

Las fórmulas rítmicas, también llamadas diseños rítmicos, más características<sup>25</sup> ayudan a fijar ideas claves dentro de una canción, al repetirse muchas veces, llegando a identificarse con la pieza musical y con la escena en la que suena, haciéndola más significativa para el espectador en la puesta en

---

<sup>25</sup> FERNÁNDEZ LABRADA, Manuel. "Algunas orientaciones prácticas sobre el análisis de partituras". *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, Año nº 8, Nº 23, 1995, P. 53-64.

escena. Además de las fórmulas rítmicas el ritmo general de una pieza musical se puede caracterizar de diferentes formas. Podemos hablar de un ritmo monótono, variado, contrastante, lento, rápido y otros muchos adjetivos relacionados con la escena a la que ilustra.

Como elementos del ritmo a analizar podemos fijarnos en los comienzos y finales rítmicos tanto de los motivos musicales como de las partituras completas, que influirán en los acentos prosódicos, en el caso de las palabras y en la fuerza, debilidad, estabilidad e inestabilidad, en el caso de las piezas instrumentales.

El ritmo puede ser el elemento fundamental de la partitura o uno más que contribuye al conjunto. En el primer caso no tiene porqué darse en un instrumento de percusión sonando solo, sino que también puede convertirse en protagonista junto a una melodía lineal y repetitiva o en la repetición de una idea musical que ya se ha dicho, pero que se repite variando el ritmo , llegando a darse incluso el cambio de acento y por tanto, de compás.

La melodía además de ser una sucesión de sonidos de diferentes alturas también lleva implícito un determinado ritmo, de tal modo que encontramos definiciones de melodía como la de Toch que consideran la melodía como una “sucesión de sonidos de distinta altura animados por el ritmo”<sup>26</sup>. Es por ello que muchos de los aspectos que analicemos para el ritmo

---

<sup>26</sup> TOCH, Ernst. *La melodía*. Barcelona, edit. Labor, 1931.

nos servirán también para el caso de la melodía, al fin y al cabo cuando analizamos lo que hacemos es separar elementos de un todo para comprender mejor las interacciones de los elementos dentro de ese todo.

Las tonalidades empleadas por el compositor para una misma obra de teatro son un elemento de unión y de variedad. Es importante analizar las melodías compuestas para la misma obra de teatro en conjunto, porque en muchos casos suele mantener la misma tonalidad para los números de la misma obra. En otros casos juega con diferentes tonalidades que variarán con mayor fuerza la ilustración de las diferentes escenas y personajes, aunque esta variedad de tonalidades podrán tener una relación entre ellas, como es ser tonos vecinos o no.

Al igual que para el ritmo, dependiendo de si se trata de una partitura instrumental o vocal, los aspectos melódicos a tener en cuenta influirán de diferente forma en la relación texto-música que tiene lugar dentro de las partituras de música incidental para teatro. Las melodías tendrán diferente tesitura dependiendo de que estén escritas para un instrumento o para una voz. Las claves y la extensión melódica nos desvelarán la voz o el instrumento de que se trata, en el caso en que no aparezca indicado en la partitura.

Podemos fijarnos en qué voz o qué instrumento es el que lleva la melodía principal. En una pieza podrá llevarla siempre el mismo o ir alternando entre diferentes instrumentos o voces. También se puede dar el caso, cuando

la partitura es para instrumentos y voces, que la melodía principal la lleve una voz y un instrumento, en cuyo caso éste le servirá de apoyo al cantante actor.

Es importante fijarnos también en las distancias entre las alturas de una melodía vocal que va a ser interpretada por un actor. Hay que tener en cuenta que para un actor “entonar es dar sentido a lo que se comunica. Cada golpe silábico es una nota, un tono. La sucesión tonal de un grupo fónico (sucesión de sonidos que va precedido de pausa y seguido de pausa) va a determinar la llamada curva de entonación. Hay que tener en cuenta que las diferencias tonales en un grupo fónico en voz hablada son mucho menores que las de voz cantada”<sup>27</sup>. La acción de cantar por parte de un personaje dentro de la marcha de la obra de teatro tiene que ser un paso lo más natural posible. Es por ello que la melodía cómoda para las canciones teatrales es una melodía que se mueva por saltos de segunda o tercera y en una tesitura restringida. Por supuesto esto no siempre ocurrirá así, pero es algo que tendrá en cuenta el compositor de teatro.

Las melodías pueden ser descritas por diversos adjetivos que nos pueden ayudar a entender el carácter o el sentido real de la escena a la que ilustra. Las melodías según se construyan a base de sucesiones ascendentes o descendentes o alternancia de ambos, grados conjuntos o disjuntos o repetición insistente de las mismas notas, pueden transmitir una impresión diferente.

---

<sup>27</sup> REDOLI MORALES, María Paz. *Caracterización de la voz*. Málaga, Gráficas Digarza, 2005. P. 26.

En el caso de las melodías para canciones podemos hablar de una relación de las notas con el texto que puede ser silábica, neumática o melismática. La silábica suele ser la más habitual ya que el cantar una sílaba por cada nota es lo que permite un mayor entendimiento de lo que se está diciendo. La relación neumática consiste en cantar una sola sílaba sobre varias notas. Y la relación melismática consiste en cantar una sola sílaba sobre un considerable número de notas.

Al igual que el ritmo formaba parte de la melodía, la melodía forma parte de la armonía, en cuanto a que va a estar influida por ésta, según la progresión armónica que tenga lugar. La melodía se sustenta sobre una base armónica, la cual se desarrolla verticalmente, pero también avanza horizontalmente a través de la progresión armónica y mediante la propia melodía construida con notas extrañas a la armonía como elementos melódicos. La sucesión de acordes imprimirán a la partitura puntos de tensión y resolución que provocarán las diferentes cadencias suspensivas o conclusivas. Estos momentos de tensión y de resolución estarán en perfecta concordancia, como ilustración musical con la escena que le esté asignada a cada partitura para acompañar. En relación con esto, habrá que tener en cuenta el comienzo y el final melódico, que nos determinará una afirmación más o menos rotunda de la tonalidad. El final melódico, dependiendo del grado de la tonalidad, nos llevará a cadencias más o menos conclusivas, lo que podrá ser aprovechado en los diferentes números musicales para indicar la continuidad de una misma idea más adelante, en una ilustración posterior, o por el contrario, la conclusión definitiva de dicha idea. También pueden ser tomadas las cadencias suspensivas para crear tensión,

contribuyendo así a una determinada escena que conlleve ese carácter e igualmente las conclusivas pueden ser utilizadas para mantener dicha tensión hasta después del intermedio. En cada caso concreto la interpretación de los elementos musicales estará en estrecha relación con la narrativa dramática a la que vaya ilustrando.

Como elementos que se desarrollan en sentido vertical comenzaremos hablando de la simultaneidad de timbres variados y su estado opuesto, los momentos en los que los timbres suenan solos. Las agrupaciones que nos podemos encontrar son: música de cámara, que será la más probable cuando se trate de música instrumental sola, orquesta, cantante solo, dúo, trío o cuarteto con un acompañante instrumental o con varios, coro con un acompañante instrumental o con varios, y cantante solo, dúo, trío o cuarteto a capella. La cantidad de timbres y la elección de estos para las diferentes ilustraciones musicales son factores claves para conseguir diferentes efectos sobre el público y generan diferentes texturas. Copland<sup>28</sup> habla de tres tipos de texturas y de efectos sobre el oyente. Una línea melódica sin acompañamiento da impresión de libertad y expresa de forma más personal y directa. La música homofónica, por su fondo armónico provoca mayor atractivo inmediato que la contrapuntística. La música contrapuntística requiere de una mayor participación intelectual.

El uso de la orquesta con todas sus familias ilustra mejor las escenas de la realeza, de batallas y otras escenas de significado intenso. La utilización de

---

<sup>28</sup> COPLAND, Aaron. *Cómo escuchar la música*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995. P. 112.

determinados instrumentos en agrupaciones de cámara pueden llevar atribuidos significados, como es el caso del viento y la percusión para las marchas, o del teclado para una contextualización histórica. En todo caso, se trata de interpretaciones subjetivas aunque, en algunos casos, sustentadas en convenciones firmemente establecidas, por lo que son utilizadas como lenguaje adjunto al del texto.

Los ritmos de los conjuntos instrumentales, vocales o vocal instrumentales, al sonar juntos conllevan un nuevo análisis vertical que se basará en la homorritmia o en la polirritmia. Pero estos estados de la simultaneidad de ritmos no son absolutos, sino que puede ocurrir que varios instrumentos lleven el mismo ritmo y sólo uno de ellos lleve un ritmo totalmente diferente o incluso varios instrumentos en homorritmia y otros en polirritmia. En la relación con el texto, en un coro cuyas voces lleven todas el mismo ritmo se oirá más claro el texto que en el coro en el que sus voces lleven ritmos diferentes y creen polirritmos. Sin embargo, un polirritmo también puede contribuir al entendimiento del texto si utiliza un texto corto y el polirritmo tiene entradas escalonadas, del tipo de un canon, ya que así, se dejarán oír en forma de eco, repetidamente.

Llegamos a la armonía, es decir a los acordes generados por la simultaneidad de los instrumentos o voces. Aquí lo fundamental será saber por los grados de la tonalidad por los que va pasando y determinar el carácter del acorde en función de la inversión en la que se encuentre éste, repartido entre los diferentes instrumentos, pero sonando a la vez.

De esta forma podemos ver cómo los elementos de los que hemos hablado hasta ahora tienen un desarrollo en la partitura tanto horizontal como vertical, y este desarrollo constituirá el significado musical final de cada momento de la obra de teatro que se ilustra. Pero la simultaneidad de estos dos desarrollos, horizontal y vertical, va a contribuir al análisis de un nuevo elemento, la forma musical. Analizaremos la forma o estructura musical de cada uno de los números de la misma obra de teatro, así como el cuerpo completo de todos los números que pertenecen a la misma obra teatral, como si de una suite moderna se tratara.

En la mayoría de los casos se trata de intervenciones musicales cortas, pero cuya estructura puede indicarnos la pieza de que se trata, sobre todo en relación con piezas de la época de la obra de teatro a la que ilustra, como es el caso de las danzas históricas. También el texto de las canciones contenido en la obra de teatro marca al músico una forma que ha de seguir, según las repeticiones del texto, las rimas, los acentos, etcétera. En la mayoría de los casos la forma estará condicionada por el texto de la obra, en lo que se refiere al número de veces que deberá de repetirse un motivo melódico, el orden que ha de seguir dicha repetición, la duración de la pieza musical con respecto al texto que tiene que ilustrar o la extensión de la música de la canción cuyo texto aparece íntegro en la obra de teatro.

Kühn<sup>29</sup> habla de dos factores igualmente importantes en la forma musical, la propia idea formal, que se revela en las ramificaciones internas y externas de la obra y la transformación histórica de esa idea. Este segundo factor enlaza con otro de los puntos a tener en cuenta dentro de nuestro análisis, el estilo musical, ya que el estilo musical de cada una de las épocas se definirá según las características musicales de cada una de ellas, por lo que se puede considerar la forma musical en continua transformación a lo largo de la historia, a través de los compositores y entre las propias obras de dichos compositores como un elemento más del estilo musical, junto con el resto de elementos musicales tenidos en cuenta en todo análisis.

Continuando con Kühn, establece los siguientes recursos generadores de forma. “Repetición: se retoman ideas y partes sin modificaciones; son iguales unas a otras”. Este es un recurso que ayuda a que el oyente identifique modelos que ha oído anteriormente, le resulten familiares y tenga una percepción más significativa. “Variante: se modifican ideas y partes; son similares entre sí.” Se trata de una repetición parcial, cambiando alguno de sus elementos, pero no todos, de manera que no se abandona lo que ya se conoce y la escucha se hace más confiada. “Diversidad: ideas y partes se alejan unas de otras, sin ser idénticas o sin contrastar marcadamente; son diferentes”. Se trata de un recurso que pretende ofrecer mayor cantidad y variedad de ideas musicales nuevas. “Contraste: ideas y partes pujan por apartarse unas de otras y se enfrentan entre sí; son mutuamente opuestas”. Las partes contrastantes dan riqueza de ritmos, de movimientos, de caracteres, y en definitiva de

---

<sup>29</sup> KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Barcelona, edit. Labor, 1994. P. 17.

contenido musical. “Carencia de relación: ideas y partes no tienen nada en común; unas respecto a otras son ajenas”. Cumple una función similar a la diversidad.

Continuando con el tema del estilo musical, tenemos que partir de una recopilación de características generales que engloben los diferentes apartados del análisis musical a lo largo de la historia. En este trabajo nos será muy útil el apartado dos, donde se reflejarán las características musicales, teatro-musicales y estéticas de cada época, de manera que cuando hablemos del análisis de las partituras objeto de esta tesis, tengamos patrones generales con los que identificar el estilo de cada una de las nuevas composiciones que Parada y Gombau compusieron para diferentes obras de teatro. LaRue establece tres estadios para el análisis del estilo musical: antecedentes, observación y evaluación<sup>30</sup>. El primero se refiere a tener claro un marco adecuado de referencia histórica, el segundo se refiere a la necesidad de recoger tan solo los datos significativos a partir de nuestra observación, moviéndonos tanto en el terreno de lo general como de lo específico y ahondando en lo externo como en lo interno. Para la evaluación propone organizar todos los datos significativos. El estilo musical no se define con una sola palabra ni con una frase, sino que es un compendio de características que se dan juntas y provocan una impresión similar si se trata del mismo estilo cuando comparamos diversas piezas.

---

<sup>30</sup> LA RUE, Jan. *Op. cit.* en nota 24. P. 3.

Los tipos de piezas instrumentales con los que nos podemos encontrar en una obra de teatro son: preludios, intermedios y finales. También nos encontramos con marchas y con diversas danzas. El título de preludio, intermedio y final alude a la ubicación de la pieza dentro de la obra de teatro. Estas piezas suelen continuar el carácter de la obra, e incluso, más concretamente, las características del momento exacto dentro de la obra donde van a ser incluidas. Se trata de piezas que no podrían utilizarse sin más en otra obra de teatro diferente ni como preludio, ni como intermedio, ni como final, ya que ni la estética, ni el carácter ni el estilo de la nueva obra tendría porqué ser el mismo. Se puede decir que se trata de piezas propias de la obra porque no se pueden transferir fuera de esa obra, porque no tendrían sentido.

Respecto al otro grupo de piezas, las marchas y las danzas, se trata de piezas que llamaremos genéricas ya que son piezas que pueden provenir de ámbitos diversos y tener cabida dentro de cualquier obra, ya que tienen significado en sí mismas, las danzas sirven para danzar y las marchas para marchar. Las danzas siempre han estado presentes en el mundo teatral, hasta el punto que, como indica Ruiz Mayordomo “músicos y danzantes poseyeron en el pasado formación en las dos disciplinas; los músicos formación coreográfica y los danzantes formación musical, en buena parte debido a la formación de los músicos en las capillas de las catedrales en las que entraban desde niños, en parte por la necesidad teatral de abarcar diversas disciplinas (ya en el siglo XVII los miembros de las compañías teatrales tañían instrumentos a la par que danzaban y representaban). Esta relación queda rota en el siglo XIX en que aparecen los conservatorios y quedan separadas las

disciplinas de declamación, música y danza, a la par que en los teatros se va constituyendo la ' Compañía de Bayle' que se ocupa de la parte coreográfica del espectáculo, deslindándola de la vocal y declamada"<sup>31</sup>. Las marchas tienen implícito un carácter marcial y militar, provocado por un compás y una figuración rítmica característica, se suele emplear para dar un aire solemne o de desfile, se trata de jugar con prejuicios establecidos de manera popular.

Por supuesto que el carácter de estas piezas también se puede adaptar a la pieza a la que acompañan, bien a través de la letra o a través del carácter, pero son más versátiles y fáciles de adaptar que el grupo de piezas anteriores.

En las partituras de música incidental aparecen otros elementos que podemos llamar anotaciones del músico referidas a diversos aspectos de la interpretación como son los términos de movimiento, de carácter, de intensidad o de articulación. Escritas con grafía musical aparecen también las indicaciones de articulación y las notas de adorno. Las repeticiones tanto dentro de un mismo número como a lo largo del desarrollo de la obra de números enteros se indican más que con signos de repetición usuales en las partituras, a través de anotaciones en las que pone literalmente lo que hay que hacer. También aparecen anotaciones referidas a las diferentes técnicas de los instrumentos.

Queda claro que el análisis musical tendrá que hacerse siempre en relación con la narrativa dramática y con vistas a la puesta en escena. Un

---

<sup>31</sup> RUIZ MAYORDOMO, María José. "La danza histórica, herramienta para construir la Historia de la Música y de la Danza". *Revista de musicología*, Vol. 20, N° 1, 1997 (Ejemplar dedicado a: Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología, La investigación musical en España (I)), P. 301-314.

análisis musical sin estas relaciones tan sólo nos proporcionará datos sobre piezas musicales que pueden no tener ningún valor artístico fuera de la obra teatral para la que han sido concebidas. Las piezas musicales de las obras de teatro tienen como característica la sencillez, entendida, no en su carácter despectivo, sino en el sentido de claridad de ideas musicales para contribuir a la expresión de ideas más o menos complicadas, pero siempre desde la perspectiva de ilustrar, en el sentido de complemento de algo que ya está completo.

Dentro de la partitura de la obra de teatro también encontramos elementos que hacen referencia al texto teatral. Comenzaremos hablando de los títulos, que pueden presentarse de diversas formas, por lo que estableceremos una tipología que intente englobarlos a todos:

<b>TÍTULOS DE LOS NÚMEROS MUSICALES PARA TEATRO</b>
1.- Título de la ubicación
2.- Título genérico
3.- Título propio
4.- Título numérico
5.- Título descriptivo
6.- Título personaje
7.- Sin título
8.- Combinación de varios tipos

- Título de ubicación: se trata de títulos que son una indicación exacta del acto, cuadro o escena de la obra de teatro a la que pertenece. Este título caracteriza a la intervención por el lugar exacto que ocupa dentro de la obra de teatro para la que ha sido concebida.
- Título genérico: se trata de títulos de piezas musicales que podrían tener lugar fuera de la obra de teatro para la que han sido

concebidos por lo que pueden integrarse en esta obra de teatro o en cualquier otro sitio. En este caso el título no marca ninguna relación entre la intervención musical y la trama argumental, sino que se limita a indicar el tipo de música que es, por lo que podría utilizarse en diferentes obras teatrales.

- Título propio: Hay otros títulos que sólo tienen sentido dentro de la obra para la que han sido compuestos, pese a que sus nombres puedan resultar genéricos, como es el caso de los preludios, intermedios y finales. Son piezas que introducen, glosan o finalizan una determinada obra de teatro, y a veces un determinado carácter, una determinada escena o un personaje. Están pensados sólo para esa obra.

- Título numérico: Hay piezas musicales que son tituladas solamente con un número, lo cual nos sirve para saber el orden de las diferentes piezas y si es que falta alguna en los manuscritos encontrados.

- Título descriptivo: Hay casos en los que el título consiste en la descripción de una situación concreta dentro de la obra de teatro.

- Título personaje. Hay títulos que son el nombre de un personaje de la obra. Se trata de melodías que caracterizan a ese personaje.

- Sin título: Hay casos en los que, para toda la obra de teatro, sólo hay un número musical, en cuyo caso, aparece sin numerar y normalmente sin título, por lo que habrá que recurrir a otras fuentes como críticas de periódicos, alusiones en el texto o la pura lógica para ubicarlo dentro de la obra de teatro.

Por último decir que hay ocasiones en las que varios de estos apartados se dan en combinación en un mismo título. Realmente, cuanto mayor información pueda dar el título de la escena, el personaje o la situación que está caracterizando, más fácil será la entrada de los músicos en el momento indicado de la puesta en escena.

Los personajes constituyen el segundo de los elementos que hacen referencia al texto dramático. Los nombres de los personajes de la narrativa dramática, además de aparecer como título de la propia partitura que les caracteriza, también pueden aparecer como partes de la partitura en la que intervienen, indicando que eso lo cantan ellos. Hay casos en los que estos personajes son los intérpretes de las partituras, sobre todo de las vocales.

Otro elemento de la partitura que hace referencia al texto dramático son los pies que deben de servir a los músicos para saber en qué momento exacto de la puesta en escena tienen que comenzar, acabar o pararse momentáneamente. En el texto de una obra teatral los pies pueden ser de tres tipos: los que están puestos en boca de personajes de la obra, las acotaciones y los títulos de las canciones. Pero los pies en las partituras sólo pueden darse de un tipo, como anotaciones que reflejan el trabajo de conjunto entre director de escena y director musical y es la parte inmediata anterior a la intervención musical del texto dramático en boca de los personajes de la obra. Para el caso de un pie de texto dramático en una partitura que está destinada a servir de

referencia para los músicos, no nos servirá como pie una acotación, ni tampoco el título de la pieza musical, solamente el diálogo.

Las letras de las canciones pueden aparecer en la partitura escritas cada sílaba debajo de su nota correspondiente, facilitando así al intérprete su pronta lectura. Pero también pueden aparecer melodías vocales sin letra, en cuyo caso tendremos que tener en cuenta las normas de adaptación de letras referidas a la relación de acentos musicales y textuales y contrastarlas con el texto dramático.

Para analizar la canción como forma de discurso tendremos en cuenta la relación entre los elementos musicales y los textuales, de manera que entre ambos lenguajes la expresión del contenido de la canción sea lo más completa posible. Para este análisis Van Dijk<sup>32</sup> plantea la necesidad de “una relación sistemática de los códigos semióticos que constituyen el significado de una canción, de manera que podamos abordar así la posibilidad de explicar qué clase de contenido transmite una canción y de qué manera lo hace”. El contenido musical y el contenido del texto dramático contribuyen al significado de una canción, actuando de forma conjunta y en absoluta compenetración, y en el caso de las canciones para teatro, mediante la adaptación de la música al significado del texto. En este sentido Schmitt<sup>33</sup> habla sobre el contenido de la música, considerando como tal, los sonidos organizados de forma lógica para que puedan ser comprendidos. Además añade que la estructura de dichos sonidos tiene que depender de la sintaxis del texto a la que acompaña.

---

<sup>32</sup> VAN DIJK, Teun A. (ed.). *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*. Madrid, Visor Libros, 1999. P. 149.

<sup>33</sup>SCMITT, Thomas. *Op. cit.* en nota 10. P. 105.

Van Dijk<sup>34</sup> establece tres rasgos que conforman los métodos básicos de referencia para la decodificación de la dimensión musical de la canción: resonancia, tono e intensidad.

Respecto a la resonancia habla de que la canción encuentra su significación en las vocales, recibiendo éstas una resonancia más marcada en la canción que en el habla.

En relación al tono considera que si la melodía se valora más que la letra, el énfasis se deposita sobre una estructura y no recae sobre el contenido que se trata de organizar.

Considera el patrón de intensidad (ritmo) como marcador de la canción, de manera que unas canciones se diferencian de otras por tener un ritmo más o menos estricto o insistente, de manera que una canción es un acto rítmico más que un acto de habla.

Un análisis musical de la canción teatral tiene que considerar los elementos musicales siempre en relación con el texto, y de esta forma encontrar correspondencias de significado que contribuyan a una mayor expresión artística y de significado. De este modo, una pronunciación correcta, una melodía adaptada en cada momento a lo que expresa el texto y un ritmo bien distribuido, en correspondencia con los acentos de las palabras del texto, contribuirán a que el oyente perciba el significado de la canción de la manera más clara posible.

---

<sup>34</sup> VAN DIJK, Teun A. (ed.). *Op. cit.* en nota 32. P. 151.

Al comparar la interpretación de las canciones con el habla, Van Dijk<sup>35</sup> establece tres características. La letra de la canción es más difícil de reconocer que las palabras del lenguaje hablado. En la letra de las canciones se organizan dos clases de estructuras sintagmáticas: sintaxis verbal y de la entonación. Y por último, se tarda más en cantar un conjunto de palabras que en hablarlas, por lo que es mayor el esfuerzo para la decodificación. Por lo que se refiere al reconocimiento de la voz, diversos factores contribuyen a su peor entendimiento como la velocidad o la altura excesivamente aguda o excesivamente grave. El tiempo que se tarda en dar un mensaje es otra dificultad para comprenderlo, de manera que al ralentizar a través del canto un mensaje, llega con mayor dificultad al oyente.

Hasta ahora estamos hablando de la música incidental o ilustrativa compuesta en relación con el texto de una determinada obra de teatro para su posterior puesta en escena, pero ahora vamos a detenernos en dicho texto, ya que hemos visto que, al igual que la partitura contiene elementos que hacían referencia al texto, también el texto contiene elementos que hacen referencia a la partitura. Estos elementos referidos a la partitura están en la obra de teatro original, en la adaptación o versión hecha para la puesta en escena que corresponda y también veremos más adelante como también aparecen referencias manuscritas por el regidor, el director, el apuntador o el músico, normalmente en lápiz, ocasionadas en la puesta en escena. De esta forma vemos cómo la música es un elemento integrado hasta tal punto en el teatro que desde todos los oficios que contribuyen al resultado final se han de tener

---

<sup>35</sup> VAN DIJK, Teun A. (ed.). *Op. cit.* en nota 32. P. 159.

en cuenta anotaciones referidas a ésta. Siguiendo con ésta idea Yves Lavandier, cuando habla de la capacidad de la música como elemento capaz de generar tanto sentido como emoción dice que “La selección de la música recae más sobre el escenógrafo y el compositor que sobre el autor dramático. Aunque esto no exime a éste último de saber todo lo que la música puede hacer por él. Un guión puede muy bien contener indicaciones musicales”<sup>36</sup>.

En el caso de los estrenos de obras de dramaturgos contemporáneos el texto no se modifica de forma significativa, tan sólo admite una mínima revisión del director para su puesta en escena, pero en el caso de reposiciones de obras cuyo dramaturgo no es de la época contemporánea a la puesta en escena, no ocurre lo mismo. Entre el dramaturgo original y el director de escena entra a participar en la puesta en escena otro dramaturgo contemporáneo de ésta que intenta adaptar el texto a la nueva sociedad, a las nuevas ideas y fundamentalmente, a las ideas que le transmite el director de escena. En definitiva trata de decodificar el texto antes de que sea presentado al público.

Pavis<sup>37</sup>, citando a Brecht habla de la tarea del dramaturgista que consiste en definir los rasgos específicos del texto y de la representación, de manera que el análisis dramático intenta iluminar el paso de la escritura dramática a la escénica. Desde que hay una puesta en escena, es necesaria una labor dramática, ya que, debido a la preocupación por integrar la perspectiva del espectador, el dramaturgo establece puentes entre la ficción y

---

<sup>36</sup> LAVANDIER, Yves. *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2003. P. 401.

<sup>37</sup> PAVIS, Patrice. *Op. cit.* en nota 22. P. 160.

la realidad de nuestra época. Está claro que la labor del dramaturgo se centra en facilitar la comprensión del espectador, para que la recepción del texto dramático resulte más atractiva.

Kowzan<sup>38</sup> señala trece códigos dentro de la obra dramática: palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, traje, accesorios, decorado, luz, música y sonido. La decodificación de todos ellos se llevará a cabo por parte del público en la puesta en escena, pero, de todos ellos, la palabra es el código que se conserva con menos variaciones, al estar recogido gráficamente. El nuevo dramaturgo, a través de una primera decodificación, acerca a un público contemporáneo, inmerso en una sociedad diferente a la que tuvo la obra en su origen, con otra cultura, ideales y valores, el texto teatral, la palabra. De esta forma, siguiendo a Chavarría Maya<sup>39</sup>, llegamos a la conclusión de que, partiendo del hecho de que lo literario siempre será un sistema signifiante que busca comunicar, como sistema expresivo dependerá de un sistema más general, y es afectado por el de la cultura, la cual crea un entorno del discurso que hace posible la comunicación y así permite la adaptación. De esta forma concluye que la adaptación de un texto es un proceso de transcodificación en el que se introduce un sistema signifiante dentro de otro, no solamente desde un proceso riguroso y técnico, sino como el empleo de un conjunto de significaciones dadas en el acto comunicativo.

---

<sup>38</sup> BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Arco /Libros S.L., 1997. P. 157.

<sup>39</sup> CHAVARRÍA MAYA, Duván. "Adaptación e intertextualidad". *Artes, La Revista*. Nº11, volumen 6/ enero-junio, 2006. P. 66.

Para Iglesias Simón<sup>40</sup> el texto literario dramático es un componente más, deseable pero no imprescindible, del hecho escénico. Considera que en la creación teatral deberían participar, desde el principio, todos los profesionales que la generan. Esta consideración de la puesta en escena como un arte conjunto, coordinado desde los diferentes ámbitos que la generan es una de las premisas que inspiran la presente tesis.

Los textos de las obras teatrales están llenos de alusiones musicales, de igual forma que en las diversas sociedades nos encontramos con la presencia de la música, en mayor o menor grado. Desde esta perspectiva podemos considerar las obras de teatro como objetos de estudio musicológico, ya que nos indicarán aspectos como la importancia de la música en la sociedad de ese momento o en la que esté ambientada la obra, el conocimiento e interés del dramaturgo por la música, el tipo de música característica de cada sociedad o el nivel de cultura musical de cada personaje, que en muchos casos, determinará su clase social.

Dentro de la dramaturgia de un texto podemos destacar cuatro aspectos que caracterizarán musicalmente cada obra de teatro: las referencias musicales, los personajes musicales, las intervenciones musicales y los pies.

No siempre que aparecen referencias musicales en un texto tiene porqué sonar una intervención musical. En este sentido podemos decir que las referencias musicales pueden sugerirnos diversas interpretaciones:

---

<sup>40</sup> IGLESIAS SIMÓN, Pablo. "Algunas reflexiones personales a cerca de la escritura dramática". *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*. nº 9. Alicante: XII Muestra de teatro español de Autores Contemporáneos, 2004. P. 18.

- Pueden indicarnos intervenciones musicales claras.
- Pueden ofrecernos la posibilidad de introducir intervenciones musicales.
- Una referencia musical puede consistir en la aparición de personajes llamados “músicos” que no tocan ni cantan pero que hablan y representan a personajes con dicho oficio.
- Se puede tratar de referencias musicales referidas a intervenciones musicales anteriores o posteriores.
- Pueden darse las referencias musicales inmersas en los diálogos, como signo de cultura de una sociedad.

El hecho de que las referencias musicales sean tenidas en cuenta por el director de escena, dependerá de sus necesidades expresivas y tendrá que comunicarle al director musical la idea musical que tiene, para que éste transcriba dicha idea a la grafía y expresión musical. Un director de escena, cuando comienza a leer el texto que quiere llevar a la escena para decidir las partes musicales que quiere incluir, tiene que tener en cuenta las siguientes posibilidades, en lo que se refiere a referencias musicales:

1. Los personajes de la trama que hablan sobre música:
  - Estos pueden dar indicaciones de aviso de que está sonando algo.
  - Indicaciones para que comience a sonar la música y para que se acabe.
  - Pueden poner en su boca el texto de las canciones.
2. Las acotaciones referidas a la música.

- Directas. Por ejemplo la indicación “toques de clarín” no dejan lugar a la interpretación, se quiere que suene el clarín.
- Indirectas. La indicación “Salen marchando” puede servir sólo para que los personajes salgan marchando o también para que suene una música de marcha que corrobore tal circunstancia.

Bobes<sup>41</sup> distingue entre un texto literario y un texto espectacular. Llama diálogo al habla de los personajes, acotaciones al habla del autor, que se incluye como anotaciones al diálogo en el texto, y didascalias a las indicaciones que, sobre hechos escénicos, pueden encontrarse en el diálogo, y que pasa a la representación en forma verbal, como parte del diálogo, y en sus referencias, como las acotaciones. Las tres formas de discurso constituyen el texto dramático, cuyo texto literario está fundamentado en el diálogo y el texto espectacular en las acotaciones. El director de escena tiene una libertad amplia en la sustitución de las acotaciones por sus referencias, y no tanta cuando se trata de las didascalias, puesto que no sería tolerable una discordancia entre lo que dice el diálogo y lo que se realiza en la escena. La estética que pretenda lograr el director con la puesta en escena del texto dramático condicionará todas sus decisiones referidas a las acotaciones y otras referencias musicales, que se presentan al director como posibilidades de desarrollo.

Los personajes musicales pueden ser de dos tipos:

---

<sup>41</sup> BOBES NAVES, María del Carmen. *Op. cit.* en nota 38. P.173.

a) Personajes generales: músicos, cantores, coro... Se trata de personajes que sólo aparecen en la obra para generar música o para comentar lo que está ocurriendo, a modo de coro griego.

b) Personajes específicos: se trata de personajes que, al margen de su oficio de músico, tienen otro peso argumental en la obra.

A este respecto Pavis<sup>42</sup> establece un estatuto del acompañamiento musical y señala tres procedencias: “música producida y motivada por la ficción: un personaje canta o toca un instrumento” y “Música producida fuera del universo dramático”. Aquí distingue dos tipos: el no visible, y se refiere a la orquesta en el foso o una grabación en un magnetófono y, por otro lado, el visible, y se refiere a músicos en la escena, a veces disfrazados de personajes (coro), actores capaces de tocar eventualmente un instrumento. En esta segunda procedencia visible se contradice al hablar de actores que toquen instrumentos, porque ya dicha música estará motivada por la ficción y estará dentro del universo dramático. En tercer lugar habla de otra procedencia, la “música que forma parte tanto de una ficción como de una realidad exterior ilustrativa”. Este último caso se puede referir a escenas de baile, dentro de una escena ubicada en un salón de baile, de manera que el que suene la música está justificado en la ficción y se escucha desde el exterior, ambientando la escena en la que tiene lugar.

Cuando nosotros hablamos de personajes generales nos estamos refiriendo a los que generan música producida fuera del universo dramático,

---

<sup>42</sup> PAVIS, Patrice. *Op. cit.* en nota 22. P.328.

con una procedencia visible, y cuando hablamos de personajes específicos, estamos hablando de música producida y motivada por la ficción, siempre en estrecha relación con su narrativa dramática correspondiente. Sin embargo pensamos que ambos tipos de personajes, en mayor o menor medida, están conectados y tienen un sentido propio en la dramaturgia por lo que los consideramos en el mismo nivel de procedencia, la producida y motivada por la ficción.

Las formas de dar pie a las intervenciones musicales en las obras de teatro se pueden agrupar en tres tipos:

<b>PIES</b>	
A) En texto teatral	- Diálogos - Acotaciones - Títulos
B) En partitura teatral	- Diálogos

a) Puestos en boca de personajes de la obra. En las obras de teatro, a diferencia de los géneros dramático-musicales, el hecho de introducir música, ya sean canciones o música instrumental, suele justificarse de manera que forme parte de una realidad creíble, como es el caso de alguien que canta para entretener, de unos músicos que tocan para que la gente baile, etc.

b) A través de acotaciones. Esta suele ser la forma más clara y directa que tiene el dramaturgo de justificar la inclusión de la música en ese momento concreto de la narrativa dramática.

c) Título. Este sistema es menos usual, pero más directo. La justificación es nula, pero lo normal es que este título aparezca acompañado de alguno de los dos elementos anteriores que le proporcionen la justificación necesaria.

Pero no toda la parte musical se deja a elección del director de escena y el director musical, sino que hay textos que dan indicaciones claras sobre la música que se quiere que suene, que va desde sugerencias hasta explicaciones exhaustivas. En esta dirección hablamos de diferentes indicaciones dramático-musicales en los textos:

<b>INDICACIONES DRAMÁTICO-MUSICALES EN EL TEXTO TEATRAL</b>
1.- Indicaciones alusivas
2.- Indicaciones claras
3.- Indicaciones sugerentes
4.- Indicaciones tímbricas
5.- Indicaciones expresivas

- Indicaciones alusivas. Aluden a melodías ya compuestas, a través del título. Se suele tratar de melodías características contemporáneas a la creación inicial del texto, por lo que con el tiempo cuesta trabajo saber a qué canción se refiere, pero indagando en la época en la que se escribió el texto es posible identificarla, aunque sólo sea el texto. Siempre que no se encuentre está la opción de inventar letra y música para el título de referencia, o sustituir dicha canción por otra de la época en la cual se hace la reposición, ya que una de las finalidades de la música en las obras teatrales era conectar mejor con el público, a través de melodías conocidas. En este último caso hay que tener en cuenta que la letra esté relacionada con el momento de la intervención musical y que sirva para el argumento de la obra de teatro.

- Indicaciones claras: Textos de canciones. Cuando aparece la letra íntegra para la cual componer una melodía, no cabe duda de que la indicación tiene que ser tenida en cuenta, ya que constituye una parte de texto de la obra que tiene que ponerse en escena a través del canto. Se suele tratar del mismo caso del punto anterior, es decir canciones características de la época que el dramaturgo marca simplemente con escribir su letra. Sin embargo en este caso, al tener la letra, el músico puede verse tentado a componer una música que resulte lo más similar a las canciones de la época, utilizando elementos de dicho momento.

- Indicaciones sugerentes. Otras sugieren el tipo de música que se quiere para ese momento, es decir marcha, rigodón, vals... De esta forma hay dos opciones, meter piezas que estén compuestas o componer unas nuevas expresamente para la obra de teatro.

- Indicaciones tímbricas. Estas nos dicen si suenan voces o instrumentos, así como qué tipo de voces y qué tipos de instrumentos. Se trata de descripciones exactas de lo que se quiere que suene. Esto quita libertad, pero deja más clara la finalidad de la intervención musical en ese preciso momento.

- Indicaciones expresivas. Algunas pueden llegar a describir la velocidad, intensidad o la articulación de la música que debe sonar.

Los textos teatrales incitan al músico a componer. Es por ello que la reposición de una obra de teatro no debe tener límites, ya que cada músico le imprimirá algo nuevo y diferente que la complementa en cada momento. Será importante tener en cuenta una cierta estética que refleje la época en la que está ambientada la obra, pero sin olvidar nunca que el público al que está dirigido es actual y debe conectar con él.

Simplemente el cambio de un acto a otro (mutaciones) puede dar lugar a la incorporación de música como intermedio. Esto no siempre es así, pero ahí queda la posibilidad del músico de atraer la atención del espectador de forma aislada de la trama argumental. Por otro lado también se puede emplear la música para hacer un resumen de lo que ha pasado, recordando motivos que ya han sido tocados en el acto anterior, de manera que el espectador, sin mucho esfuerzo, pueda relacionar lo que ha pasado con lo que a continuación va a pasar.

También podemos hablar de música ambiental bajo los diálogos, a modo de banda sonora. Este tipo de intervención musical no tiene por qué estar indicado claramente en los textos, sino que puede ser decisión directa del director, que pretenda con ello algún tipo de efecto.

Las intervenciones musicales como elementos del texto dramático pueden ser fundamentalmente de dos tipos, música vocal y música instrumental. La música vocal está conectada de forma directa con el texto dramático, al estar el texto de la canción formando parte del texto dramático. La

música instrumental establece sus lazos de unión con el texto dramático según su funcionalidad, de la que ya hablamos anteriormente.

La puesta en escena de la música y el texto dramático depende de diversos ámbitos de trabajo: la dramaturgia, la dirección de escena, la interpretación y la dirección musical. La dramaturgia interviene primeramente en la creación del texto teatral y, en el caso de la puesta en escena de reposiciones, en la adaptación o versión que se hace para la reposición. La dirección de escena también participará en esa labor de adaptación o versión anterior a la nueva puesta en escena y desde aquí se decidirá y supervisará la pertinencia y ubicación de elementos musicales dentro del texto teatral, teniendo en cuenta el texto original y la adaptación, así como la forma de enfocar la interpretación de los actores.

La dirección de escena y la dramaturgia deben enfrentarse a un texto artístico, la obra de teatro original, y comprenderla, para poder mostrarla al público, pero esta comprensión no tiene porqué ser la única, sino que más bien se trata de dar una interpretación de dicho texto. Lotman<sup>43</sup> habla del supuesto de que el receptor intente descifrar el texto con un código distinto al del creador. Pueden ocurrir dos casos: una posibilidad es que el receptor imponga al texto su lenguaje artístico, en cuyo caso puede llegar a una transcodificación, e incluso a destruirlo. El otro caso es que el receptor entre en pugna con el lenguaje del transmisor, elabore el código para descifrar el mensaje y de esta forma construya un determinado modelo, con el que organice todos los

---

<sup>43</sup> LOTMAN, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Madrid, Ediciones Istmo, 1978. P. 37-39.

elementos que recibe y les de significación, y es por esto que en este último caso puede llegar a aumentar el número de elementos estructurales significativos.

El director de escena es el responsable final del conjunto, por lo que tiene que tener claro qué es lo que quiere conseguir y los especialistas en cada uno de los campos implicados reflejarán a través de sus lenguajes lo que ha pensado éste. Sus decisiones van a estar condicionadas por el tipo de texto que utilice (versión, adaptación, original...), según el grado de conservadurismo, personalización o trasgresión implícita en su forma de dirigir, según su conocimiento de los factores espacio-temporales en los que está situada la obra, según su jerarquización de elementos implicados en una puesta en escena o según sus conocimientos generales sobre los diferentes elementos que contribuyen a la puesta en escena final.

Una vez hecha una primera decodificación del texto dramático desde el ámbito de la dramaturgia y de la dirección de escena, la interpretación va a transmitir estos nuevos códigos al espectador, a través del texto dramático y de su caracterización. De Rivas Cherif concibe la caracterización como “el acto por el cual la persona del actor se infunde en el personaje que el poeta, el creador, le inspira, o por una operación inversa, se deja penetrar por el personaje, de la ficción en su propio ser...”<sup>44</sup>. Pero la caracterización de un personaje tiene lugar a través del discurso del texto teatral. Oliva Bernal habla de esta caracterización y señala una relación en ambos sentidos entre personaje y

---

<sup>44</sup> DE RIVAS CHERIF, Cipriano. *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*. Valencia, Edit. Pretextos, 1991. P. 171.

caracterización, de manera que “se puede identificar el personaje a partir de la información que rastreamos en el discurso, y se puede entender el conjunto de la obra a partir de los rasgos distintivos de los personajes y de la relación entre los mismos”<sup>45</sup>.

La dirección musical, está supeditada a la dirección escénica, considerando la música como un arte más que contribuye a la puesta en escena. El ámbito de trabajo de la dirección musical no sólo incluye la dirección de los músicos en el momento de la puesta en escena, sino que también tiene un trabajo previo de composición de las intervenciones musicales, a partir de las ideas estéticas que le transmite el director de escena, de adaptación de música ya hecha para una nueva reposición, de adaptación de nueva música a letras de canciones que ya existían en el texto dramático, de orquestación de las ideas musicales, de coordinación con el director de escena con respecto a la ubicación exacta de las intervenciones musicales dentro del texto dramático, así como de su duración, entradas y salidas dentro de la puesta en escena. A toda esta labor también le podemos unir la participación tocando algún instrumento que a la vez le permita dirigir, normalmente un teclado.

A principios de siglo, las obras de teatro no iban acompañadas de una partitura musical, sino que ha sido después cuando se ha introducido ésta de forma casi imprescindible, al esforzarse los directores de escena en transformar las obras en espectáculos. Esta idea de introducir la música en el teatro, así como otros medios expresivos, para alcanzar un espectáculo total,

---

<sup>45</sup> OLIVA BERNAL, César. *La verdad del personaje teatral*. Murcia, Universidad de Murcia, 2004. P. 163.

se debe a Diaghilev y sus ballets rusos cuyo requisito fue la compenetración de las distintas artes, y que llegó a España a principios del siglo XX, colaborando con él artistas de la talla de Dalí o Falla.

Samuel establece una serie de cualidades que debe poseer el buen músico de teatro. “que tenga sentido y afición al teatro. Tiene que aceptar con alma y vida el tener un papel de segundo plano, tiene que atenerse al texto y someterse a las necesidades de la producción. Deberá trabajar en perfecta colaboración con el autor y el director de escena. El adaptarse a sus ideas, en lo que tienen de esencial en la organización general del espectáculo, no implica una obediencia pasiva; por el contrario, la libre discusión será necesaria. Es conveniente, en efecto, traspasar al terreno musical las ideas no musicales y traspasar al terreno no musical las ideas puramente musicales. Es decir, que deberá existir intercambio”<sup>46</sup>. Todas estas actitudes, colaboraciones y sistemas de trabajo serán vistos en la segunda parte de esta tesis cuando entremos a analizar la relación entre Cayetano Luca de Tena, por un lado con Parada y por otro, con Gombau.

Todos los ámbitos de trabajo que contribuyen a la puesta en escena, tienen que partir de un trabajo conjunto inicial que les permita conseguir una puesta en escena final lo más coherente posible. Iglesias Simón cree que en la “creación teatral deberían estar incluidos desde el principio todos aquellos profesionales que la generan. Así, actores, director de escena, dramaturgo, escenógrafo, figurinista, diseñador de luces, diseñador de sonido, productor

---

<sup>46</sup> SAMUEL, Claude. *Panorama de la música contemporánea*. Madrid, Editorial Guadarrama, 1965. P. 627-628.

ejecutivo, técnicos de luces, técnicos de sonido, maquinistas y un posible largo etcétera, deberían reunirse desde el principio...”<sup>47</sup>.

La puesta en escena va a transmitir al público un mensaje, no sólo como texto, sino a través de muchos otros aspectos. La diferencia entre un texto dramático y ese mismo texto representado es la mayor cantidad de códigos y de contenidos que transmite el segundo. Bobes<sup>48</sup> habla de la representación como generadora de diversos textos por parte de cada uno de los productores de sentido implicados en ella, y la unidad de dicha variedad de textos es impuesta por el director de escena. Toda esa variedad de textos, la conjunción de las artes para la puesta en escena, su unión bajo una misma estética y una misma concepción, la del director, va a ser lo que permita una puesta en escena coherente.

Durante la II República, período anterior al que tratamos en esta tesis, tal y como indica Martínez Lax<sup>49</sup>, “estamos frente a un teatro en el que los lenguajes no verbales carecen de una pertinencia significativo-dramática considerable y, perfectamente, pueden ser sustituidos o alterados de una representación a otra por intereses distintos a la estética teatral y, a veces, a los de la propia representación”. Esta situación va a cambiar en el teatro español durante la Posguerra, con la creación de equipos de profesionales de los diferentes campos que, si bien trabajan bajo las directrices de un director de escena, contribuyen a un resultado común y más rico.

---

<sup>47</sup> IGLESIAS SIMÓN, Pablo. *Op. cit.* en nota 40. P. 15-18.

<sup>48</sup> BOBES NAVES, María del Carmen. *Op. cit.* en nota 38. P. 104-105.

<sup>49</sup> MARTÍNEZ LAX, Fulgencio. *El teatro en Murcia durante la II República*. Murcia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia y ESAD, 1997. P. 121.

La contextualización histórica de las relaciones entre la música y el teatro será fundamental para comprender la labor de coordinación del texto dramático y la música en la puesta en escena que llevaron a cabo Cayetano Luca de Tena, Manuel Parada y, en los últimos años, Gerardo Gombau, en el Teatro Español de Madrid a través de obras tanto extranjeras como españolas, contemporáneas como reposiciones, en un intento de formar a un público que tras la guerra civil y el retraso cultural respecto a Europa que venía arrastrando, estaba necesitado de puestas en escena novedosas. Esta intención queda reflejada en el segundo período en el que Luca de Tena volvió al Español como director, a través de un programa de mano de la obra de *El perro del hortelano* de Lope de Vega, en la temporada 1962-63, con cuyas palabras cerramos este primer punto de introducción:

“... Fuera de unas cuantas obras de Lope, de 3 ó 4 de Calderón, de alguna (muy pocas) de Alarcón, Rojas, Zorilla o Vélez de Guevara, el gran teatro español del Siglo de Oro es perfectamente desconocido de nuestro público, como lo son muchas obras maestras del antiguo teatro extranjero...”

...De este modo, en esta temporada que comienza, y en las que sigan, el Teatro Español atenderá con preferencia a poner en escena obras de nuestros escritores “clásicos”... intentará dar a conocer algunas obras famosas y antiguas del teatro extranjero que, por diferentes razones, nunca fueron representadas en nuestro país, o lo fueron en tiempos muy lejanos. Mientras estas obras extranjeras ocupen el cartel,

vamos a procurar que un autor nacional haga compatible su presencia en el escenario, aunque sea con 2 ó 3 funciones semanales de tarde, que servirán para dar a conocer a jóvenes valores de la interpretación, la escenografía o la dirección escénica...”. Cayetano Luca de Tena, temporada 1962-63<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Este programa de mano está archivado en el Museo Nacional del Teatro de Almagro.

## 2. DRAMATURGIA MUSICAL DEL TEATRO ESPAÑOL A LO LARGO DE LA HISTORIA.

### 2.1. La música en el teatro medieval y renacentista en España.

El motivo de que el recorrido histórico por la música en el teatro español la comience en el Medievo, y el hecho de que una dicha música a la del siglo XVI es debido a que la mayoría del repertorio de reposiciones que engloba esta tesis pertenecen al llamado Siglo de Oro Español, cuyo esquema de la *comedia nueva* se desarrolla en el siglo XVI desde unos parámetros puramente medievales, tal y como reconoce César Oliva<sup>51</sup>.

#### 2.1.1. Repertorio medieval.

Las primeras representaciones teatrales de la Edad Media se dan dentro de la Iglesia y están bastante asociadas a la música. La música que se hacía dentro de las iglesias en la Edad Media era vocal y *a capella*, era canto gregoriano. En un principio fue monódico pero hacia el siglo IX se comienza a hacer sobre esos cantos una polifonía primitiva que evolucionará hasta llegar a su máximo esplendor en el Renacimiento. El canto gregoriano tenía tres formas de interpretarse: directa (todo el coro cantaba el canto), antifonal (consistía en el diálogo entre varios coros) y responsorial (consistía en la alternancia del coro y un solista). Estas dos últimas formas dialogadas de cantar se prestan a la

---

<sup>51</sup> OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico*. Editorial Cátedra, Madrid, 2000. P. 166.

representación de diálogos entre personajes, y por tanto a lo que podríamos llamar el germen del teatro primitivo español.

Los orígenes del teatro medieval están íntimamente ligados a una forma musical como es el tropo. A través de los tropos dialogados con versos alternantes como las composiciones pertenecientes al tipo secuencial, llamado también antifonal o como un corto estribillo, pertenecientes al tipo responsorial, se iniciarían auténticas representaciones en que cada cantor interpretaba o recitaba el texto correspondiente a un personaje distinto.

En el teatro místico del Medievo, destacan musicalmente dos ciclos pascales:

- El de la Natividad, con sus tres aspectos más notorios: Nochebuena, Circuncisión y Epifanía.
- El de la Resurrección, con tres aspectos más: Pasión, Muerte y Retorno a la vida corporal de Cristo.

Con el canto gregoriano entraron en España unas formas poético-musicales de gran éxito a partir del siglo IX, los himnos, que eran poemas compuestos en versos muy sencillos y estrofas isométricas con texto lleno de imágenes populares y música de fácil interpretación. Los tropos y el resto de formas poético-musicales derivadas de ellos se introdujeron en la liturgia para superar el tedio de los largos melismas y para dar mayor solemnidad a la liturgia. En el canto gregoriano la relación del texto con la música puede ser: silábica: a cada nota le corresponde una sílaba, neumática: a cada sílaba le

corresponde de dos a cinco sílabas y melismática: a cada sílaba le corresponde más de cinco notas.

La menor cantidad de notas por cada sílaba facilitará el entendimiento del texto, sin embargo una de las características de estos cantos es que son muy melismáticos, por lo que más que darse importancia a lo que se dice, se le da a la música. Esto hacía que un canto tuviese un texto muy corto y que no se entendiese muy bien lo que se decía.

Según Higinio Anglés<sup>52</sup>, el drama litúrgico nace en Francia, pero pronto se lo apropia la liturgia mozárabe, al ser ésta más dramática que la romana. El tropo se venía representando bajo dos formas:

- a) Amplificando la letra y la melodía del texto primitivo.
- b) Ensanchando tan solo el texto literario, aprovechando todas las notas de los melismas.

Cuando de los tropos en forma de diálogo se pasa a la representación nace el drama litúrgico. En el paso del oficio divino al drama litúrgico se ha visto una intención dramática de los clérigos, mostrar a los fieles dos misterios esenciales de la fe: la redención- resurrección y la encarnación.

En España los temas de los dramas litúrgicos pueden agruparse en ciclos que corresponden también a otros tantos ciclos litúrgicos<sup>53</sup>:

---

<sup>52</sup> SUBIRÁ, José. *Historia de la música teatral en España*. Madrid, Editorial Labor, 1945. P. 13.

a) Ciclo de Pascua: a éste pertenece el drama de las Tres Marías o la *Visitatio sepulchri* que recoge la descripción de la visita que hacen al sepulcro de Jesús las Tres Marías la mañana de la resurrección. Este drama proviene del tropo cantado *Quem quaeritis insepulchro*<sup>54</sup>. Hay bastantes ejemplos de este tropo dramatizado en Cataluña. Están fechados hacia el siglo XII. Éste parece ser el texto más antiguo utilizado en una representación litúrgica. En ella intervienen dos partes, un ángel y las mujeres. En el texto encontrado en el *Tropario de Winchester*, hay una rúbrica al final de la obra, que indica que se concluya cantando el *Te Deum*; esto se convertirá en una característica propia, salvo en algunos dramas en que se especifica que se entone otro canto, normalmente un himno. Sobre la supervivencia de este drama en la catedral de Gerona informa un acuerdo tomado por el cabildo en 1539, donde se prohibía la repetición de ciertos abusos, como el de introducir tímpanos, timbales, trompetas y cualesquiera otros instrumentos musicales. El drama litúrgico llegará a su mayor apogeo en el siglo XIII, al cual corresponde uno de los más extensos el *Ludus Danielis*, que se refiere a la escena de Daniel en el foso de los leones. Son muchos los que consideran que a través del texto puede deducirse la utilización de instrumentos musicales, así por ejemplo en un pasaje dice “que resuenen los timbales o las cítaras”, y además el texto alude a la utilización de voces masculinas adultas e infantiles.

---

<sup>53</sup> FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. *Historia de la música española: desde los orígenes hasta el Ars Nova*. Madrid, Editorial Alianza Música, 1998. P. 313.

<sup>54</sup> TORRENTE, Álvaro. “*La música en el teatro medieval y renacentista*”. En *Historia del teatro español*. Coord. por HUERTA CALVO, Javier. Vol. 1, 2003 (De la Edad Media a los Siglos de Oro), P. 269-302. P. 271.

b) Ciclo de Navidad: *Officium Pastorum* o Adoración de los pastores, que proviene del tropo *Quem quaeritis in praesepe*<sup>55</sup>. Otros dramas son la *Adoración de los Reyes Magos*, y ciertos tropos de *San Estaban*, *San Juan*, *los Inocentes*, *San Nicolás* y el *canto de la Sibila* que se cantaba después de la sexta o novena lección de maitines de Navidad. Estos están fechados más tardíamente que los del otro ciclo.

Respecto al *Officium pastorum*, la representación comenzaba en la Misa, en la que los clerizontes vestidos de pastores danzaban. Seguía el oficio de Laudes, cuya primera antifona *Quem vidistis* era dramatizada por el coro y los que hacían la función de pastores. Luego se establecía un diálogo en castellano entre los cantores de canto llano, los socapiscoles (o cantores de la capilla catedral) revestidos con capa y los clerizontes, probablemente niños disfrazados de pastores. Estas representaciones usan a menudo el procedimiento del *contrafactum*, es decir, utilizan melodías conocidas aplicadas a los textos de idéntica cantidad métrica.

*El Canto de la Sibila, Judicii signum*, fue una forma religioso-popular de transición que aparece en Córdoba, Ripoll y París desde el siglo X, donde este personaje de la mitología pagana predice el día del Juicio. Este canto fue muy famoso durante la Edad Media. Su difusión, en idioma latino primero y luego en lengua vulgar, alcanzó gran auge por tierras de España y de Francia hasta

---

<sup>55</sup> TORRENTE, Álvaro. *Op. cit.* en nota 54. P. 271.

finales del siglo XVI. El propio Alfonso X el Sabio conocía los versos y la tonada de la Sibila, y la escogió para concluir la primera colección de las *Cantigas de Santa María*. La cantiga en cuestión trata “de cómo Santa María rogue por nos e seu fillo eno día do juyzio” y es una adaptación en lengua gallego-portuguesa de los versos del *Judicii signum*. Fue representado como drama litúrgico en Ripoll desde el siglo X o tal vez antes. Su carácter silábico facilita el seguimiento de su evolución gráfica, primero con puntos destacados y con notación aquitana sin línea, después sobre una línea seca y roja y posteriormente con notación cuadrada sobre pentagrama.

Está basado en los versos *Judicii signum*, que Constantino recitó en griego durante el Concilio de Nicea y San Agustín tradujo al latín en *La ciudad de Dios*. Hay muchas versiones. A partir del siglo XV empieza a cantarse el estribillo contrapuntísticamente, y dice: “ Juicio fuerte será dado/ y muy cruel de muerte”.

Barbieri describe la representación toledana de El *canto de la Sibila*, celebrándose esta solemnidad en la Nochebuena, una vez terminado el *Te Deum*. Ésta es la descripción:

“Por la puerta de sacristía asomaba un seise vestido con traje femenino y llevando amplísimas mangas, ricas en bordados. Apoyaba sobre el hombro izquierdo un cartel con los dos primeros versos latinos del texto en lengua litúrgica. Ceñía su cabeza una especie de mitra, y sus manos sostenían un cuaderno con la letra y música del susodicho canto. Tras ese muchacho seguían dos más, que simbolizaban los ángeles, y

otros dos seises que completaban el cortejo. Los ángeles blandían espadas desnudas y vestían con albas y estolas: sus acompañantes llevaban hachones encendidos y lucían eclesiástica indumentaria. Marchaban procesionalmente hasta llegar al presbiterio, donde se hallaba la Sibila puesta de pie. Tras la primera estrofa entonada por la protagonista, los ángeles chocaban sus espadas y entretanto, desde el coro, se respondía cantando polifónicamente el estribillo. Igual ceremonia se repetía para cada nueva estrofa”<sup>56</sup>.

Hay diversas versiones de la Sibila en lengua catalana, siendo de las más conocidas, las representadas en las iglesias de la isla de Mallorca durante los últimos años del siglo XIX.

Las representaciones paralitúrgicas en días señalados debieron ser muy frecuentes durante el siglo XIII. Un decreto de Las Partidas prohíbe a los clérigos los juegos de escarnio y que éstos se realicen en las iglesias. Estos juegos, según Lázaro Carreter, consistían en danzas, pantomimas y mojigangas que contaban a veces con elementos literarios de escarnio: oraciones contrahechas, sermones grotescos, canciones lascivas, diálogos bufos, etc. Ejemplo de juegos profanos, en el siglo XIII en Francia es el *Juego de Robín y de Marion*, escenificación de una *pastourelle*, género lírico-narrativo francés. Martínez Pérez<sup>57</sup> considera que la originalidad de esta obra radica en la dramatización del género lírico, para lo cual alarga las dimensiones del

---

<sup>56</sup> SUBIRÁ, José. *Op. cit.* en nota 52. P. 15-16.

<sup>57</sup> MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia. “Las inserciones líricas en la dramaturgia de Adam de la Halle”. *Revista de filología románica*. Nº 14, 1997. P. 266.

poema y lo dramatiza sin perder rasgos característicos como los personajes y la vivacidad de los diálogos. Aquí una pastora es cortejada por un caballero, dando lugar a escenas típicas del género. Adam de la Halle, innovará sobre estos tópicos, dando especial relieve a las escenas cantadas, a los coros, a los bailes de aldeanos, etc; hay quien ha visto en esta obra la primera comedia-ballet del teatro, o la primera opereta<sup>58</sup>.

Los clérigos sin embargo sí tenían permiso para hacer representaciones sobre el nacimiento de nuestro Señor y de la adoración de los Reyes Magos. Así, al ciclo de la Epifanía corresponde el llamado *Auto de los Reyes Magos*, encontrado en un manuscrito en Toledo y cuya letra data de comienzos del siglo XIII; un total de 147 líneas que representan incompleto el episodio. No sabemos cómo acabaría el auto, pero es posible que fuese con un coro de villanos, que cantarían un, por eso llamado villancico, en probable conjunto polifónico, aún rudimentario. Lo que se conserva de esta composición teatral, la más antigua del teatro castellano primitivo, abarca varias escenas:

- Monólogo de aquellos Reyes orientales.
- Su reunión y viaje, guiados por la estrella.
- Su llegada al palacio del cruel Herodes.
- El pánico de éste al conocer el prodigio.
- Y discusión del asunto por los rabinos al servicio de tan siniestro personaje.

---

<sup>58</sup> OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco. *Op. cit.* en nota 51. P. 88-89.

Literariamente se caracteriza por la polimétrica, inherente al teatro español. Lo más probable es que la última escena fuese la de la Adoración del Niño<sup>59</sup>. Tal vez, como señala Alvaro Torrente<sup>60</sup> siguiendo a Alvarez Pelletero, este auto podría acabar con un villancico, en cuyo caso, se trataría del más antiguo de nuestros villancicos.

En Cataluña, Valencia y Baleares las manifestaciones dramáticas o espectaculares en lengua vulgar fueron mucho más importantes que en Castilla. A las representaciones de los ciclos se unían otros actos dramáticos que tenían lugar en las fiestas civiles solemnes. Tales eran los desfiles, designados con el nombre de *mystère*. Las crónicas aragonesas y catalanas a partir del siglo XIII hablan de cabalgatas, con carrozas, figuras grotescas, danzantes y músicos en la calle, y grandes banquetes en los palacios donde participan ministriles tocando instrumentos de cuerda y de otro tipo.

Los entremeses, referidos a los ritos de presentación de un manjar en una especie de desfile con músicos en medio de un gran banquete, pasaron a designar ritos o desfiles similares fuera del ambiente culinario. Muy pronto serían utilizados para solemnizar otras ceremonias cívicas y religiosas, como la procesión del Corpus. En un principio estos entremeses consistían en cánticos y música interpretada por los ministriles, que era como se les conocía a los instrumentistas de la época. Ya a comienzos del siglo XV se realizaban entremeses vivos y escultóricos, simulándose escenas por medio de la

---

<sup>59</sup> SUBIRÁ, José. *OP. CIT.* EN NOTA 52. P. 16-17.

<sup>60</sup> TORRENTE, Álvaro. *Op. cit.* en nota 54. P. 273.

encarnación de personajes por personas vivas. La incorporación de las piezas poéticas de los ciclos litúrgicos en los entremeses, daría la verdadera configuración de los misterios catalanes y valencianos a partir del siglo XV<sup>61</sup>.

Según el autor Emilio Cotarelo y Mori, en su *Historia de la Zarzuela*, el mal llamado *Misterio de Elche* no es más que uno de tantos autos del Tránsito y Asunción de Nuestra Señora que se ejecutaban en España en los siglos XIII al XV. Ese drama lírico-sacro se representaba desde hace unos seis siglos en la iglesia parroquial de la ciudad alicantina que le ha dado su nombre, y su interpretación se reparte en dos jornadas, corriendo a cargo de gentes humildes. Los personajes son: la Virgen, cuya muerte constituye el tema fundamental de la obra, varios Apóstoles, El Padre eterno, un Ángel, un Coro de judíos y varios personajes mudos, como las dos Vírgenes que forman el cortejo de María y que no cantan<sup>62</sup>.

Pedrell publicó la música de casi su totalidad. Tiene aportaciones de la música folklórica y la trovadoresca. La actual partitura de *El Misterio de Elche* prodiga la música polifónica, pues se la redactó en el año 1639, y declara los nombres de los músicos a quienes se confió el encargo, como Juan Ginés Pérez. Junto a los números polifónicos hay otros para una sola voz, cuya esencia íntimamente vocal, recargada de melismas, insinúa un origen netamente folklórico, siendo un ejemplo la canción: *¡Ay, triste vida corporal!*.

---

<sup>61</sup> FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. *Op. cit.* en nota 53. P. 315.

<sup>62</sup> SUBIRÁ, José. *Op. cit.* en nota 52. P. 19-20.

En Italia el caso de los *corrotti*, de las *laudas dramáticas*, lleva a las representaciones sagradas, las *Sacre Rappresetazioni*, que era el título genérico para una porción de pequeños espectáculos religioso-populares, extendidos desde el siglo XIII. Ahí hay que buscar los orígenes de una de las *festas* que sobreviven todavía en España. El *Misterio de Elche* se denomina correctamente en valenciano *Festa d'Elig*, que es la denominación propia del género. En esta obra coexisten reminiscencias de cantos populares en Valencia y en Baleares, notables por sus melismas, que se dirían moriscos, y es sabida la persistencia de las costumbres musulmanas en varios usos de esa región<sup>63</sup>.

La variedad de calificativos que se le dan a la representación de la que acabamos de hablar, fiesta, misterio, auto o drama lírico-sacro, nos hacen identificar tres características comunes a los calificativos dados: representación, música y mezcla de lo religioso con lo popular.

Por tierras valencianas se difundieron otros *misteris*, particularmente el de *San Cristóbal* y el de *Adán y Eva*. Ambos se conocen como entremeses. Se han publicado varios números de ambos, en la obra *La Música en Valencia* de José Ruiz de Lihory, cuyas letras están en valenciano, aunque otras, como el *dúo de Adán y Eva* están en latín. Hay solos y dúos de tipo monódico.

Según Higinio Anglés, se pueden incluir entre los cantos dramáticos las epístolas parafraseadas, y muy particularmente aquella de *San Esteban* que

---

<sup>63</sup> SALAZAR, Adolfo. *La música en España: desde los orígenes hasta el Ars Nova*. Madrid, Espasa-Calpe, 1972. P. 57.

procede de Cataluña, y que se difundió por Europa, especialmente por Francia. Su melodía, espigada en un texto francés del siglo XV, fue publicada en 1741 por el *abate* Lebeuf. Esas misas parafraseadas duraron en Cataluña hasta finales del siglo XVI, y desde mucho antes se dictaron disposiciones para reprimir abusos.

### 2.1.2. Repertorio renacentista.

En el habla castellana existen poesías de carácter eminentemente lírico. Gónzalo de Berceo introdujo una de estas poesías en el *Duelo de la Virgen*, al referir las “contravaduras” que cantaban unos “trufanes” mientras, por orden de Pilatos, guardaban el sepulcro de Cristo. Esa “cántica” o canción de vela, tiene una exquisita musicalidad con sus insistentes órdenes y su imperturbable estribillo.

Un siglo más tarde se escribe, tal vez por el rabino don Sem Tob de Carrión la *Danza general de la Muerte*. Era una de tantas danzas macabras que se compusieron en aquellos siglos, pero ofrece la circunstancia de anteceder a todas las demás escritas en lengua vulgar, abandonando el idioma latino. En ésta el siniestro personaje entabla diálogos con otros varios de diferente condición, a los cuales convida a unirse a su danza.

Hacia la misma época, Pedro González de Mendoza compone *Cantares así como escénicos*, inspirados en las piezas de Plauto y Terencio. M<sup>a</sup> José

Vega<sup>64</sup> considera que la necesidad de unir música y palabra es importante, tanto para la teoría literaria, como para los tratadistas musicales, los cuales incluyen la palabra, el verso, la *oratio* o la *favella* para definir los términos música o melodía. Además recuerda que Aristóteles establece tres instrumentos de la imitación poética: la armonía, el ritmo y el logos, es decir, palabra, oratio y lenguaje.

Torrente<sup>65</sup>, siguiendo a Álvarez Pelletero considera que a partir de la obra de Gómez Manrique se puede constatar un uso consciente del canto en el drama castellano. En el caudal poético de Gómez Manrique destacan dos piezas teatrales por la intervención de la música en ellas, siendo las dos de carácter sacro:

- *Auto de Nacimiento*. Pieza incorporada al repertorio navideño en un convento de monjas castellano. Tiene un coro de ángeles que algunos denominaron villancico, y concluye con una “canción de cuna para callar al Niño” que constituye el primer ejemplo de “villancico de cabo”<sup>66</sup>. Esta canción comienza con dos versos que probablemente constituirían el estribillo y con cinco estrofas a continuación. Álvarez Pelletero<sup>67</sup> también cree que aparecerían villancicos en dos escenas más de la obra, al comenzar éstas con estrofas que podrían constituir las cabezas de dos villancicos.

---

<sup>64</sup> VEGA, M<sup>a</sup> José. “La teoría musical humanista y la poética del Renacimiento”. En GUIJARRO CEBALLOS, Javier. *Humanismo y literatura en tiempos de Juan de la Encina*. Salamanca. Ediciones Universidad Salamanca, 1999. P. 224.

<sup>65</sup> TORRENTE, Álvaro. *Op. cit.* en nota 54. P. 273.

<sup>66</sup> Torrente lo define como “composición en romance cantada al final de la representación a modo de moraleja y fin de fiesta”. En TORRENTE, Álvaro. *Op. cit.* en nota 54. P. 276.

<sup>67</sup> TORRENTE, Álvaro. *Op. cit.* en nota 54. P. 273.

- *Lamentaciones fechas para la Semana Santa*. Torrente argumenta que pudo interpretarse esta obra enteramente cantada, ya que el texto comienza por un estribillo “¡Ay dolor, dolor!/ por mi Fijo y mi Señor!” y luego, todas las estrofas, excepto las dos últimas, terminan con una alusión al estribillo con el verso *¡Ay dolor!*.

Durante algún tiempo se atribuyó a Gómez Manrique la autoría del anónimo *Auto de la huida a Egipto*. Contiene cinco villancicos que, como explica Torrente<sup>68</sup>, cumplen funciones dramáticas específicas como acompañar el movimiento de los personajes o articular los cambios de espacio teatral que ocurren en escena. Parece ser que todos estos villancicos fueron cantados a voz sola, “al tono de” melodías conocidas de la tradición oral, tal vez con algún acompañamiento instrumental.

Juan del Encina es a la vez poeta y compositor. Cultiva el auto de *Navidad* y el de *la Pasión*, además de *el de Antruejo* (Carnaval). Pero esas obras no aceptan la denominación genérica de auto sino la de églogas unas y representaciones otras. El auto en Encina es un diálogo más desarrollado que la égloga, pero los interlocutores, en ambas piezas, son pastores que dialogan, a veces, en lenguaje grosero. Musicalmente todo se reduce a un villancico al terminar el diálogo, y en el que se introducen para dar mayor carácter local, a modo de estribillo, exclamaciones propias al rudo oficio pastoril (Ejemplo:

---

<sup>68</sup> TORRENTE, Álvaro. Ibid. P. 274.

“¡Hurriallá!”). O bien son las exclamaciones gozosas que acompañan a las zapatetas y respingos que se echan por el aire cuando se baila.

Se entendía con la denominación de villancico una peculiar forma poética, la cual se aplicaba indistintamente a las manifestaciones religiosas y a las profanas, o a las expansiones líricas y las escénicas. En los villancicos hay cabeza y pies<sup>69</sup>:

- La cabeza es una copla de dos o tres o cuatro versos que se suele repetir después de los pies.
- Los pies son una copla de seis versos, que es como glosa de la sentencia que se compone en la cabeza.
- La cabeza del villancico ha de llevar algún dicho agudo y sentencioso, y puede ser de versos enteros, o de versos enteros y quebrados.

Las églogas de Encina no eran zarzuelas, ya que en aquellas sólo se cantaba el villancico en función de pieza epilodal y absolutamente desglosable, sin que padezca la unidad de la obra. Por excepción omiten el villancico final dos églogas, aunque en una de ellas pide uno de los interlocutores al final que los demás canten, y en otra figuran unos versos añadidos y destinados al canto. Ciertas églogas de intriga de una época posterior omiten el villancico, pero sin embargo intercalan algunas canciones. Por el contrario aparecen a pares los villancicos en una égloga de dos partes, y en la que unos pastores

---

<sup>69</sup> SUBIRÁ, José. *Op. cit.* en nota 52. P. 29.

entregaban al duque una compilación de todas las obras compuestas por Encina.

Algunos de los villancicos de Enzina se conservan con música en el *Cancionero de Palacio* o de *Barbieri*. Se conoce la música de los siguientes villancicos: *Hoy comamos y bebamos*, *Gasajémonos de hucia* y *Ninguno cierre sus puertas*. Los compuso Encina para cuatro voces, con lo que establece la tradición de los “a cuatro” que pervivirá varios siglos en el teatro español. Datan entre 1494 y 1495. Respecto a las composiciones polifónicas de Enzina hay que decir que el contrapunto tiende a hacerse isocrónico y silábico, en contraposición a la elaboración de los grandes madrigalistas, especialmente los franceses y flamencos. La razón de esta simplificación consiste en ajustar la expresión a la prosodia, deseo que viene realizándose en las formas menores de inspiración popular, *frottole*, *villanelle* y villancicos. Como bien señala Torrente<sup>70</sup> las didascalias de sus églogas confirman el uso de la música polifónica, en contraposición a las inclusiones de música en las obras teatrales anteriores que se ejecutaban a una sola voz.

En la obra de Enzina se hacen continuas referencias o alusiones a la música. En unas se evoca “unos sonos agudillos de muy huertes caramillos”, en otra un personaje dice a otro “mas dad acá, respingüemos, y dos a dos cantiquemos, porque vamos ensayado”, en otra varios personajes “comiendo y

---

<sup>70</sup> TORRENTE, Álvaro. *Op. cit.* en nota 54. P. 278.

cantando dieron fin a su festejar”, en otra un pastor enumera los obsequios que hará a la enamorada ”yo mía fe, la serviré con tañer, cantar, ...”,etc.

La práctica de rematar las piezas representadas con pequeñas formas polifónicas era común en los contemporáneos de Enzina y en sus inmediatos sucesores.

Lucas Fernández publica sus farsas y églogas en 1514, tituladas *Las Farsas y Eglogas al modo y estilo pastoril castellano fechas por Lucas Fernández*, van epilogadas de un molde fatal e ineludible con el correspondiente villancico, según concepción formularia que aún parecía inquebrantable. Son un buen paso adelante en la historia de nuestro teatro, y en ellas colabora la música en un sentido progresivo, es decir, más en dependencia con la acción. Las dos farsas del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo concluyen con un villancico. En la primera la acción se divide en dos partes, cada una terminada con un villancico, que es un “cantar de bailar” en un caso y de danzar y saltar en el otro. La segunda, termina con dos villancicos al hilo que, en las piezas de Navidad, se especifica que ha de ser cantado “en canto de órgano”, es decir , polifónicamente.

Tiene églogas de Navidad y de Pasión y Muerte. En las de Navidad introducía el órgano, por lo que podemos suponer que se representaron en la catedral salmantina, al igual que su *Auto de la Pasión*, notable por la intervención musical. La música de este número se incluyó en el *Cancionero de*

*Palacio* con el número 306 y la publicó Barbieri. También emplea en sus obras “motecitos”, que son motetes a tres voces en “canto de órgano”.

El empleo de la música en Gil Vicente tiene un carácter de auténtica colaboración con el contexto de la obra, en sentido pintoresco o expresivo. Su producción escénica prodiga romances y villancicos, e impone la participación musical no sólo para epilogar las obras, sino al principio y en el transcurso de las mismas.

En él encontramos otra denominación de villancico, *villancete* o *vilancete*. Las *villanelle* que con las *canzonette* van a continuar en Italia, así como la *frótola*, envían su influencia a España bajo el nombre de *villanelas* y *villanescas*, que no provienen del villancico. La *cazonetta* aparece en Gil Vicente bajo dos formas de escritura, *canzoneta* y *chanzonetta*, viniendo la última por caminos franceses, probablemente de la *chanson* y tal vez de la *canzone* o *canzona* italiana. Sus pastores entonan *canzonetas* en el *Auto pastoril del Nacimiento* (1502)<sup>71</sup>.

El origen francés es bastante seguro en otro género de polifonía cómica que se suponía vernáculo, la *ensalada*, una de las cuales aparece en el *Auto de fe*, de Gil Vicente, de 1510, dando fin a la obra a 4 voces. Su carácter burlesco se aprecia en otra que inserta en la *Farsa dos físicos*, y en ella, así como en otras de sus piezas, se indica que un personaje entra disfrazado en

---

<sup>71</sup> SALAZAR, Adolfo. *Op. cit.* en nota 63. P. 69-70.

*chacota*, que parece ser que se trata de una danza cantada de un género tal vez jocoso.

Gil Vicente emplea el término *cantigas* para designar varias clases de poesía cantada. También nombra la *folía*, que está siempre cantada a cuatro voces y se da a entender en algún momento que tiene un tono determinado. Emplea la palabra *volta* al terminar una *folía*, en un sentido de repetición más que de danza, pero es frecuente que se bailen algunas de estas músicas, sobre todo cuando van acompañadas por un instrumento que suele ser de origen popular. Unas veces es el viejo *rabé* de origen morisco. El hecho de tañer en un instrumento constituye una clase determinada de música diferente de las *chansonetas* de Vicente, quien hace que sus pastores ofrezcan al niño *tangeres e bailes* mientras que Lope de Rueda pide a uno que cante acompañándose en la guitarra y diciéndole que *tanges e cantes*. Ese instrumento es el único que acompaña, tal vez con una zampoña o churumbela, a los villancicos cantados por sus pobres músicos itinerantes. Lo normal era que se cantasen los villancicos sin ningún acompañamiento instrumental y a una voz, pero en otros se alternaba el canto entre dos personas, mientras que una tercera proveerá el chillón acompañamiento guitarrístico que se menciona.

En las tragicomedias de Gil Vicente, así como en las farsas de Sánchez de Badajoz, en el primer tercio de siglo, aparecen personajes negros que cantan y hablan en el chapurrado castellano que se les atribuye. Así por ejemplo, un negro canta las coplas de *La bella malmirada*, que era una canción

popularísima; después asociado a otros herreros, que en *La fragua del amor*, cantan en una fragua una *serrana* a cuatro voces al compás de los martillos. Dos puntos sobre los que insisten nuestros folkloristas cuando hablan de la vieja música andaluza son<sup>72</sup>:

- El de las *serranas*, que son canciones de la Andalucía alta, cuyo nombre perdura desde los viejísimos tiempos de las *cantigas de serranas*.
- El *martinete* de los gitanos granadinos, que es una canción melancólica y amarga acompañada únicamente por la acompasada cadencia del martillo de la fragua, o el taller de caldereros o, cantada en la soledad de la prisión, acompañada por golpes en el suelo con un bastoncillo.

Cultivó obras profanas y litúrgicas. Funde lo pagano con lo cristiano de un modo muy sutil en su tragicomedia *Templo d'Apollo*. En esta obra una escena presenta a los romeros ordenados en "solfa" para cantar. En sus obras incluía dúos, tríos y cuartetos.

Bartolomé Torres Naharro introduce la música sólo si lo considera oportuno. En una de sus comedias llamada *Comedia Himenea*, es decir amorosa, incluye una canción, la cual era entonada por los *músicos* del enamorado a la puerta de la casa donde su enamorada vivía.

---

<sup>72</sup> SALAZAR, Adolfo. *Op. cit.* en nota 63. P. 75.

Las piezas de Diego Sánchez de Badajoz, que alcanzan hasta mediados del siglo XVI, siguen terminando en villancicos, pero el término *coro* tiene ya un sentido teatral de muchedumbre, de personas tras las cuales se ocultan aquellos músicos y cantantes que *folían* sin que lo vea el pueblo. El cantante oculto canta una copla de folía sobre un tono determinado, después de lo cual el coro canta y baila la susodicha folía. La escena se repite varias veces, y una de ellas es un villancico a dúo o a dos voces conjuntamente, bailando *mano a mano* por ambos ejecutantes, después de lo cual el coro, así llamado, canta un *verso en fabordón*, terminando la obra con música del coro en canto de órgano. Quizá entonces los músicos de las capillas intervenían en determinadas representaciones teatrales, y esto continúa en el siglo XVII, continuando hasta los albores del siglo XIX, la práctica del canto a cuatro voces.

El sentido dramático del canto va ganando plasticidad en los músicos del siglo XVI. Es notable ver la acotación de Sánchez de Badajoz en su *Farsa del juego de cañas*, en la que dice que la Sibila se expresa “medio cantado en tono igual”, es decir en una especie de recitativo cuyo modelo debió estar en la *cantillatio* eclesiástica. Otro personaje sale a escena “cantando como quien apregona”, o sea, imitando los pregones callejeros.

En su *Farsa teologal* una negra canta “al son de un villancico” acompañándose con “su pichel” (un vaso cónico de estaño con la tapa adherida) mientras en una Moral, reminiscencias de las *Moralités* francesas que llega hasta Lope, la Justicia canta al tiempo en que tañe un villancico en una vihuela. Cantar folías, acompañándose de instrumentos pastoriles, está

convertido en verbo por este autor, que dice en una de sus Farsas: “Aquí folían y cantan con sus panderetas...”.

Fernán López de Yanguas muestra preocupación por la música cuando en su *Farsa sacramental*, impresa en 1520, advierte como un pastor “canta los tenores”. Otros cantan la *cuenbra más alta* (contralto) y el bajo, mientras que un ángel dominará el conjunto cantando un *tripe* o sea, dice el autor, “los chillidos mayores”.

La terminología anterior vuelve a aparecer a mediados de siglo en Francisco de Avendaño, advirtiendo que la *cuenbra* hará de discante, mientras que el bajo, que comienza el villancico, lo canta un señor versado en música, pues que canta “por sol fa mi re”.

Agustín de Rojas, cómico profesional madrileño, publica en 1604 un *Viaje entretenido*, donde resalta con rasgo pintoresco y característico el hecho de que la guitarra permaneciera oculta a la vista de los espectadores para que el auditorio concentrara su atención en los actores. Esto siguió hasta que Cervantes, según él mismo, “sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público”. Que esta música precaria estaba oculta a los ojos del espectador se deduce de lo que Cervantes dice en el prólogo a sus comedias, cuando advierte que sólo el toledano Navarro se decidió a sacar a escena la música “que antes estaba detrás” del trigladillo escénico.

Lope de Rueda, apenas utilizó la música. En nuestros primeros *pasos* y “entremeses”, como los de Lope de Rueda, toda la música se reduce a alguna canción, cantada tras de la manta que hacía de *vestuario*, o algún romance antiguo incluso cantado sin guitarra o con una mala guitarra. Esa guitarra se convierte en dos en los entremeses cervantinos, después de que en Rojas habían sido un laúd y una vihuela, según dice en su *Viaje entretenido*.

También toma la música importancia en las tres comedias de Alonso de la Vega (villancicos, villancetes, canción de romería, etc); y en otras producciones firmadas por Francisco de Avendaño, Bartolomé Palau y Juan de Timoneda.

La preocupación de Cervantes por la música queda patente en las alusiones que hace en sus obras. Algunos ejemplos de ello son: *El Quijote*: “Señora, donde hay música no puede haber cosa mala”; “La gitanilla”: su protagonista, Preciosa fue “rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire”; Comedia de capa y espada “la entretenida”: cuando la protagonista tiene visiones inspiradas por el espíritu maligno, “suenan desde dentro guitarras y sonajas y vocerío de regocijo”; Comedia picaresca “Pedro de Urdemalas” se describe la noche de san Juan “suena dentro todo género de música”; en seguida salen comparsas portando ramos de flores “y los músicos entran cantando”; Comedia caballeresca “El laberinto de amor” se entabla un lance de honor advierte “suenan trompetas tristes”; Comedia de santos “El

rufián dichoso” en un entierro advierte “suenan lejos música de flautas o chirimías”.

Con los entremeses cervantinos la música surgió radiante en el triple aspecto vocal, instrumental y danzario. Sólo nos quedan alusiones en textos. Algunos ejemplos de ello son: Entremés *El juez de los divorcios*, la canción que le da fin glosa los sentenciosos versos “Más vale el peor concierto que no el divorcio mejor”; *La elección de los alcaldes de Daganzo*, con su mezcla de gitanos, músicos y bailarines, cuyos versos refiriéndose al actor cómico Juan Rana dicen: “Panduro: No hay quien cante cual nuestro Rana canta. Jarrete: No solamente canta, sino que encanta”; *El rufián viudo*, había en él trovas, danzas, música de gallarda, canario, villano y romances acompañados con dos guitarras que tañían dos personajes de la obra.

Por último hablaremos de los Autos de asuntos religiosos y farsas sacramentales. El auto lo caracterizan tanto su concepción alegórica como su sentido escolástico. Los autos sacramentales eran piezas devotas del Corpus, que comienzan a prodigarse en la primera mitad del siglo XVI como *Farsas sacramentales*. En 1520 se escribe la primera, *Farsa sacramental de Peralforja* y *Farsa del sacramento de Moselina*, su autor Hernán López de Yanguas. Al principio se representaban en los templos, pasaron a la vía pública, teniendo como escenario carros o tablados; después dejan de ser espectáculo ambulante para estar en los corrales.

A cada auto le adicionaban dos entremeses que podían considerarse como *loa introductiva* el primero y como *fin de fiesta* el segundo. La música de los autos presentaba dos aspectos:

- O tenía carácter religioso, por alimentarse con salmos e himnos.
- O lo tenía profano, por nutrirse de *tonadas* y *sones* populares, a los que se aplicaban nuevos textos poéticos en consonancia con el asunto. Más que bailes eran danzas pantomímicas;

El auto, género que no tiene nada de común con el auto sacramental, es muy breve, pues nunca rebasará la longitud de una jornada. La farsa suele referirse al Sacramento de la Eucaristía (farsas sacramentales que luego se llamarán autos sacramentales). Esas farsas necesitaban desde el principio intervenciones musicales, como el auto sacramental de Hernán López Yanguas *Farsa sacramental en coplas*, que está considerado como el más antiguo de todos. Algunos tendrán más de un acto como la *tragedia Josefina* (1553) de Micael Carvajal; cada uno de sus cuatro actos finaliza con “el coro de las tres doncellas”, que hacían comentarios, y el postrer acto se cierra con un villancico. Otros autos sacramentales necesitan de la danza y del canto, como el *Auto de los Cantares* de Lope, que se bailaba la españoleta “mudando los bailes conforme fuesen las coplas”. Otros daban acceso a versos y melodías populares, como el *Auto de la oveja perdida*. Comienza la costumbre de introducir un pastor *bobo*, y la *loa introductiva*, destinada a explicar el asunto del correspondiente auto sacramental, era recitada por el *bobo*<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> SUBIRÁ, José. *Op. cit.* en nota 52. P. 43-47.

En el Renacimiento español el teatro se servía de la música y la danza popular para atraer al público, de forma similar a como está ocurriendo en Italia con la *comedia dell'arte*. Esta comedia se apoyaba cada vez más en el movimiento, la burla y la improvisación. Tres son las características principales: tipificación dialectal, caracterización del personaje e improvisación. En situaciones de lucidez, un intérprete inspirado modificaba su actuación, añadiendo recursos propios e inconfundibles. Eran los *lazzi*, o especie de escenas más o menos breves, siempre de tono humorístico, que con o sin palabras se improvisaban en momentos determinados. Dichos *lazzi*, definidos a veces como “pasajes de bravura”, contenían todo tipo de recursos propios del actor: el canto, la acrobacia o la expresión corporal.

La práctica de hacer intermedios de música no fue tampoco exclusivo de España, aunque en el Renacimiento sólo se hicieran esporádicamente, pero lo que nunca faltaba era el villancico final para acabar el entretenimiento de la representación. Será en el siglo XVII cuando los intermedios musicales se generalicen en las obras de teatro. En Italia al comienzo de la representación el director que solía ser el actor principal, solía salir al extremo del tablado, junto con su elenco, y explicaba el argumento, con indicación de alguna novedad escenotécnica o de simple atrezzo, pasando inmediatamente a la actuación. Tras ese prólogo, se desarrollaba la trama, generalmente en tres actos, con sus intermedios, llenos de música, danza, acrobacias, canciones, mimo y todos los recursos imaginables en actores de tanta pericia. Las obras se basaban en un *canovaccio*, que da origen a espectáculos sumamente irregulares, con

momentos en donde prima la palabra junto a otros de música, canciones y bailes. Todo unificado gracias al arte del actor, que puede romper el propio discurso textual con los citados *lazzi*<sup>74</sup>.

En el teatro español la funcionalidad de las piecillas introducidas en el teatro en el siglo XVI puede ser de tres clases<sup>75</sup>:

- 1.- Explicación: Introito, argumento, prólogo, monólogo inicial, loa...
- 2.- Comicidad: entremeses y pasos (siglo XVII: jácaras, mojigangas, baile, etc).
- 3.- Intento de espectáculo globalizador (canción y danza): No constituiría forma autónoma de teatralidad en el siglo XVI, pero sí en el XVII, sino que se integraría estructuralmente en la pieza en que aparece.

Esta última clasificación nos viene a resumir la forma progresiva en que a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento la música se va incorporando al teatro de forma esporádica y adicional, hasta convertirse en un elemento indispensable en las obras teatrales del XVII.

### *2.1.3. Influencias posteriores: Nacionalismo historiográfico de Conrado Del Campo.*

El nacionalismo exacerbado que va a caracterizar la obra de muchos compositores del siglo XX, hace que se busque también material para

---

<sup>74</sup> OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco. *Op. cit.* en nota 51. P. 130-131.

<sup>75</sup> DÍEZ BORQUE, Jose M<sup>a</sup>. *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro hasta Lope de Vega)*. Madrid, Editorial Taurus, 1990. Capítulo VI.

componer a partir de obras musicales españolas de épocas anteriores, como es el caso de Falla y Conrado Del Campo. Este último también propuso a sus alumnos como modelo a seguir *El Misterio de Elche*, para emprender la restauración del teatro lírico nacional.

Tal y como señala Heine<sup>76</sup>, Conrado Del Campo compartía con Falla su demanda por nutrir el arte español de las esencias folklóricas, para lo que Falla tomó como modelo *Las Cantigas de Alfonso X el Sabio*. Falla conoce las cantigas a través de su maestro Pedrell, a partir de sus transcripciones, adaptaciones y armonizaciones. El *Cancionero Musical Popular Español* de Pedrell contiene ejemplos de cantigas y ésta es una de las obras más consultadas y anotadas por Falla dentro de su biblioteca, “de hecho, todas las melodías localizadas en la música incidental de nuestro compositor fueron extraídas de la citada colección”<sup>77</sup>. Según explica Torres Clemente, tres de las cantigas contenidas en dicho Cancionero fueron utilizadas para la música de escena de varios montajes. Uno es la representación teatral del *Misterio de los Reyes Magos*, representada en la casa de Lorca de Granada el 6 de enero de 1923, basándose en las cantigas número sesenta y sesenta y cinco. Cuatro años después, estrena en la Plaza de los Aljibes de la Alhambra *El gran teatro del Mundo*, recurriendo para ello a la cantiga número veintiocho. En 1935 vuelve a hacer una nueva versión de la cantiga sesenta y cinco representando *La vuelta de Egipto*, que había organizado la Universidad de Granada.

---

<sup>76</sup> HEINE, Christiane. “El magisterio de Conrado Del Campo en la generación del 27: el caso de Salvador Bacarisse y Ángel Martín Pompey”. En *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002. P. 107-108.

<sup>77</sup> TORRES CLEMENTE, Elena. *Manuel de Falla y las cantigas de Alfonso X el Sabio: estudio de una relación continua y plural*. Granada, Universidad de Granada, 2002.

Era evidente su interés por la literatura, ya que en su biblioteca había un importante número de libros de Quevedo, Cervantes, Lope, Calderón... Muchas veces, a partir de estas fuentes, arreglaba él mismo los libretos para lograr una mayor adecuación entre la música y el texto. A partir de la literatura medieval Falla compone fundamentalmente tres cosas: La música incidental para la puesta en escena del *Misterio de los Reyes Magos*. Por otra parte, hay numerosos pasajes de Maese Pedro en los que, aunque por boca de Cervantes, se narra el romance medieval de don Gayferos y Melisendra. También inicia un proyecto que deja inacabado, la obra sobre el *Romancero del Cid*.

Se puede decir que las cantigas, el Siglo de Oro Español y la obra de Scarlatti fueron importantes fuentes de inspiración para Falla y después para el Franquismo que toma la figura de Falla como modelo a seguir, por lo que a los dos compositores que nos atañen los podemos considerar influidos por este espíritu historiográfico de Falla y Conrado Del Campo.

## **2.2. La música en el teatro del siglo XVII: Siglo de Oro del teatro español.**

La mayoría de autores españoles escribían para un público que abarcaba toda la escala social. Desde mediados del siglo XVI, las compañías de cómicos ambulantes iban actuando allí donde encontraban espectadores. A finales de siglo, todas las ciudades y poblaciones importantes de España contaban con teatros fijos, los corrales, con un patio destinado a los espectadores más pobres, que permanecían de pie, asientos y palcos para los ricos y algo de tramoya. Hacia el 1630 se construye uno de los más completos teatros del país, el *Coliseo Italiano* del Palacio del Buen Retiro, donde se representaron obras de compleja escenografía. Los Palacios Reales también contaban con escenarios más sencillos; así, una obra de éxito podía pasar de la corte a los teatros públicos o viceversa. Tal y como indica Oliva “la historia del teatro español del Siglo de Oro es el paso de un divertimento artístico propio de las clases altas a un medio en donde el espectáculo popular se daba cita con el culto”<sup>78</sup>.

### *2.2.1. Los autos sacramentales.*

Los autos sacramentales, de carácter alegórico-religioso, con los que se celebraba la festividad del Corpus Christi, se representaban en el Palacio Real y en escenarios levantados en las calles para el pueblo. Así ofrecía alicientes para toda clase de públicos. En el siglo XVII se afirma el uso de la alegoría aplicada al tema eucarístico de la Salvación con variedad de argumentos, pero con unidad de tema. Esta unión entre teatro e Iglesia se ve reforzada por el

---

<sup>78</sup> OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco. *Op. cit.* en nota 51. P. 166.

hecho de que, tal y como indica Becker<sup>79</sup>, la mayoría de los compositores de música teatral fueron formados en la Iglesia, que establecía becas de estudio para los niños de buena voz o habilidad para un instrumento o la composición.

Se perfecciona el uso simbólico de la alegoría y se desarrolla la espectacularidad escénica, en un fenómeno de teatralización barroca insertado en la fiesta sacramental, y el teatro y la liturgia se asocian en una simbiosis que llega al extremo en el auto de Calderón.

La música es un componente esencial del auto<sup>80</sup>, utilizada con precisas intenciones, fundamentada sobre teorías filosóficas que resaltan el valor de la música como expresión de la armonía del universo o son conscientes de su capacidad emotiva. Calderón, entre otros, siguiendo a San Agustín, distingue la música sacra de la profana, y aplica al auto la sacra con variedad de intenciones (oración, alabanza, culto...). Así, “música verdadera” es la que es eco de la celestial armonía y manifestación de la razón divina, mientras que la “música puramente sensorial” se asocia con el pecado<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> BECKER, Danièle. “Música de instrumentos, bailes y danzas en el teatro español del siglo de oro”. *Cuadernos de Teatro Clásico*. nº 3. 1989. P. 171-190. P. 172.

<sup>80</sup> ARELLANO, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid, Edit. Cátedra, 1995. P. 698-701.

<sup>81</sup> STEIN, Louise K. ““Al seducir el oído...” delicias y convenciones del teatro musical cortesano”. DÍEZ BORQUE, Jose M<sup>a</sup> (ed.). *Teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de teatro clásico 10*. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998, en las págs. 169- 189, habla sobre el tema, diciendo que dos categorías de la música teatral, en particular, la tonada persuasiva y el baile sugestivo, muestran diferentes recursos técnicos musicales para mover los afectos de los oyentes de maneras distintas.

Para describir la música de los autos, se suele hablar de “métrica armonía”<sup>82</sup>, expresión enfática, ya que la armonía (combinación de sonidos acordes) implica medida, proporción y orden frente al caos. En los autos sacramentales de Calderón la música tiene un papel determinante de la forma y la dicción, instrumento doctrinal y moral. Abundan los himnos litúrgicos en los autos: “Tantum ergo” (*El gran teatro del mundo*) y “Te Deum”. Se dan implicaciones simbólicas de motivos musicales, como el del cántico nuevo, alusivo a la Salvación y a la regeneración del hombre, o los himnos (cantos en metro que se cantan en alabanza y gloria de Dios y de sus santos). La apoteosis eucarística se subraya siempre por las chirimías, especializadas como signo de la divinidad. Ejemplo: “Tocan chirimías, cantando el Tantum ergo” (*El gran teatro del mundo*)<sup>83</sup>; o “Tocan las chirimías, canta la música y se da fin al auto” (*La devoción de la misa*)<sup>84</sup>.

Para algunos críticos<sup>85</sup>, los autos deberían llamarse “óperas sagradas”, por la importancia de la música en estas piezas; así, la música no sólo tiene una función ornamental, sino que responde a la tesis de la obra. Por ejemplo, en *Los encantos de la culpa*<sup>86</sup>, los engaños de Circe-Culpa se manifiestan a través de efectos musicales, mientras que la música divina que acompaña a la llegada de Penitencia, se marca con el sonido de las chirimías, que acabará venciendo a los sonos profanos.

---

<sup>82</sup> ARELLANO, Ignacio. *Op. cit.* en nota 80. P. 699.

<sup>83</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El gran teatro del mundo y La devoción de la misa*. Zaragoza, Edit. Ebro, 1959.

<sup>84</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Ibid.*

<sup>85</sup> ARELLANO, I. *Op. cit.* en nota 80. Pág. 700.

<sup>86</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma; Los encantos de la culpa; Tu prójimo como a ti*. Madrid, Edit. Espasa-Calpe, 1967.

La intervención folklórica fue una característica de los autos de Lope. Por ejemplo, su auto titulado *De los cantares*, introduce la danza conocida por “la españoleta”, y no de un modo arbitrario, pues era preciso bailarla “ mudando los bailes conforme fueran las coplas”<sup>87</sup>. Robledo, citando a Louise Stein considera que los cancioneros del primer tercio del siglo XVII están vinculados a la práctica de la música de cámara y recogen “melodías popularizadas y preexistentes elaboradas aquí con una técnica refinada y compleja”<sup>88</sup>.

Los actores de las compañías se desvivían para que la ejecución de sus autos fuese mejor que la de las otras compañías, y más a partir de 1610, año en que se adjudicó por primera vez en Madrid la “joya”, o sobreprecio de cien ducados, a la compañía que mejor hubiera presentado sus dos autos sacramentales en tan solemnes días. Calderón los escribió desde antes de 1632, pero cuando comienza a escribirlos para la corte es en 1634. Duplicó la longitud de las obras, dio mayor relieve a la parte musical y aumentó el aparato escénico<sup>89</sup>. Con Calderón los autos llegan a su cúspide, tras él los autos sacramentales sufren una decadencia progresiva.

### 2.2.2. Las compañías: actores y músicos.

Dolores Noguera<sup>90</sup> habla sobre la evolución del término actor desde finales del siglo XVI en que dicho término englobaba la actividad de bailar,

---

<sup>87</sup> SUBIRÁ, José. *Op. cit.* en nota 52. P. 86.

<sup>88</sup> ROBLEDO, Luis. “Música de cámara y música teatral en el primer tercio del siglo XVII. A propósito de Juan Blas de Castro”. *Revista de Musicología*, Vol. 10, nº 2, 1987. P. 489-500. P. 490.

<sup>89</sup> SUBIRÁ, José. *Op. cit.* en nota 52. P. 88

<sup>90</sup> NOGUERA GUIRAO, Dolores. “Músicos y compañías teatrales en el Siglo de Oro”. *Edad de Oro*, XXII (2003). P. 309-319.

cantar, tocar instrumentos, recitar y representar. Era en estos tiempos una práctica habitual que en el Corpus el Ayuntamiento contratara un maestro de danzas para que la puesta en escena de las danzas fuese lo más espectacular posible, y eran los propios danzantes los que tocaban instrumentos. Al comenzar el siglo XVII los diferentes oficios de los miembros de las compañías empiezan a especializarse. En la segunda mitad del siglo XVII las compañías teatrales contrataban su cuadrilla para toda la temporada y se incluían músicos seleccionados según su profesionalidad y lo adecuado que resultasen en la representación de dicha temporada. A finales del siglo XVII y comienzos del XVIII se especializa aún más el oficio y no se contratan ya músicos en general, sino que se requiere la presencia de arpistas o tañedores de guitarra.

El canto era una cualidad importante en los actores y, como indica Evangelina Rodríguez, sobre todo en las actrices ya que “el espectáculo total del teatro áureo exigía el despejo en esta técnica melodramática, desde el desgarrado del tono de la jácara al divertimento entremesil de los bailes”<sup>91</sup>

El simple acompañamiento musical, que en tiempos de Lope de Rueda estaba detrás de la manta que servía de cortina, salió con Naharro a las tablas<sup>92</sup>. Según Subirá<sup>93</sup> cada una de las compañías contaba, a principios del siglo XVII, con dos músicos principales para tocar la guitarra y el arpa, o el violín y el oboe; además debían de enseñar el canto a las actrices y componer

---

<sup>91</sup> RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. *La técnica del actor español en el barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid, Edit. Castalia, 1998. P. 458-459.

<sup>92</sup> DÍEZ BORQUE, Jose M<sup>a</sup>. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona, Bosch casa editorial, 1978. P. 283.

<sup>93</sup> DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>. *Op. cit.* en nota 92. Cfr. SUBIRÁ, José: Gremio, p. 80.

los tonos de las piezas que se cantaban. No solían tener más de tres o cuatro músicos.

Hay referencias a variados instrumentos musicales (trompetas, timbales, flautas, gaitas, etc). Los instrumentos más habituales eran la guitarra y el violín, y menos el oboe y el arpa. Parece ser que se trataba de una música pobre y rudimentaria en su ejecución y composición, que cumplía su misión y función escénicas, según Lope “deleitar por medio del adorno, dar una sensación de abundancia y cambiar el ritmo de la obra”<sup>94</sup>.

Las indicaciones escénicas de Lope, atestiguan la pobreza musical: “música, guitarra, sonajas y bulla”, aunque para necesidades específicas como para crear ambiente de guerra, también se podían utilizar tambores. Es muy frecuente la indicación escénica “Músicos”, pero otras veces se especifica más: “cantan los músicos y bailan Juana, Inés, las criadas y mozos”<sup>95</sup> y a continuación el texto de la canción, populares o recreadas por el propio Lope. No es habitual el engarce entre la canción, el diálogo y la acción que les sigue, lo que supone una incorporación al texto de la música y canto por sus valores de espectáculo en sí. Menos frecuente es comentar, en el propio texto, el valor de la canción que acaba de interpretarse, y admitir los músicos como personajes, lo que supone su inexistencia de la acción dramática. Otras veces se justifica estructuralmente la canción, poniéndola en boca de una ronda

---

<sup>94</sup>DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>. *Op. cit.* en nota 92. P. 283.

<sup>95</sup>DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>. *Op. cit.* en nota 92. P. 284-285.

callejera que pasa. Lo más frecuente es que canten los músicos (en ocasiones responden los actores o cantan ellos solos) asociándose canto y baile<sup>96</sup>.

### 2.2.3. *Intervenciones musicales en las comedias: loa, entremés, baile, jácara y mojiganga.*

Los dramaturgos españoles del siglo XVII no consideraban esencial respetar las unidades clásicas de tiempo y lugar, aunque tendían a seguir varias normas fundamentales, pero no la de la división en cinco actos que se redujo a la forma definitiva de los tres actos de la comedia. Destaca el teatro español del siglo XVII por su rico sistema polimétrico, perfeccionado por Lope de Vega; consiste en que, dentro de la misma obra, se emplean diferentes metros y estrofas para expresar distintos tipos de escenas, situaciones o escenas dramáticas; ello originaba complejas y melodiosas variaciones de tono en obras que podían ser tragedias, comedias o poseer una mezcla de elementos graves y cómicos. Como parte de su estructura, hay que destacar la importancia de la incorporación de la música, el canto y el baile a la comedia. Estas incorporaciones aparecían en el propio cuerpo de la comedia o eran un complemento más.

Cotarelo y Mori establece diversos tipos de intervenciones: “En general, durante el siglo XVII, comenzaba el espectáculo por un tono que cantaban los músicos, acompañados de sus instrumentos: guitarras, vihuela y arpa. En este tono pocas veces intervenían las mujeres.

---

<sup>96</sup> DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>. *Op. cit.* en nota 92. P. 284-285.

Seguía luego la loa, cuando era función en que debía entrar. Después de la primera jornada de la comedia, el entremés y la jornada segunda. En pos de ella el baile; luego la tercera jornada, y cuando procedía, el fin de fiesta o la mojiganga. Estos dos últimos, que siempre había ya uno o ya otro en los autos del Corpus, en las fiestas reales y en las zarzuelas, no entraban en las funciones ordinarias.

La jácara no tenía lugar fijo en la representación, ni aún a veces señalaba un aparte, descanso o intermedio en ella, yendo, por el contrario, incluida o interpolada en el entremés, en el baile o en la mojiganga<sup>97</sup>.

Cotarelo y Mori dice que no existían los entreactos y que las funciones duraban a comienzos de siglo unas dos horas y a partir de aproximadamente 1620 unas dos horas y media. Estas actuaciones musicales, vocales-instrumentales, breves y en parte ajenas al argumento de la obra representada, eran consideradas indispensables. La costumbre que había entonces en España, en toda representación escénica, era la de incluir esos elementos musicales ajenos a la representación: *cuatros de empezar, loas*, etc. Aún después del siglo XVIII siguió vigente esta práctica.

---

<sup>97</sup> LÓPEZ-CALO, José. *Historia de la música española 3: siglo XVII*. Madrid, Edit. Alianza, 1988. Cfr. E. COTARELO Y MORI. *Colección de entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid, 1911, tomo I, vol. 1º, páginas II-III.

No todos los estudiosos coinciden en las intervenciones musicales de las comedias del siglo XVII, así Subirá, le da una situación fija a la jácara donde Cotarelo y Mori coloca el baile, entre la segunda y la tercera jornada. Según Subirá el espectáculo comenzaba con una loa, especie de introducción ya recitada, ya cantada y acompañada musicalmente, donde la compañía dirigía un saludo de presentación si era nueva, explicaba lo que mostraría la función de la tarde, o refería cualquier suceso. Sin sucesión de continuidad, se hacía el primer acto de la comedia. Seguía inmediatamente un entremés jocoso de carácter popular, donde solían introducirse coplas o música instrumental. Tras la segunda jornada varias damas de la compañía entonaban una jácara, cuyo asunto versaba por lo común sobre las aventuras de algún matón o de su taifa. El tercer acto no remataba siempre la función, ya que se daba con frecuencia un *fin de fiesta* burlesco.

La loa sólo subsistió al hacer su primera presentación una compañía teatral; y la jácara mudó entonces de puesto, ocupando el inaugural. Tras la primera jornada se impuso el baile, entendido entonces como una especie de entremés cantado y danzado al son de arpa, guitarras y vihuelas. La parte musical de estas piezas está perdida. El entremés jocoso no quedó eliminado, sino que pasó a ocupar su puesto, con sólidas raigambres entre las jornadas segunda y tercera<sup>98</sup>.

Otro autor que presenta variación a la hora de especificar las intervenciones musicales en las obras de teatro es Díez Borque. Según este

---

<sup>98</sup> SUBIRÁ, José. *Op. cit.* en nota 52. P. 54-55.

autor en el siglo XVII el orden de la representación era el siguiente: Entre la primera y segunda jornada se intercalaba un entremés. Entre la segunda y tercera un baile. Termina con un sainete.

Los géneros no eran tan precisos y definidos como se pueda pensar viendo la propia terminología: loa entremesada, entremés cantado, baile cantado, baile entremesado, jácara entremesada. Esto también nos muestra la variedad de funciones que debían de cumplir estas formas menores del teatro. El término comedia era para la obra larga<sup>99</sup>.

Las diferentes intervenciones musicales que aparecen en las distintas sucesiones de la comedia comentadas se dan en las llamadas formas menores, complementándolas al hacerlas más entretenidas al público que estaba viendo la representación. La época de esplendor de los géneros menores corresponde a la etapa más brillante del teatro áureo, y puede situarse entre Lope de Rueda y Quiñones de Benavente, desde mediados del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII. Mientras los *pasos* de Lope de Rueda están todos escritos en prosa y ninguno acaba con baile o música, Cervantes ya ensaya el verso en dos de sus ocho entremeses, y baile en cuatro de ellos. Los entremeses de Quiñones adoptan definitivamente el verso; la música y el baile son habituales y muchos se cantan íntegramente<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>. *Op. cit.* en nota 92. P. 271-272.

<sup>100</sup> GARCÍA SENABRE, Ricardo. "El lenguaje de los géneros menores". En GARCÍA LORENZO, Luciano (edición de). *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*. (JORNADAS DE ALMAGRO 1987). Madrid, INAEM, 1988. Pág. 131.

La loa era una especie de introducción al espectáculo y entretenimiento para dar lugar al silencio y acomodo<sup>101</sup> Primeramente podemos hablar de dos tipos:

1. Loas sacramentales, que introducen la materia teológica y apuntan la técnica alegórica de los autos. Ejemplo: *Loa para el año santo de Roma* de Calderón.
2. Loas cortesanas, sirven para exaltar a los personajes reales que serán los espectadores de la representación palaciega. Ejemplo: loa para la comedia *El mérito es la corona y encantos de mar y amar*, para el cumpleaños de Mariana de Austria, con escenografía suntuosa y ballets escénicos, de Antonio de Solís.

En segundo lugar hablamos de otros dos tipos de loas de corral:

1. Loas propiciatorias, como los elogios a la ciudad en que trabajan los actores o presentaciones de las compañías.
2. Loas cómicas, como *La ramera fea* de Rojas Villandrando.

Hay que poner la loa en relación con los prólogos o argumentos que, recitados por el pastor, aparecían en nuestro teatro del siglo XVI, para facilitar la comprensión de la obra por el público, explicándole el esquema argumental de lo que iba a ver representado e introduciendo bromas burdas que pretendían conseguir un ánimo favorable mediante la distensión por la risa.

Cuando la comedia se convierte en producto cultural de consumo cotidiano, el viejo introito o prólogo multiplica los temas y motivos, y pierde el

---

<sup>101</sup> ARELLANO, Ignacio. *Op. cit.* en nota 80. P. 174-675.

carácter descriptivo argumental que dejará paso a adivinanzas, bromas, sátiras, alabanzas, pequeños argumentos, elogio al público, para agradar su vanidad, etc.

La loa pretende crear expectación y fijar la atención en las tablas. Toda la preocupación de la loa era conseguir el silencio. Los temas más frecuentes de las loas eran: oficio de comediante y sufrimientos, compañías de la competencia, elogios de la propia compañía, alabanza al público y protestas de humildad del comediante y la compañía, ataque de las mujeres charlatanas e invocación de males para el público que no calla, historias burlescas sencillas y divertidas, juegos verbales y golpes cómicos para simpatizar con el público. Según Luis Alfonso de Carvallo la más perfecta era la mixta, donde se combinaban todas las formas (alabanza, argumento, petición de silencio y ataque al murmurador).

El progreso de la loa supone pasar del monólogo-recitación al diálogo polimétrico, intercalando incluso canciones, bailes y sirviéndose de vestidos caprichosos. La ocasión y el público determinan las características de la loa<sup>102</sup>.

No todas las loas eran cantadas. Así por ejemplo en la loa de *El laurel de Apolo* de Calderón se ve con claridad que es toda cantada pues sus tres personajes llevan el calificativo de “músicas, y las damas y galanes forman cuatro coros de música” (a cuatro voces al parecer)<sup>103</sup>. Sin embargo la loa de *La púrpura de la rosa*, también de Calderón es manifiestamente hablada, por

---

<sup>102</sup> DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>. *Op. cit.* en nota 92. Pág. 273-274.

<sup>103</sup> SALAZAR, Adolfo. *Op. cit.* en nota 63. P. 79-107.

parte de sus cuatro interlocutores, con los cuales se interpolan los coros primero y segundo “de música”<sup>104</sup>.

La función del entremés es la de llenar los entreactos, evitando el tedio. Entre la primera y la segunda jornada se intercalan estas breves piezas jocosas y divertidas. Los personajes son plebeyos, las situaciones cotidianas con el excesivo realismo que caracteriza a la caricatura, a la sátira y a la parodia grotesca. A los amores y sentimientos sublimes e idealizados en la comedia, el entremés opone formas realistas y materiales.

Hay que distinguir entre entremés de enredo (intriga que consiste en la burla y engaño a unos personajes inferiores con los que el espectador no se identifica); y entremés de costumbres y carácter. En lo formal se puede distinguir entre:

- Entremés representado que en doscientos o trescientos versos presenta un cuadro de costumbres o un pequeño enredo.
- Entremés cantado, que suaviza y endulza la sátira con el cántico y el baile.

A finales del siglo XVII se generalizó terminar el entremés con un breve baile, que sustituía los bruscos finales a mamporros, que gustaban y gustan a un público general<sup>105</sup>. En esta época no hay diferencia entre sainete y entremés. Lo mismo ocurre con el término comedia antigua que utiliza Lope para designar el entremés.

---

<sup>104</sup> SALAZAR, Adolfo. *Ibid.*

<sup>105</sup> DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>. *Op. cit.* en nota 92. P. 276-277.

Entre los autores de entremeses destaca Calderón. Entonado y sutil en sus óperas, grave y místico en sus autos, estirado y ceremonioso en sus zarzuelas, dúctil y variado en sus comedias. En los entremeses y otras obras menores, la participación musical adquiere buen realce. Unas veces canta el personaje solista; otras aparece el dúo malicioso; en ocasiones asoma el coro bullanguero. Siempre, de acuerdo con la situación teatral, responde la letra de esa música a lo requerido por las incidencias del asunto. Poco queda de esa música. Seguidillas, tonadas y diálogos en forma estrófica parecen reclamar aires folklóricos en diversas piezas, teniendo algunas títulos sugestivos o burlescos: *El dragoncillo*, *La casa de los linajes*, *La plazuela de Santa Cruz*, *Las jácaras*, *La casa holgona*, o que llegan a lo autobiográfico, según lo acredita *El desafío de Juan Rana*<sup>106</sup>.

Durante el siglo XVII se da una triple asociación de la música, el canto y el baile, como elementos generadores del genuino baile dramático o literario. Esto es gracias a Luis Quiñones de Benavente. Este artista denominó entremeses cantados a obras peculiares que escribió. El primer colector y prologuista de tales entremeses cantados, don Manuel Antonio de Vargas, les atribuyó un origen aristotélico, diciendo que Quiñones de Benavente había resucitado una especie de poesía de las cuatro en que Aristóteles la dividiera, la “ditirámica imitación, como en su Poética enseña, hecha en verso, música y tripudio, diferente por esto de la tragedia y de la

---

<sup>106</sup> SUBIRÁ, José. *Op. cit.* en nota 52. P. 91.

comedia, que aunque en una y otra se halla música, tripudio y verso, es cada cosa distinta; más en la ditirámica está todo junto”<sup>107</sup>.

Tras Quiñones escribieron este tipo de piezas Quevedo, Jerónimo de Cáncer, Moreto, Matos Fragoso, Francisco de Avellaneda y Sebastián de Villaviciosa.

Musicalmente considerados tenían por compositores a los músicos de compañía. Como toda esta producción está perdida, sólo podemos imaginar a partir de sus letras.

El Baile es un intermedio literario en el que entran como elementos principales la música, el canto y sobre todo el baile. Los bailes y danzas de la época eran elementos integrantes también de las comedias. Había dos tipos<sup>108</sup>:

1. Danzas cortesanas (gavota, gallarda...) en las comedias serias.
2. Bailes populares y desgarrados (zarabanda, chacona, escarramán, guineo) en el entremés.

Hay que considerar la danza como práctica social que se incorpora en su versión de espectáculo. También hay que tener en cuenta que la música y la danza tuvieron un lugar importante en la educación de la mujer en el siglo XVII.

---

<sup>107</sup> SUBIRÁ, José. *Op. cit.* en nota 52. P. 92.

<sup>108</sup> ARELLANO, Ignacio. *Op. cit.* en nota 80. P. 674-675.

Castro Escudero, en su estudio sobre bailes y danzas en el teatro de Lope, distingue entre<sup>109</sup>: danzas y bailes, argumentándolo con estas características:

- Las danzas, suponen movimientos más mesurados y graves y no se suelen utilizar los brazos, sino sólo los pies.
- Los bailes admiten gestos más libres de brazos y pies en conjunto.
- Las danzas pertenecían a la nobleza, a la corte y a las familias acomodadas.
- Los bailes pertenecían al pueblo.

Las danzas cortesanas eran a veces auténticos ballets, minuciosamente ordenados y parsimoniosos. Será en la corte donde nacerá una especie de drama lírico, al fundirse entremeses cantados, bailes y jácaras, églogas pastoriles, canciones, etc.

Los bailes introducidos en la representación eran, según Lázaro Carreter,<sup>110</sup> de dos clases:

- a) Descriptivos: solista o coro cantan una letra que describe los movimientos de los bailarines; lo más habitual era que los músicos cantaran y los actores bailaran.
- b) De espectáculo. Se trata de un género mixto de canto, danza, música y recitación, que se suma al cuerpo de la comedia, como espectáculo total.

Al principio, la composición lírica indicaba los movimientos coreográficos, pero de ahí se pasa a una forma más complicada que vincula el

---

<sup>109</sup> DÍEZ BORQUE, Jose M<sup>a</sup>. Cfr. CASTRO ESCUDERO, J. "Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega". *Les Langues Néo-Latines*, 150(1959), P. 66-74.

<sup>110</sup> DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>. *Op. cit.* en nota 92. P. 290.

baile a los otros géneros menores. Se trata de bailes con un poco de argumento, con frecuencia una metáfora continuada que se utilizará satíricamente, pasando del monólogo cantado al diálogo. Esta forma de baile ya no pertenece a la comedia, sino que se representa aparte, como complemento, frecuentemente siguiendo al entremés. El paso último en su evolución será el baile entremesado o entremés cantado, que se basa en un breve argumento con casi todo el diálogo cantado, y emplea romances y cancioncillas populares y movimientos de bailes del pueblo. En su evolución se aparta del realismo hacia lo abstracto, la alegoría, la fantasía y tiene una estructura métrica más rica y más variada. Este tipo de bailes se coloca entre la segunda y la tercera jornada o como forma de terminar un entremés.

Otros tipos de bailes fueron: representados, de tema pastoril, picaresco, de jácara, etc. También el baile puro. Pero la forma privilegiada y más querida para el público fue la zarabanda. Su éxito se debe en buena parte a sus connotaciones eróticas. Era una danza que se extendía también fuera del escenario, con la posibilidad de que los espectadores participaran, borrando las fronteras y haciendo terminar la representación en un auténtico fin de fiesta. Era un baile próximo a nuestro flamenco actual. Pese a lo dicho, la zarabanda se bailó en procesiones del Corpus y en monasterios de monjas.

Menos popular que la zarabanda fue la chacona, desde un punto de vista moral, era considerada igual de pecaminosa que la zarabanda, o el escarramán y la carretería. Tuvo una heredera: la capona, típicamente andaluza. La seguida, especie de seguidilla doble, fue algo más decente que las anteriores, pero menos popular. Todos estos bailes hay que englobarlos en

el grupo de *bailes de cascabel* que, según Cervantes, “eran para gente que puede salir a danzar por las calles y hubiera sido indecente que asistiesen a ellos los maestros”<sup>111</sup>. Frente a éstos estaban las *danzas de cuenta* que eran para príncipes y gente de reputación. Entre estos dos grupos se sitúan las *danzas mixtas*, mucho menos populares. Otros bailes de cascabel eran: el pollo, el hermano Bartolo, la pesca moza, la japona, Juan redondo, el rastrojo, la gorróna, la pipironda, el guiriguirigay, etc.

La música y la danza están censuradas en el teatro por su capacidad para excitar las pasiones sexuales de los hombres y las mujeres hacia un comportamiento sexual ilícito. Así la danza “zarabanda” ofende por sus gestos y movimientos de manos, y el baile llamado de “escarramán” ofende porque el danzante tiende a quebrar el cuerpo y dar descompuestos saltos. Estos bailes en el siglo XVII se denominaron lascivos y se usaron para escenas de contenido erótico. Son interesantes dos bailes muy populares y frecuentes en el teatro: la jácara y la chacona<sup>112</sup>.

Queda poca información sobre la chacona, baile cantado en el teatro del siglo XVII. Se originó en América Latina en el siglo XVI, en Perú. Se convirtió en un baile muy popular en los teatros de España, como baile exótico del Nuevo Mundo. Las actrices bailaban la chacona con su manera sugestiva con los pies, con vueltas de brazos y meneos lascivos. El texto de la primera chacona que llegó a la imprenta con su música y su texto para cantar,

---

<sup>111</sup> DÍEZ BORQUE, Jose M<sup>a</sup>, (ed.). “Teatro cortesano en la España de los Austrias”. *Cuadernos de Teatro Clásico. 10*. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico.

<sup>112</sup> DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona, Bosch casa editorial, 1978. P. 184-185.

pertenece a la colección musical *Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres y cuatro voces con la zifra de la Guitarra española a la usanza romana*, del compositor Juan Arañés.

Conservamos muchas versiones musicales de la jácara de la segunda mitad del siglo XVII. Cervantes, Quevedo y Calderón, entre otros, inventaron un mundo imaginario de las jácaras. Dentro de las representaciones teatrales era importante oír sin dificultad la diferencia entre la música de los dioses, los bailes lascivos y el lenguaje musical de la jacarandina. Las jácaras bailadas con gestos pantomímicos, algunas cantadas y otras interpretadas con instrumentos, formaban parte importante y muy celebrada de los entremeses y otros tipos de teatro menor de la época. La moda de las jácaras dejó su huella en la partitura de la primera ópera española que sobrevive en nuestros días, *Celos aun del aire matan* (1660), con texto de Calderón y música de Juan Hidalgo. Aquí las canciones de tipo popular permiten al compositor identificar musicalmente los personajes de estatura social inferior, es decir los mortales. Mientras el gracioso Rústico canta seguidillas, el gracioso Clarín canta una jácara<sup>113</sup>.

La jácara es un poema cantado (romance). Versa sobre la vida y milagros de los jaques (rufianes). Las más famosas jácaras poéticas son las de Quevedo, a quien, a veces, se ha considerado creador del género con su *Jácara del Escarramán*<sup>114</sup>. Era una composición breve que representaban uno

---

<sup>113</sup> DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>. *Op. cit.* en nota 112. P. 181-182.

<sup>114</sup> ARELLANO, Ignacio. *Op. cit.* en nota 80. P. 676.

o dos cómicos. Solía cantarse con una breve melodía muy característica, se podía bailar, e incluso mezclarse con entremeses.

La jácara, en su origen es un género poético muy popular, conocido y cantado por todos. La jácara es la oposición brutal a la idealización en la comedia, es el mundo del anti-héroe degradado que contrasta con los protagonistas de la comedia.

La jácara puede considerarse como una degradación del tono, romance a dos o tres voces que se cantaba cuando no aparecía la loa y de aquí que muchas jácaras sean romances cantados, con música.

Se produjo una progresiva complicación de la jácara, desarrollándose la jácara entremesada en la que los rufianes actúan como personajes en una breve acción escénica. Se llegó a una forma de gran efectismo y que rompía los límites del espacio escénico, comunicando escenario y patio, pues hubo jácaras que consistían en un diálogo desde el tablado y el patio, para lo cual se habían mezclado previamente con el público algunos actores<sup>115</sup>.

La mojiganga es otra forma de diversión popular, no dramática en su origen, y que después se sumará a la representación de la comedia como núcleo fundamental. Cotarelo la define como “breve juguete escénico, grotesco por su asunto, sus tipos y sus disfraces (frecuentemente de animales)”<sup>116</sup>. Y todo esto acompañado de una música estrepitosa y destemplada (pandorga).

---

<sup>115</sup> DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>. *Op. cit.* en nota 112. Págs. 279-281.

<sup>116</sup> DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>. *Op. cit.* en nota 112. Cfr. COTARELO: Colección, P. 215.

Conserva las características de su origen como mascarada o procesión de comparsas ataviadas con pintorescos trajes y disfraces, que solían celebrarse para celebrar el carnaval.

Las procesiones bufas aumentaron y la mojiganga, haciendo desfilar personajes gesticulantes, exóticamente vestidos y que se mueven al son de una música estridente, se convierte en una de las formas más características y populares. Despide a los espectadores, una vez acabada la comedia. La mayoría acaban encaminando a sus personajes a palacio<sup>117</sup>.

Arellano la define como una especie de mascarada grotesca, que salta a las tablas del escenario desde la fiesta callejera y que consiste en danzas descompuestas y movimientos ridículos, disfraces de animales, instrumentos ridículos y, a veces, incluye formas parateatrales elementales como los matachines (riña de dos personajes a palos). Así pues, se basa en el caos del movimiento y del ruido. También hay mojigangas más elaboradas como *La mojiganga de las visiones de la muerte calderoniana*<sup>118</sup>. También habla Arellano de otra forma menor, la folla que es una mezcla de fragmentos de otros géneros (entremeses, loas, bailes, jácaras, mojigangas), como pretexto para cantar y bailar.

---

<sup>117</sup> DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>. Op. cit. en nota 112. P. 281-282.

<sup>118</sup> ARELLANO, Ignacio. Op. cit. en nota 80. P.676-677.

#### 2.2.4. Funciones de la música en el teatro barroco.

Luciano García Lorenzo<sup>119</sup> establece tres funciones que cumplen las canciones en el teatro de esta época. Primeramente, muchas de las coplas utilizadas constituyen el compendio de la obra dramática, al crear el autor el texto, a partir de unos versos cantados que suelen pertenecer a la tradición oral. Una segunda función es la de complementar el espacio y el tiempo de las piezas teatrales, de manera que las situaciones dramáticas se enriquecen con elementos parateatrales. La tercera función se refiere a que las canciones o coplas deberán expresar las emociones, anhelos, frustraciones o alegrías de los personajes de la obra teatral.

Es variada la procedencia del texto de las canciones, por lo que García Lorenzo habla de cuatro formas de creación de canciones por parte de los dramaturgos. Canción elaborada por el autor de la obra, más o menos relacionada con la trama de la obra, canciones preexistentes y vivas en la memoria colectiva del pueblo, canciones que desconocemos sus antecedentes pero que el autor conoce y gracias a él llegan hasta nosotros y por último, canciones que ambientan acontecimientos específicos o son expresión de grupos sociales. De esta forma García Lorenzo establece entre la creación personal y el aprovechamiento de canciones populares, la reelaboración de las coplas ya existentes. La temática de estas canciones es variada, García Lorenzo habla de ocho temáticas: temas autobiográficos, con personajes o sucesos coetáneos de Lope, tema amoroso, canciones de boda, canciones de

---

<sup>119</sup> GARCÍA LORENZO, Luciano. "El elemento folklórico-musical en el teatro español del siglo XVII: de lo sublime a lo burlesco". *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 3, 1989. P. 67-78.

trabajo, coplas que se cantan en las fiestas populares, temas americanos y canciones de origen histórico, militar, etcétera.

Pacheco y Costa<sup>120</sup>, al hablar de la obra de Rojas Zorrilla *Lo que quería ver el marqués de Villena* comenta tres funciones de la música en la comedia del Siglo de Oro que suele plantear la crítica filológica: preparación de acontecimientos, medio de ocultar el ruido producido por las tramoyas y maquinarias utilizadas en los corrales y por último, inclusión de cancioncillas populares dentro de las obras de teatro. Características musicales de la música escrita para esta obra, tal y como indica Pacheco y Costa, pueden relacionarse con la función de la música escénica y su contexto estético. Así, la escritura homofónica vertical y silábica puede deberse a la necesidad de que la música sea comprendida por el público, a la ausencia de cantantes profesionales en las compañías de teatro, o la convivencia entre la influencia italiana (tradición operística) y la tradición musical autóctona (el villancico).

Caballero Fernández-Rufete<sup>121</sup>, siguiendo a Umpierre considera como una de las funciones básicas de la música del siglo XVII, la de articular el discurso escénico, partiendo de la idea de que el dramaturgo utiliza diversos recursos, entre ellos, la música, para definir los diferentes momentos de cada acto, de manera que las canciones, danzas y fragmentos instrumentales funcionan como si de un “código de puntuación escénica” se tratara,

---

<sup>120</sup> PACHECO COSTA, Alejandra. “Música y teatro en Rojas Zorrilla : “Lo que quería ver el marqués de Villena” “. En Coord. por BLAS PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, MARCELLO, Elena. *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático : actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999. 2000, P. 271-302.

<sup>121</sup> CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo. “La música en el teatro clásico”. En Coord. por HUERTA CALVO, Javier. *Historia del teatro español*. Vol. 1, 2003 (De la Edad Media a los Siglo de Oro), P. 677-716. P. 683.

anunciando, introduciendo, unificando y/o cerrando una determinada sección del discurso dramático.

#### 2.2.5. Dramaturgos que utilizan la música en su teatro.

Destacamos dos dramaturgos para los que la música fue un complemento imprescindible dentro de su obra, Lope de Vega y Calderón de la Barca, en torno a los cuales se desarrollarán generaciones de músicos que también incluyan la música dentro de su obra teatral.

Lope de Vega traza la línea divisoria entre nuestro teatro antiguo y el moderno. Gran parte del teatro de Lope se desarrolla durante la época de Felipe III. El teatro de Lope dio entrada constante al elemento musical, ya en forma de canciones, populares por lo común, ya en forma de piezas instrumentales, ora apropiadas para la danza, ora encaminadas a realzar la situación escénica con ese elemento sonoro que, a falta de decoraciones la mayoría de las veces, por ser todavía general el uso de cortinas, aumentaba la ilusión de los espectadores. Lope fue el primer libretista de ópera que tuvo nuestro país<sup>122</sup>.

En *El arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope, encontramos, tal y como indica Caballero<sup>123</sup>, una alusión explícita a la música, como uno de los integrantes esenciales de la Comedia Nueva<sup>124</sup>, pero no se dan directrices

---

<sup>122</sup> SUBIRÁ, José. *Op. cit.* en nota 52. P. 56-58.

<sup>123</sup> CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo. *Op. cit.* en nota 121. P. 682.

<sup>124</sup> ALVÁREZ BARRIENTOS, Joaquín. "La música teatral en entredicho. Imitación y moral en algunos preceptistas de los siglos XVI a XVIII". *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 3. P. 157-169.

prácticas sobre su incursión en el teatro, sino que éstas se han deducido a partir del análisis posterior de sus obras. La finalidad principal de estas incursiones musicales en el teatro de Lope y de sus contemporáneos fue contribuir a la plena integración del público en el espectáculo que está presenciando. En la primera mitad del siglo XVII, debido a la tradición de música polifónica que se había alcanzado en el Renacimiento, se toma la costumbre de introducir en teatro canciones polifónicas a cuatro voces, aunque posteriormente se pase a utilizar las canciones a tres voces o a solo, como atestiguan Lope de Vega y Tirso de Molina, tal vez buscando una mayor claridad en la expresión del texto.

La intervención de la música popular en las comedias de Lope es bastante abundante y siempre es un carácter de cantarcillo del más fino corte lírico. Normalmente, los *músicos* de Lope son cantores, que no se suelen acompañar de instrumentos; a veces lo hacen con guitarras o vihuelas y, en ocasiones, el reparto indica la presencia de músicos que no hacen nada. Puede encontrarse algún pasaje donde se supone que una música suena en el interior de la escena, mientras se desarrolla el episodio. Las danzas preocupan a Lope, muestra de ello es su alusión a la danza de espadas, *encamisada*, seguidillas, etc. Además algunas de sus comedias empiezan con un baile. A veces los músicos intervienen más directamente en el desarrollo del episodio, al dirigirse alguno de los personajes de la obra directamente a ellos, como es el caso de la acotación: “se pide a los músicos que le vayan cantando letrillas”<sup>125</sup>.

---

<sup>125</sup> SALAZAR, Adolfo. *La música de España. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*. Madrid, Espasa-Calpe, 1972. P. 79-107.

Lope sacaba toda una comedia de una copla o estribillo, o de un romance, como es el caso de la obra *El caballero de Olmedo*<sup>126</sup>. En algunos comienzos de las comedias de Lope sólo suenan chirimías y algunos cánticos, en otros hay villancicos y danzas de gitanos, en otros pasan máscaras bailando, músicos y hay una especie de danza de sacristanejos.

En torno a Lope, o en su época viven: Tirso de Molina, Luis Vélez de Guevara, Antonio Mira de Amecua, Juan Ruiz de Alarcón y Guillén de Castro.

En numerosas comedias de estos autores, tanto la música vocal e instrumental de carácter erudito, como las melodías y danzas populares, constituyen elementos obligados para la representación. Así, por ejemplo, al enumerar doña Serafina los deleites de las obras teatrales en *El vergonzoso en palacio*, Tirso le hizo declamar a ese personaje femenino una colección de redondillas<sup>127</sup>.

Por otra parte, al enumerar don García las atracciones de una opípara cena en *La verdad sospechosa*<sup>128</sup>, Ruiz de Alarcón le hizo declamar a este personaje masculino un extenso romance, para describir los ornamentos del banquete, especialmente los musicales.<sup>129</sup>

Es interesante la adjetivación que el propio Tirso aplicó a ciertos instrumentos musicales en *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, obra donde don Juan Tenorio utilizó la música como arma de seducción.

---

<sup>126</sup> LOPE DE VEGA Y CARPIO, Félix. *El caballero de Olmedo*. Barcelona, Edit. Planeta, 1982.

<sup>127</sup> SUBIRÁ, José. *Op. cit.* en nota 52. P. 60.

<sup>128</sup> SUBIRÁ, José. *Op. cit.* en nota 52. P. 60.

<sup>129</sup> SUBIRÁ, José. *Ibid.* P. 60.

Chirimías, cajas, atabales, cascabeles, trompetas y otros instrumentos aparecen, acordes con la acción, en diversas obras de Ruiz Alarcón<sup>130</sup>. La titulada *El dueño de las estrellas* incluye entre los personajes a *villanos-músicos* y en una escena de la obra “hacen dentro ruido de baile de villanos”, mientras se cantaba al son de la danza de este nombre. La titulada *Las paredes oyen* contiene una escena en que intervienen cuatro arrieros y una mujer, todos los cuales entonaban detrás de bastidores una sucesión de seguidillas. Este autor, al acoger escenas populares con intervención musical, solía situarlas en lugar oculto a la vista de los espectadores, con lo que hacía que se concentrase la atención en la música, ya cantada ya tañida.

Sólo como elemento accesorio que dará carácter y ambiente a la escena, figura la música en *Las mocedades del Cid*<sup>131</sup>, de Guillén de Castro. Con reiteración suenan trompetas bastardas llamando al arma y poniendo en conmoción a la tropa, o previniendo la llegada de algún noble. Y en la escena que representará el entierro del monarca, el autor exigió que tocasen “trompas roncadas y tambores destemplados”, a tono con la situación y de acuerdo con las ceremonias o cortejos fúnebres.

Calderón de la Barca es el más filarmónico de los dramaturgos españoles. Se admira a Calderón por sus autos sacramentales, por sus dramas ya religiosos, ya trágicos; por sus comedias ya filosóficas, ya de capa y espada. Incluso sus mismos entremeses merecen atención especial.

---

<sup>130</sup> SUBIRÁ, José. *Op. cit.* en nota 52. P.62.

<sup>131</sup> DE CASTRO, Guillén. *Las mocedades del cid*. Madrid, Edit. Espasa-Calpe, 1981.

En todas sus obras abunda el elemento musical. Estos elementos musicales están en<sup>132</sup>:

- Producciones mitológicas ideadas para festejar a príncipes y realzar con vistosos espectáculos escénicos algunas solemnidades pomposas, entre las que figuran: *La púrpura de la rosa*, *Eco y Narciso*, *Ni amor se libra de amor*, *El jardín de Falerina*, *Fieras afemina amor* y *Celos aún del aire matan*.
- Zarzuelas cortesanas, los autos sacramentales y las jácaras entremesadas.
- Las comedias introducen sutiles glosas, canturias de antiguos romances melódicos, cancioncillas y villancicos u otras tonadas folklóricas, música de bailes y de entremeses antiguos, para vitalizar con el encanto de la música la gracia de la letra. Incluso ciertas escenas puramente declamadas parecen pedir ser puestas en música.

Según Menéndez y Pelayo<sup>133</sup> mientras Lope de Vega había concebido el teatro como una especie de novela, Pedro Calderón de la Barca lo había concebido como una especie de ópera.

En algunas obras cuya expresión dramática se remonta hasta lo sublime tiene acogida la nota ligera, revistiéndose con la gracia de lo

---

<sup>132</sup> SUBIRÁ, José. *Op. cit.* en nota 52. P.58-60.

<sup>133</sup> Cfr. SUBIRÁ, José. *Op. cit.* en nota 52. P. 59.

folklórico. Así lo testimonia la escena inaugural de *El alcalde de Zalamea*, donde, requerida la Chispa por unos soldados viandantes para entonar una jácara o canción que haga más llevadero el camino, la entona, dialogándola con uno de aquellos soldados y acompasándola con la castañeta. Dicha poesía comienza diciendo:

“Yo soy titirí, titirí, tina,  
Flor de la jacarandina”<sup>134</sup>.

El texto de la primera zarzuela fue encargado a Calderón y se tituló *El laurel de Apolo*. Para explicar las novedades e intenciones de este nuevo género Calderón hace que lo haga la Zarzuela en persona, quien intervendrá en la loa. Advierte que no va a representarse allí una comedia “sino solo una fábula pequeña en que, a imitación de Italia, se canta y se representa”. Desde la loa comienza la música y salen pastores y zagales, después Cupido y Apolo, más tarde un coro de ninfas y, en la música, aparecen seguidillas y, según Cotarelo, el estilo de jácara.

Querol<sup>135</sup> analiza tres connotaciones de significado en la música de teatro de Calderón, la música como mensaje extraterrenal, los efectos psicológicos de la música, como factor que hace cambiar estados de ánimo tales como transformar la ira en valor, las penas en alegrías, o la cobardía en valor, y por último, analiza la estética musical de Calderón, fundamentalmente en lo que se puede entender por alusiones musicales en el texto teatral, ya que

---

<sup>134</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El alcalde de Zalamea*. Madrid, Edit. Cátedra, 1986.

<sup>135</sup> QUEROL GAVALDÁ, Miguel. “La música en el teatro de Calderón”. En APARICIO MAYDEU, Javier. *Estudios sobre Calderón*. Vol. 1, 2000, P. 415-441. P. 432.

tal y como señala, “el investigador musical no puede descuidar la lectura de una determinada obra por el hecho de que no hayan intervenciones musicales en la misma, pues aunque no se cante ni se toque, puede haber algún detalle referente a la música y no carente de interés”. En esta última dirección, saca conclusiones como que, para Calderón la música suena mejor a un poco de distancia, tal y como expresa alguno de sus personajes o la consideración de que la música, la noche y un jardín es la combinación perfecta.

Entre los autores dramáticos de la época de Calderón figuran: Francisco de Rojas Zorrilla, Agustín Moreto, Antonio Solís y Álvaro Cubillo.

En la obra de Rojas Zorrilla el término *música* aparece indicado en el reparto, pero hay otras veces en las que, aunque la música esté prevista, no encontramos después ningún cuadro musical. Rojas, tal y como analiza Pastor Comín<sup>136</sup>, lo mismo hace cantar a un conjunto de actores sobre el tablado, que alterna coro y actor en una determinada escena, y hasta puede exigir reiteradamente a un personaje que esté cantando continuamente letrillas populares.

Comentando Valbuena la musicalidad de dramaturgos del siglo XVII, ha dicho: “El mundo de Moreto está en los límites de la música; de la solución de los temas escénicos en la ópera del XVIII, Moreto es el artista que recurre más veces a la música y al canto para realizar las escenas del más fino análisis

---

<sup>136</sup> PASTOR COMÍN, Juan José. “La música como recurso dramático en la obra de Rojas Zorrilla”. En PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe Blas, GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y MARCELLO, Elena E. *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático : Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*. 2000, P. 243-270.

psicológico... El tipo de comedia de figurón, que marca especialmente *El lindo don Diego*, es un precedente inmediato de la ópera bufa del siglo XVIII. Lo literario está, pues, moviéndose entre el inminente género musical y el pasado de sátira pictórica... las escenas VI y VII de la jornada III de *Las travesuras de Pantoja* hacen pensar inevitablemente en el desenlace de *El barbero de Sevilla...*<sup>137</sup>.

Es indiscutible la importancia que tuvo la música en el siglo XVII dentro de las representaciones teatrales, pero esa importancia no alcanzó a los músicos de dichas intervenciones, siendo costumbre tanto en la época de Lope como de Calderón no mencionar el nombre del músico, lo que ha hecho que se pierda un dato muy importante para la reconstrucción del Siglo de Oro. A esto se une la pérdida de la mayoría de las partituras originales, por lo que lo único fiable son las acotaciones del texto. Todas las antologías musicales que recogían la música de las comedias representadas en la segunda mitad del siglo XVII se dan por desaparecidas, salvo el Manuscrito Novena que es una recopilación de canciones integradas en piezas teatrales de finales del siglo XVII y principios del XVIII, que parece haber sido hecha por un músico teatral hacia 1710.

García Lorenzo<sup>138</sup> establece cuatro principios en el teatro barroco español a partir de la incursión de la música en las piezas teatrales. Primeramente “la concepción áurea de la obra dramática como un

---

<sup>137</sup> Cfr. SUBIRÁ. *Op. cit.* en nota 52. P. 62.

<sup>138</sup> PASTOR COMÍN, Juan José. *Op. cit.* en nota 136. P.246.

conglomerado oportuno y eficaz de texto, música, copla y baile”, por otro lado, “la voluntad del autor por hacer de la obra un reflejo de la vida que necesita de las músicas cotidianas”, en tercer lugar “la representación de una clase urbana y palaciega que busca en la música la expresión sentimental y la “presentación” de un campesinado depositario de un sinfín de cantares populares”, y por último, “la influencia de la tradición oral, es decir, el recuerdo en la memoria colectiva de unos cuantos versos musicados que condensan un argumento trágico”.

#### *2.2.6. Influencias posteriores: Reposiciones de obras del teatro clásico y los autos sacramentales al servicio de la ideología del Régimen Franquista.*

El repertorio de teatro del Siglo de Oro español fue muy difundido en la época franquista como enaltecimiento de lo nacional, fundamentalmente a través de la representación de autos sacramentales de Lope y de Calderón, normalmente con la utilización de una música diferente a la que se utilizó originalmente para dichas obras. El régimen se aparta de la tradición inmediatamente anterior a la guerra, desechando todas las vanguardias con las que experimentan Falla y Lorca así como los trabajos musicológicos realizados durante la República y conciben el auto sacramental como forma de atraer al público a la causa nacional, optando por un repertorio muy conocido, de manera que el éxito entre el público esté asegurado. Torres Clemente<sup>139</sup> que

---

<sup>139</sup> TORRES CLEMENTE, Elena. “La música en los autos sacramentales: un ejemplo de la transformación del repertorio durante la Guerra Civil española”. En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUIZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956) : actas del congreso*. Vol. 2, 2001. P. 351-376. P. 367.

trata ampliamente este tema señala que “el estilo musical predominante en las representaciones de los autos sacramentales fue el romanticismo (Schubert, Brahms, Chopin, Gounod, etc)”. Además, los impulsores de la estética oficial, entre ellos Otaño, proponen el cierre de fronteras, con lo que ello supuso de aislamiento cultural en España en esa época. La lucha contra el extranjero se basó fundamentalmente en Francia, mientras que se utilizaban mucho los músicos alemanes, por la afinidad ideológica con el fascismo hitleriano. La música militar y la popular también formaron parte del repertorio en la representación de los autos. Como ejemplo de representación de auto sacramental podemos citar la representación de *Del pan y del palo* de Lope de Vega, con la que se estrena la compañía “El Carro de la Farándula”, el 25 de julio de 1939, con motivo de un acto oficial. Sin embargo no quedan referencias sobre su música. De la que sí quedan es de la representación, cinco días después, de otro auto sacramental de Lope *El hijo pródigo*, del que la prensa hace referencia a que se incluyeron “verdaderas joyas de la música popular española del siglo XVII”.

Las reposiciones del teatro barroco español requieren una serie de investigaciones, que, dependiendo de su fiabilidad, resultará ser, tal y como indica González Marín<sup>140</sup>, una recuperación o una restauración. Este plantea los problemnas que se presentan ante una reposición de este tipo y considera que resulta más fácil recurrir a una ópera o hacer que la obra elegida se convierta, a través de cortes en el texto y añadido de números musicales, en un

---

<sup>140</sup> GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. “Recuperación o restauración del teatro musical español del siglo XVII”. En TORRENTE, Alvaro, CASARES RODICIO, Emilio (coord.). *La ópera en España e Hispanoamérica : una creación propia*. Vol. 1, 2001, P. 59-78.

espectáculo con mucha música, de manera que, en el peror de los casos, si es que el texto de la obra no se entiende, que es uno de los problemas más comunes, la interpretación de la música cubra dicha carencia. Así pues, el mayor problema se presenta al abordar obras en las que lo hablado y lo cantado se alterna, ya que en estos casos, suele faltar siempre algún número musical que hay que adaptar o inventar. Y no es éste sólo el problema, sino que además hay que darle una coherencia a esa alternancia de texto hablado y cantado.

Otros problemas más específicos que plantea González Martín que se pueden plantear ante estas reposiciones es la información referida a los instrumentos o a la formación de las actrices cantantes. Respecto a los primeros, las fuentes indican que los conjuntos instrumentales de corte y los de la ópera italiana eran similares, un acompañamiento continuo y un grupo de instrumentos de arco. Destaca la importancia de la guitarra como acompañamiento de la música teatral, en el caso en que un personaje entra en escena para cantar una canción, acompañándose de dicho instrumento. Sin embargo las fuentes indican que la inclusión de la percusión no pertenecía tanto a la música como al baile y se empleaba en determinadas circunstancias tales como para acompañar villancicos de Navidad, procesiones del Corpus, incluso usado junto a trompetas y clarines, para ambientes bélicos y militares.

Las fuentes no dejan claro el grado de capacitación musical de las actrices, pero sabemos que las partes vocales eran poco exigentes en lo que se refiere a extensión o a las vocalizaciones. Sin embargo sí queda claro que la formación musical de las actrices era inferior a la de los cantores de iglesia, ya

que no leían música, sino que lo aprendían todo de memoria, cosa necesaria para representar.

Es evidente la necesidad del músico de teatro de documentarse en todo lo referente a la contextualización de la obra a ilustrar, tal y como se destaca en esta tesis.

### 2.3. La música en el teatro del siglo XVIII.

Al iniciarse el reinado de Felipe V, y hasta el incendio que acabaría con el inhóspito Alcázar de Juan II, el día de Navidad de 1734, el panorama teatral madrileño apenas se diferencia del de la centuria anterior: En primer lugar tenemos las representaciones palaciegas que se llevaban a cabo en el coliseo de Buen Retiro en la llamada *Sala dorada* del antiguo Alcázar y en el Real Sitio de la Zarzuela. Por otro lado nos encontramos con el teatro para el pueblo que tiene lugar en los corrales, *de la Cruz y del Príncipe*. Será ahora cuando se abra un nuevo local con destino a representaciones de ópera italiana, el Teatro de los Caños del Peral, en el solar de lo que en la actualidad es el Teatro Real<sup>141</sup>. Esa diferenciación de recintos y de espectáculos es algo que se va a repetir a lo largo de toda la historia.

En la primera mitad del siglo XVIII, que abarca los reinados de Felipe V y Fernando VI destacan dos compositores españoles: Antonio Literes y José de Nebra. Sin embargo el ascenso al trono de Felipe V se ha relacionado siempre con la coronación final del italianismo. Hay que recordar que la ópera había nacido en Italia a principios del XVII, pero España tenía en ese Siglo de Oro las necesidades de espectáculo total tan cubiertas que no tuvo ningún problema. Sin embargo, ahora que el género operístico se estaba extendiendo por toda Europa, era difícil de escapar a su influjo. Así pues, se ha concebido la música

---

<sup>141</sup> MORALES Y MARÍN, Jose Luis. "La escenografía durante el reinado de Felipe V". En TORRIONE, Margarita(Ed.). *España festejante. El siglo XVIII*. Málaga, Centro de ediciones de la Diputación de Málaga, 2002. P. 287.

dramática en España como una “lucha”<sup>142</sup> contra una corte controlada fundamentalmente por los músicos italianos desde 1703. Un bando estaba formado por la corte “extranjera” y los “italianos”, y el otro por compositores nativos entre quienes destacarían los arriba mencionados.

Hay dos términos muy utilizados en las fuentes musicales de comienzos del siglo XVIII: ópera y operístico. La ópera se puede definir como un género dramático y musical importado en bloque e interpretado en italiano por cantantes profesionales (*virtuosi*), pero también puede definir un género teatral cantado en español, basado en modelos musicales y dramáticos italianos adaptados por compositores de nacionalidad española o italiana y comúnmente interpretado por actrices españolas (cómicas). Por otra parte el término operístico es un estilo relacionado tanto con la composición como con la interpretación, aparece asociado con la ópera importada de Italia, aunque también puede aplicarse a otros géneros establecidos, como la música sacra. Esta música “operística” no tiene necesariamente que presentar las convenciones dramáticas y formales de la propia “ópera” según las dos primeras acepciones<sup>143</sup>. De esta forma podemos calificar como operística una canción que se asemeje a un aria, una canción dialogada que se asemeje a un dúo, una forma de cantar, un recitativo dentro de una comedia, etc. Cuando hablemos de ópera se tratará de una obra con carácter completo que, o bien provenga de Italia, o sea una adaptación española, pero no en alguna de sus partes, sino como obra completa.

---

<sup>142</sup> CARRERAS, Juan José y BOYD, Malcom (coord.). *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid, Edit. Cambridge, 2000. P. 19.

<sup>143</sup> CARRERAS, Juan José y BOYD, Malcom (coord.). *Op. cit.* en nota 142. P. 20.

Las producciones del primer tipo (ópera italiana introducida por cantantes italianos) comenzaron en 1703. La interpretación cortesana de *El pomo d'oro para la más hermosa* por la Compañía Real Italiana, se ha considerado la adopción definitiva de la ópera italiana, sugiriéndose con cierto atrevimiento que fue la ópera homónima de Cesti la interpretada en el teatro del Buen Retiro el 25 de agosto de 1703. La presencia de la compañía italiana de Felipe V (conocida popularmente como “de los trufaldines”) está documentada en Madrid entre 1703 y 1711, y de nuevo entre 1716 y 1725. Esta compañía combinaba espectáculos cortesanos con representaciones regulares en los teatros comerciales, estableciendo en 1708 su propio teatro bajo protección y privilegio real, el famoso Teatro de los Caños del Peral.

Las actuaciones de los trufaldines, más que en la ópera, estaban relacionadas con la tradición italiana de la *commedia dell'arte*. Entre los trufaldines había actores que cantaban y bailaban, aunque no fueran *virtuosi*. Las relaciones entre comedia y ópera fueron muy importantes desde sus orígenes y la supervivencia de las compañías de *commedia dell'arte* dependían en buena medida de su capacidad para adaptarse a los gustos cambiantes de sus patronos cortesanos y del público general.

### 2.3.1. *Opera española.*

La tradición teatral española se mantenía vigente a finales del siglo XVII, siguiendo en líneas generales las convenciones dramáticas y musicales establecidas por Pedro Calderón de la Barca y Juan Hidalgo. La primera ópera interpretada en la corte española fue *Decio y Eraclea* producida para celebrar

el primer aniversario del príncipe heredero don Luis, el 25 de agosto de 1708. El reparto estaba integrado exclusivamente por actrices españolas de los teatros comerciales. Dicha ópera se estructura a través de la sucesión regular de recitados y arias da capo, aunque también incluye algunos dobles coros. La instrumentación es inusualmente rica en este contexto.

Sin embargo, este primer experimento de ópera española del siglo XVIII fue posiblemente un fracaso, tal vez por la dependencia de un libreto italiano. Una posible solución se vio en la modernización de la zarzuela cortesana, adoptando recitativos y arias, sin alterar la dramaturgia básica que combinaba personajes hablados y cantados. Un ejemplo de esto se hizo el 19 de diciembre de 1708 con la zarzuela *Acis y Galatea* con texto de José Cañizares y música de Antonio Literes; se repuso al menos en siete ocasiones entre 1708 y 1722, convirtiéndola en una de las más representadas, lo que demuestra la popularidad del nuevo modelo dramático de zarzuela operística<sup>144</sup>. Este hecho de intentar aunar la influencia italiana, adoptando el género de la ópera, con la tradición española, fundamentada en las producciones teatro-musicales que acontecieron en el Siglo de Oro va a ser una de las características de la música teatral en el siglo XVIII. Durante los años siguientes, especialmente entre 1720 y 1730, se observa en las producciones teatrales madrileñas un aumento de lo que en los libretos españoles denominan “drama” y “melodrama”, en respuesta al creciente mercado de la zarzuela operística.

La llegada a Madrid en 1738 de la primera compañía profesional italiana, fue representando cinco óperas de Metastasio en el Teatro comercial de los

---

<sup>144</sup> CARRERAS, Juan José y BOYD, Malcom (coord.). *Op. cit.* en nota 142. P. 23.

Caños del Peral y participando además en la suntuosa producción cortesana *Alessandro nelle Indice* en el Buen Retiro para celebrar la boda de Carlos de Borbón.

### 2.3.2. *Música para teatro.*

José de Cañizares, uno de los principales autores teatrales de la España dieciochesca, quien escribió regularmente para los teatros madrileños, fue responsable de los textos de villancicos para la Capilla Real a partir de 1707 y participó también en 1738 como consejero literario en la primera producción cortesana de ópera italiana. A finales de la primera década las innovaciones italianas estaban plenamente adoptadas en la Capilla Real, y los recitativos y las *arias da capo* llegaron a ser un ingrediente habitual en las piezas teatrales españolas. La popularidad del nuevo estilo italiano se pone de manifiesto en una danza dramática breve fechada en torno a 1710 con el título *Baile de las arias*<sup>145</sup> que incluye cuatro *arias da capo* en español. Incluso las producciones teatrales españolas que todavía estaban sujetas a la dramaturgia tradicional, como la comedia de Zamora *Todo lo vence el amor*, producida en 1707, incluye un *aria da capo* en su “intermedio musico” danzado. A este último tipo de comedia se le podría denominar operístico, por ciertas connotaciones adquiridas de la ópera.

Cañizares requiere la música prácticamente en todas sus obras, y la clasificación de las etapas de su producción, establecido por Onrubia de

---

<sup>145</sup> CARRERAS, Juan José y BOYD, Malcom (coord.). *Op. cit* en nota 142. P. 26.

Mendoza<sup>146</sup>, puede ser válida para establecer la presencia musical en el teatro dieciochesco. Estas etapas son:

- La primera se caracteriza por ser el continuador de Calderón, Rojas, y Moreto.
- La segunda, entre 1705 y 1715, presentaría un alejamiento del teatro del siglo XVII y la aparición de elementos de origen claramente dieciochesco: sensibilidad de tipo musical, un fenómeno revolucionario casi inconsciente que le lleva en muchas ocasiones a situar en el primer plano de sus obras a tipos grotescos o estrafalarios, un afán de poner en tela de juicio los viejos principios heredados y una técnica teatral cercana en ocasiones a las reglas del Clasicismo.
- Los siguientes veinte años los denomina “de madurez”, en los que se mezclan los procedimientos heredados con los nuevos en un teatro del todo diferente del siglo XVII.
- Los últimos años de su producción presentan un predominio del teatro en zarzuelas mitológicas y alegóricas que tienen algo de historias fantásticas.

Pese a toda invasión italiana, las comedias de música son abundantes en la primera mitad del siglo XVIII. En 1726 el libretista Zamora escribió la obra *Locuras hay que dan juicio y sueños que son verdad*, primero designada como “comedia zarzuela” y luego como “zarzuela”. En 1728 se puso la zarzuela *Muerte en amor es ausencia*, con música de Jesús Aroca. Pocos años después

---

<sup>146</sup> Cfr. MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española: siglo XVIII*. Madrid, Edit. Alianza, 1985. P. 394-395.

se escriben diversas comedias de música sobre asuntos religiosos, como: *El apóstol de León y protector de Zamora*, *San Atilano* del que no se conoce el músico; *El prodigio de la Sagra*, *Sor Juana de la Cruz*, con música del maestro San Juan y ambas estrenadas en Nochebuena de 1723. En 1724 se estrenaba la comedia *Santa Francisca Romana*, de Cañizares y Nebra. En 1728 el maestro Bernardo Lozano puso arias y cuatros a la “comedia de teatro y música” titulada *El cielo por los cabellos*; *Santa Inés, mártir*. Las comedias de Navidad en 1729, también sobre temas religiosos, fueron *Música discreta y santa*; *santa Matilde*, de Cañizares y Nebra y *El prodigio de Italia*. Otra es *Santa Columba de Reati*, del libretista Armesta y del músico Diego Lana<sup>147</sup>.

No siempre es fácil diferenciar lo que son zarzuelas de las simples comedias con música. En la zarzuela se recogen todo tipo de temas, muchos de los habituales en las comedias: mitología, historia, escenas de pastores, alegorías, relatos amorosos, magias y duendes, narraciones de aventuras y de caballería, religiosos, etc.

El interés del público por los elementos musicales en el teatro va en aumento a lo largo del siglo. No había comedia “de teatro” que no incluyera algún número melódico. Los “dramas en música” incrementaron su parte cantada, haciendo difícil su diferenciación de la ópera o la zarzuela. Las abundantes reposiciones de ciertas obras de éxito, particularmente comedias

---

<sup>147</sup> SUBIRÁ, José. *Op. cit.* en nota 52. P. 114-117.

heróicas y de magia, favorecieron la introducción de algunas variantes en el aparato escenográfico o en la música<sup>148</sup>.

Las principales utilidades de la música en el teatro del siglo XVIII son, según Antonio Martín Moreno<sup>149</sup>:

- La música se emplea para llamar la atención del espectador y prepararle a lo que va a ver (los *Cuatro de empezar*).
- Para distraer su atención al objeto de que no se percate de los trucos de la tramoya y el ruido de la maquinaria.
- Para sugerir situaciones (música pastoril, música militar...)
- Para incluir un elemento de variedad en las obras
- Como elemento integrante de la acción para poner énfasis en los momentos cruciales.
- Para evocar situaciones paranaturales, como la voz de la conciencia, la voz del pueblo, etc.
- Música para la danza.

La utilización de la música en su doble aspecto vocal e instrumental se hace con una precisa finalidad. Así, la música instrumental se utiliza para preparar al espectador y captar su atención mientras que la música vocal debe expresar “los afectos” contenidos en el texto de la más eficaz manera posible.

---

<sup>148</sup> DÍEZ BORQUE, Jose M<sup>a</sup>. *Historia del teatro en España, II. Siglo XVIII, Siglo XIX*. Madrid, Edit. Taurus, 1988. P. 135.

<sup>149</sup> MARTÍN MORENO, Antonio. *Op. cit.* en nota 146. P. 342.

### 2.3.2.1. Tres músicos para teatro: Durón, de Nebra y Literes.

En la primera mitad del siglo XVIII hablaremos fundamentalmente de tres músicos: Sebastián Durón, José de Nebra y Antonio Literes.

Sebastián Durón<sup>150</sup> compuso música para algo más de diez obras teatrales, de las que se conservan ocho. Las obras que se han conservado manuscritas no tienen todas las partes que debían integrar una diversión de estas características, como era: la loa, los sainetes intercalados entre las dos o tres jornadas, y el fin de fiesta, ni tampoco han conservado la introducción exclusivamente instrumental (*sinfonías*). La progresiva influencia italiana la encontramos en la práctica de las sucesiones de recitados y arias que sustituyen a la complejidad de los cuatros, ochos, tonadas, etc, de la música teatral española. Pero la diferencia más acusada entre la música teatral italiana y la española está en la propia concepción musical del teatro. Para los españoles la música es fundamental, forma parte de la acción y se integra en ella. Para los italianos, la música es en esta época principalmente un elemento de variedad y de lucimiento de los solistas, y no importa demasiado el quitar o cambiar números musicales.

A finales del siglo XVII compone diversas zarzuelas y lo que se podrían llamar ópera españolas primitivas y es a principios del siglo XVIII cuando compone la comedia musical *El imposible mayor, en amor le vence Amor*, con colaboradores literarios como Cañizares y Bances Cadamo. Otra zarzuela en

---

<sup>150</sup> MARTÍN MORENO, Antonio. Sobre este autor cfr. *op. cit.* en nota 146. P. 382-386.

colaboración con Cañizares, en dos jornadas es *Las nuevas armas de Amor*. En ella aparecen sucesiones expresas de Recitados y Arias, figurando incluso una *Arieta italiana*. La participación instrumental está limitada a los violines y al acompañamiento. Otra es la zarzuela *Veneno es de amor la envidia*, en colaboración con el poeta Antonio de Zamora. Tiene sucesiones de recitados y arias, intercalando a veces dúos y el coro a cuatro. Sólo tiene violines y acompañamiento. La influencia de la ópera italiana en su obra es un hecho.

José de Nebra<sup>151</sup> es un compositor fundamental en el siglo XVIII. Sólo se han localizado cinco obras dramáticas completas, todas de la década de 1740. Aparte de esas obras hay otra, el “drama harmonica” *Amor aumenta el valor* compuesta para la corte en 1728. Nebra puso música al primer acto en una colaboración con otros dos compositores italianos de la corte. En esta primera composición Nebra muestra que conoce bien las convenciones italianas, componiendo sucesiones regulares de *arias da capo* y recitativos. Las secciones musicales tradicionales del repertorio dramático de Nebra no eran una cuestión de elección personal, sino que venían impuestas por las peculiares condiciones de la producción teatral española. El uso de coros con tesituras altas es una, resultado de la costumbre española de contar únicamente con actrices cantantes en el ámbito escénico. La música de tradición nacional, como la seguidilla, aparece de forma más independiente, o alternándose como números cerrados con las secciones italianas.

---

<sup>151</sup> CARRERAS, Juan José y BOYD, Malcom (coord.). Sobre este autor cfr. *op. cit.* en nota 142. P. 24-25.

La obra de Nebra es indicativa de los cambios en la relación entre la corte y los teatros públicos durante el primer tercio de siglo, provocados por la presencia creciente de la música italiana en la vida musical española. Nebra tuvo que hacer frente a la nueva división entre ópera de corte (cuya composición estuvo reservada a los italianos desde 1738 en adelante) y el teatro comercial.

Secciones “a la moda italiana” aparecen casi simultáneamente a partir de 1703 tanto en los villancicos de Navidad y de reyes de la Capilla Real, como en la rica tradición de entremeses españoles, en comedias y zarzuelas y también en la cantata profana. Es significativo que las primeras apariciones de recitativos y arias en los villancicos cantados en la Capilla Real estén asociados a la presencia de un actor italiano que canta en su propio idioma, mientras el resto de la pieza está en español.

Antonio de Literes<sup>152</sup> es muy italiano en su música. Al igual que Durón, Literes colabora con el más importante dramaturgo de la primera mitad del XVIII, José de Cañizares, por lo menos en cuatro zarzuelas. La zarzuela titulada *Accis y Galatea* es casi una ópera. Otra es la zarzuela *Júpiter y Danae*, en tres jornadas y baile final, en la que intervienen violines, viola de arco y acompañamiento, además de las voces. La influencia italiana se ve clara en su obra *Los Elementos*, ópera armónica al estilo italiano a los años de la Excm. Duquesa de Medina de las Torres, mi Señora. Aquí es la segunda vez que aparece el término ópera. Otra es la zarzuela *Antes difunta que ajena*.

---

<sup>152</sup> MARTÍN MORENO, Antonio. Sobre este autor cfr. *op. cit.* en nota 146. P. 386-388.

### 2.3.2.2. Fuentes de música para teatro en Madrid.

En 1949 Subirá<sup>153</sup> descubrió el Archivo de la Congregación de Nuestra Señora de la Novena. El repertorio musical contenido en ese volumen corresponde a las obras de teatro que, en las primeras décadas del siglo, se interpretaron en Madrid por las dos principales compañías de la Corte. Aparecen: Calderón de la Barca con 16 comedias y 3 autos sacramentales, Matos Fragoso con 2 comedias y coautor de 3, Bances Candamo con 4 comedias, Zamora 3, Hoz y Mota y Leiva Ramírez de Arellano con 2. La mayor parte del repertorio corresponde a las “comedias viejas” del siglo XVII. El único nombre de compositor musical es José Peyró, que es el compositor de la música de 8 comedias y 2 autos sacramentales. En total 53 obras musicales.

La comedia seguía requiriendo gran participación musical, aunque el repertorio correspondiente a la primera mitad parece perdido en lo que a música se refiere. Una excepción es la obra *Los desagrazios de Troya*, con letra de Juan Francisco Escuder y música de Joaquín Martínez de la Roca; es una excepción porque es la única obra dramática impresa en todo el siglo XVIII, en 1712.

La música de las representaciones en Madrid durante la segunda mitad del siglo se conserva en la Biblioteca Municipal de Madrid, y hay medio millar.

---

<sup>153</sup> MARTÍN MORENO, Antonio. Cfr. *Op. cit.* en nota 146. P. 388-392.

Según Subirá<sup>154</sup> hay obras de 1734 en adelante, hasta 1810, con un treinta por ciento de anónimos, mientras que el resto tienen por autores a los mismos de las tonadillas escénicas. Los compositores que contribuyeron a formar esa producción musical son en buen número los mismos a quienes debemos el copioso caudal tonadillesco y casi todo el del sainete lírico<sup>155</sup>. Como gran parte de las comedias representadas pertenecían al teatro clásico (Lope de Vega, Calderón y Tirso de Molina), aparecen utilizados los textos literarios de estos escritores para revestirlos con una música que suplió a la escrita cuando se produjeron las respectivas obras. Varios músicos figuran como colaboradores ocasionales en determinadas obras por adición de nuevos números o por haberse cambiado el texto musical a alguno de los ya existentes, y en tales casos los apellidos de estos colaboradores no figuran en las portadas respectivas, pero sí a la cabeza del manuscrito musical añadido o reemplazado. También faltan a veces en las portadas, mas no en el interior, los nombres del compositor, por lo cual fueron registradas como anónimas. No era insólito que algunos números se trasladasen de una producción a otra. La paternidad se consignaba a veces por el apodo con que venía siendo conocido comúnmente el respectivo autor; por ejemplo *Tudela* encubre a don Pedro Aranaz Vides, y se refiere al lugar donde nació. Una misma comedia podía ser puesta en música por autores diferentes. A veces se producía la colaboración eventual de varios autores por aprovechar piezas escritas en distintos años y para diferentes obras.

---

<sup>154</sup> SUBIRÁ, José. *Op. cit.* en nota 52. P. 131-137.

<sup>155</sup> Se hablará de estos géneros en las páginas posteriores.

En ese lote de 490 comedias, sólo seis pertenecen a la primera mitad del siglo XVIII y son: *Eco y Narciso* (Coradini, 1734), *El espíritu foletto* (primera parte, Guerrero, 1739), *Espina* (Coradini, 1740), *La fingida Arcadia* (Guerrero, 1744); *Dicha y desdicha del nombre* (Guerrero, 1746) y *El dómine Lucas* (Nebra, 1747).

Hay mucha variedad en cuanto al número de piezas musicales de cada comedia, al género de esas composiciones musicales, y al reparto de las mismas por jornadas. Mientras algunas obras sólo tenían uno o dos números, otras alcanzaban o rebasaban la docena. Y mientras bastantes comedias sólo adosaban *coros* o *cuatros*, no pocas dieron intervención importante a los intérpretes, imponiendo con relativa frecuencia curiosas vocalizaciones, tan acomodadas al gusto por lo italiano como impropias del espíritu netamente español imperante en las correspondientes comedias. Las piezas predominantes son: “cuatros” o “a cuatros” (su número se cifra en unos 400) y “coros” (con unos 400), “coplas” (unas 150), las “arias” (otras 40), precedidas especialmente estas últimas, de los correspondientes “recitados” (unos 50); “Dúos”, “duetos” y piezas vocales dialogadas (más de 50), las “marchas” (más de 50), escritas expresamente para las diversas comedias, otras piezas llamadas “ambulantes” porque pasaban de una obra teatral a otra, “Pastorales”, “pastorelas” y “pastorellas” (más de 50), otros “Bailetes” y “bailes”: 32 seguidillas, 16 minuetos y 13 rondoes; sin llegar a la decena hay: Cavatinas, Pregones, Batallas, Princesas, Preludios, Tercetos, Cuartetos, Quintetos, Gaitas, Juguetes, Juguetillos, Oberturas, Finales,

Alemandas, Cánones, Contradanzas, Marchas fúnebres, Padedús, Dúos, Polacas, Sinfonías, Tiranas y Villancicos.

Entre las comedias que gozaron de mayor fama en la segunda mitad, Subirá destaca tres:

- *La espigadora*<sup>156</sup> escrita por don Ramón de la Cruz en 1778, cuyo asunto recuerda el del libro bíblico de Ruth, y cuya acción intercala numerosas arias y dúos con música del compositor Esteve,

- y otras dos comedias premiadas en 1748, en un concurso que abrió el Ayuntamiento, con motivo del nacimiento de dos nietos gemelos de Carlos III para premiar las dos mejores obras dramáticas, y estas fueron: *Las menestrales*<sup>157</sup> (Trigueros- Laserna) y *Las bodas de Camacho*<sup>158</sup> (Juan Menéndez Valdés- Esteve). Ambas se estrenaron el 16 de julio, con obras musicales que se encuentran manuscritas en la Biblioteca Nacional de Madrid. Para la obra de Trigueros trazó Laserna copiosos números (arias y coplas), en un *Allegretto* varios actores cantaban alternativamente los versos y también hay una "Tirana con guitarra". A *Las bodas de Camacho* le puso Esteve cuatro coros, dos de ellos con carácter "pastoral" y uno de ellos bailado. Cada uno de estos coros estaba escrito a dos voces nada más.

### 2.3.2.3. Teatro humanístico: Padre Soler.

El teatro humanístico fue puesto en boga por la Compañía de Jesús, convirtiéndose en práctica habitual tanto en los colegios como en las

---

<sup>156</sup> SUBIRÁ, José. *Op. cit.* en nota 52. P. 137.

<sup>157</sup> SUBIRÁ, José. *Ibid.* P. 137-138.

<sup>158</sup> SUBIRÁ, José. *Ibid.* P. 137-138.

comunidades religiosas. Aquí fue importante la aportación del padre Antonio Soler, estudiada por Alicia Muñiz y José Sierra<sup>159</sup>. El monasterio de El Escorial se puede considerar como el ejemplo de la influencia de la corte en la vida religiosa, pues la Corte madrileña pasaba allí una buena parte del año. El Escorial tiene larga tradición teatral que venía de dos siglos atrás y que Antonio Soler va a continuar a partir de su llegada a este monasterio en 1752. José Sierra ha inventariado la música conservada en el Escorial dedicada al teatro, encontrando tanto bastantes anónimos como conocidos autores del siglo XVIII como José Hernando, Cayetano Jesi, el padre Vicente Julián, José de Nebra, José del Valle y Manuel del Valle.

Samuel Rubio<sup>160</sup> clasificó la música teatral del padre Soler, cuya enumeración por géneros es bastante representativa de lo que era habitual en este tipo de teatro: autos sacramentales, loas, comedias, entremeses, sainetes y bailes, figurando entre los autores de los textos: Calderón, Antonio Folch Cardona y Agustín Moreto, entre otros.

Antonio Soler cierra el ciclo de música escénica en el Escorial, ya que no hay obras de este tipo después de 1783, año de su muerte. Su plantilla musical más frecuente está formada por un coro a cuatro y acompañamiento, con algún caso de coros dobles a varias voces y otros coros dobles formados por un solista para el primer coro y un cuarteto para el segundo; predomina la habitual disposición del cuarteto vocal en el siglo XVIII español de dos tiples, contralto y

---

<sup>159</sup> MARTÍN MORENO, Antonio. Cfr. *Op. cit.* en nota 146. P. 404-405.

<sup>160</sup> MARTÍN MORENO, Antonio. Cfr. *Ibid.*

tenor. En cuanto a la plantilla instrumental utilizada en estas obras, figuran en ellas el acompañamiento o continuo sin cifrar, realizado por un violoncello y un arpa, así como violines primeros y segundos que frecuentemente van al unísono, aunque independientes de las voces. A veces añade a esta plantilla trompas, así como flautas, aunque estas últimas podían hacer indistintamente el papel de los violines<sup>161</sup>. En esta música teatral no se advierte la influencia italiana, sino que por el contrario predominan las características de la música barroca española, con el bajo continuo y la cuerda, así como de la tradición de la música teatral con los *a cuatro*.

Para José Sierra la música escénica de Soler presenta un carácter más expresivo y animado que el resto de su producción vocal religiosa, especialmente en los entremeses y sainetes, con un gran sabor popular. El argumento de los entremeses, sainetes y tonadillas era básicamente popular, estando la música en consonancia con él. Los autos sacramentales están más acorde con el asunto más serio del que tratan, la Eucaristía. En este género hay un importante predominio de Calderón que no sólo es exclusivo de Antonio Soler, sino también de otros importantes autores del momento como Pablo Esteve, Antonio Guerrero, José Herrando y Pablo del Moral entre otros.

---

<sup>161</sup> MARTÍN MORENO, Antonio. *Ibid.* P. 404.

### 2.3.3. Zarzuela, sainete y tonadilla escénica.

El sistema ilustrado español, bajo una fuerte influencia de la cultura francesa, consideraba el teatro (cantado, declamado o danzado) como un poderoso instrumento de educación popular, y por tanto veía en la comedia tradicional española una de las causas del retraso social y cultural del país. Tal es el caso de algunas obras de tradición calderoniana cuya exaltación de valores como el honor parecía incompatible con las ideas modernas.

Por otro lado, la ópera italiana ofrecía un modelo teatral compatible con los códigos del teatro clásico español, especialmente la costumbre napolitana de introducir intermedios de naturaleza arcádica o exótica entre los actos de una ópera. La dramaturgia del teatro clásico español conservó la vieja costumbre de representar una escena cómica de un solo acto (entremés) entre los actos de una obra. Los personajes eran siempre sirvientes, granjeros, pastores, etc, que concluían su intervención con una danza. Aparecía así una pareja cómica de cantantes-bailarines<sup>162</sup>.

Las compañías teatrales españolas trataban de conservar a su público ofreciendo producciones musicales en español basadas en las grandes comedias de magia y utilizando maquinaria escénica en un intento de recuperar el modelo de la vieja zarzuela barroca. Cuando no podían luchar contra los italianos que triunfaban en toda Europa, buscaron en el tradicionalismo el camino, lo cual resultó fructífero tanto para los actores como para el establecimiento de una nueva tradición en el teatro musical popular. Se adoptó

---

<sup>162</sup> CARRERAS, Juan José y BOYD, Malcom (coord.). *Op. cit.* en nota 142. P. 29-40.

como modelo el entremés del teatro clásico español, pero se transformó en un espectáculo musical por derecho propio: la tonadilla escénica. En algunos casos surgió un nuevo género popular, también llamado zarzuela, similar a la ópera cómica cuyos creadores más importantes fueron el compositor Rodríguez de Hita y el libretista Ramón de la Cruz. A continuación hablaremos de estos dos géneros.

La vinculación de don Ramón de la Cruz con la música teatral es doble:

- Por una parte traduce óperas italianas y francesas, en las que se respetaba la música, o como mucho, se modificaba levemente por los músicos españoles transformando en trozos declamados los recitativos.
- Por otra, tiene una amplia obra de creación original, con su correspondiente música realizada por compositores.

La reforma de la zarzuela realizada por él en lo literario y por Antonio Rodríguez de Hita en lo musical se va a basar en la ampliación de los temas, introduce el elemento popular y cuadros de costumbres y el cultivo del realismo. Su primera producción es un “nuevo drama cómico-harmónico” titulado *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar*, con música de Manuel Plá.

En el prólogo de su teatro, publicado entre 1786 y 1791 en diez volúmenes, escribe Ramón de la Cruz que hay que justificar en cada momento la intervención musical.

*La Briseida*, con argumento mitológico y con música de Rodríguez de Hita, fue un éxito musical muy grande, por lo que Ramón de la Cruz decidió introducir el elemento popular en su próxima zarzuela *Las segadoras de Vallecas*, estrenada en 1768, con música de Rodríguez de Hita. Cotarelo<sup>163</sup> describe su música como números cortos, de sabor popular, con intervención de gaitas gallegas, un solo dúo concertante y varios coros, entre ellos uno muy piano. Del año siguiente es *Las labradoras de Murcia*.

Según Cotarelo y Mori<sup>164</sup> el sainete es un género teatral típicamente español, es un drama sin argumento pero con atractivo, que se reduce a un simple diálogo donde predomina el elemento cómico. Su antigüedad se remonta a fines del siglo XV, llamándose de diferentes formas: auto, farsa, paso y entremés. En el siglo XVII se identifica totalmente con el entremés, hasta el punto de que se denomina entremés cuando se representa entre los dos primeros actos de la comedia, y sainete cuando lo colocaban entre el segundo y tercero.

José Subirá<sup>165</sup> ha catalogado los 480 sainetes de la Biblioteca Municipal de Madrid, todos manuscritos e inéditos, con partitura de voz y bajo y partes sueltas de orquestas. Los autores musicales eran los mismos de las tonadillas escénicas: Guerrero, Laserna, Esteve, Misón y Rosales. Entre los compositores de sainetes, que no eran músicos tonadilleros tenemos a: Nebra, Herrando, Pla, Galbán y Rodríguez de Hita.

---

<sup>163</sup> MARTÍN MORENO, Antonio. Cfr. *Op. cit.* en nota 146. P. 399-402.

<sup>164</sup> MARTÍN MORENO, Antonio. Cfr. *Ibid.* P. 402.

<sup>165</sup> SUBIRÁ, José. *Op. cit.* en nota 52. P. 139-143.

Los sainetes con música se compusieron fundamentalmente entre 1752 y 1804. Al igual que para las comedias, tampoco había un número fijo de piezas musicales para los sainetes o entremeses. Con un solo número hay 216 sainetes y con dos números 264. También los hay con mayor cifra de piezas musicales, llegando algunos a tener hasta siete u ocho. La inclusión de piezas ambulantes en los sainetes era algo normal. La seguidilla reinaba por doquier en toda la lírica escénica española. Así, ese caudal contiene: 287 seguidillas, 76 cuatros, 67 coros, 31 minués, 28 pastorales, 14 villancicos, 14 bailettes, 13 marchas y 10 jotas, lo que da un total de 540 números.

Las restantes clases de piezas están representadas por cifras menores y figuran hasta completar 998 las siguientes: danza prima, jopeo o jopeito, jácara, aire pastoral, gaita y gaitilla, copla de ciego, copla a lo antiguo, fandango, cumbé, contradanza, paso de vizcaíno, paso de tragedia, *vaudeville*, pregón, canción y “canciom”, invocación, aria, cavatina, cantinela de payos y payas, cantiña, canterilla, *canzonetta* a solo y después a dúo, canción italiana, canción a la francesa, *canzonetta* francesa, obertura con una representación pantomímica, prelude (número vocal unisonal cantado por todas), recitado a solo, a dúo y a seis, dúos, tercetos, bailete pastoral y aire pastoral, pastorela (sinónimo de villancico), toques de clarinetes y timbales, diversos tañidos para orquesta sola, juguete o número mosaico, y tonada o “tonadilla” de tipo embrionario, constituida a veces por un solo número y con frecuencia por varios, unidos sin solución de continuidad<sup>166</sup>.

---

<sup>166</sup> SUBIRÁ, José. *Op. cit.* en nota 52. P. 141.

La instrumentación solía consistir en una reducida orquesta o en una guitarra sola o acompañada de sonajas o panderos. Es decir, por lo general se emplean instrumentos populares<sup>167</sup>. A estos instrumentos Martín Moreno<sup>168</sup> añade el salterio obligado, el clarín solo, el bajo solo, el flautín y el clave obligado.

La tonadilla escénica es bastante parecida a la ópera cómica, pues no se trata de una obra independiente, sino de una serie de piezas al estilo de los *intermezzi* italianos, con seis, ocho o más números de música. Su duración podía rebasar los veinte minutos cuando intervenían numerosos interlocutores, y se intercalaba entre las jornadas o actos de las comedias en los dos Teatros madrileños *de la Cruz y del Príncipe*, convirtiéndose en imprescindibles en todas las representaciones del país. Su función como intermedio era similar a la desempeñada por “el baile” antes y el sainete o entremés después<sup>169</sup>.

Las había para un solo personaje o para varios, llegando hasta la docena, llamándose por ello tonadillas a dos, a tres, etc, y tonadillas generales cuando intervenían numerosos actores. A veces se introducían coros. Su música estuvo inspirada primeramente en las tradiciones nacionales pero finalmente sufrió la influencia del italianismo operístico. Estas obras fueron muy aceptadas por el público.

---

<sup>167</sup> SUBIRÁ, José. *Op. cit.* en nota 52. P. 143.

<sup>168</sup> MARTÍN MORENO, Antonio. *Op. cit.* en nota 146. P. 403.

<sup>169</sup> SUBIRÁ, José. Cfr. *Op. cit.* en nota 52. P.405-408.

La tonadilla en sí misma tuvo origen popular como canción independiente que se integró en formas teatrales (bailes, entremeses), particularmente en los sainetes líricos. En contacto con ellos desarrolló su argumentación hasta transformarse en tonadilla escénica, pieza independiente que solía representarse en el segundo entreacto, y que en algunas ocasiones acabó reemplazando a otras formas tradicionales de teatro menor. Por esta cercanía con el sainete, sobre todo el cantado, hace que se utilice indistintamente la denominación sainete, tonadilla o juguete, especialmente en las piezas más breves. González Ruiz la define como: “especie de zarzuela abreviada, de asunto trivial, tangente con la actualidad escénica o de costumbres, y tan fuertemente salpimentada como permitía una vigilante y cuidadosa censura”<sup>170</sup>.

Para que agradaran tenían que tener letras sencillas y música pegadiza (seguidillas, fandangos, caballos, tiranas). Estaban versificadas y su duración era similar a la del sainete, ya que ocupaba su mismo espacio (en torno a 25 minutos). Podía tener alguna parte recitada aunque el cantado constituía lo principal de la obra. Participaban desde uno (“juguete solo”, “monólogo escénico”) hasta siete personajes-cantantes.

Junto a la tonadilla figuran géneros afines: follas, misceláneas, colecciones de pasos, piezas de música. Las más significativas, las follas, se caracterizan por lo inconexo del argumento, escritas generalmente para algún

---

<sup>170</sup> DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>. *Op. cit.* en nota 148. P. 79-83.

cómico determinado, y cuya falta de ligazón, por eso también se les llamaba ensalada, le permitía dirigirse a los distintos sectores del público.

Si se hablaba de la diversidad de coplas y ritmos se utilizaba el término miscelánea. Las tonadillas de pasos juntaban varios cuadros argumentales inconexos, como tonadillas comprimidas, y añadían más espectáculo y más actores. Las piezas de música eran tonadillas más desarrolladas, acercándose a otras formas mayores de teatro lírico.

La tonadilla repite los mismos asuntos y géneros temáticos que el sainete, ya que es obra alternativa al mismo, con el añadido de la música.

La estructura literaria de la tonadilla presentaba con frecuencia una morfología tripartita: presentación, desarrollo y conclusión. La métrica era sencilla, y se permitían muchas libertades que el canto disimulaba. Predominan los versos de arte menor y la rima asonante. Se utilizan estrofas de raigambre popular: seguidillas en diversas variantes, coplas, pies quebrados, romance, etc. A estas características se añaden las propias de la escenificación como la deformación del lenguaje y las insinuaciones gestuales.

En la Biblioteca Nacional de Madrid se conservan unas 2000, con las partes sueltas de voz e instrumentos. Entre sus libretistas figuran: Ramón de la Cruz, Iriarte y poetas como Comella. Entre sus músicos: Luis Misón, Pablo Esteve y Blas Laserna, Pablo del Moral, Antonio Rosales, Pedro

Aranaz, Jacinto Valledor, Fernando Ferandiere, Galván, Castel, Marcolini, Bustos, Acero y Manuel García.

Subirá establece las etapas de su evolución:

1. Aparición y albores (1751-57): está ligada al sainete, entremés o “baile”, epilogándolo casi siempre. Su principal cultivador es Antonio Guerrero.
2. Crecimiento y juventud (1757-70): desprendida del sainete comienza a tener su vida propia.
3. Madurez y apogeo (1771-90)
4. “Hipertrofia y decrepitud” (1791-1810) Influencia italiana.
5. Ocaso y olvido (1811-50).

A Luis Misón le atribuyó la tradición la paternidad del género en una tonadilla calificada como “primera” compuesta en 1757 para una función del Corpus, donde se dice que presentó “una nueva composición a dúo que fue el modelo o principio de lo que ahora se llaman tonadillas”. El catálogo de sus obras teatrales establecido por Subirá y actualmente conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid, son 86 tonadillas, 8 entremeses, 17 sainetes y 3 comedias.

Pablo Esteve fue el primero que consiguió dignificar el cargo de “músico” adscrito al teatro, haciendo cambiar esta denominación por la de “compositor”, creándose para él la plaza de “compositor de compañía” en la de Manuel

Martínez en 1778. Su catálogo de obras comprende más de 400 tonadillas y la música de varias zarzuelas.

En cuanto a Blas Laserna, sucedió en 1776 a Antonio Guerrero como “músico de compañía”, y tres años después se creó para él la plaza de “compositor de compañía”. Ante la creciente influencia de la música italiana en las tonadillas, creó una escuela de cantantes de tonadillas para salvar el espíritu musical hispano ante la influencia del *bel canto*. La lista de sus obras conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid son: más de 600 tonadillas, 40 sainetes, más de 60 comedias, 5 loas y 5 óperas.

Un Memorial de los directores de los teatros madrileños al empezar la temporada de 1780 pide que se supriman los entremeses indecorosos tradicionales que se utilizaban en el primer entreacto y sean sustituidos por una tonadilla, respetándose los sainetes del segundo intermedio. Se incrementó así su producción<sup>171</sup>.

Loas, fines de fiesta y sainetes siguen escribiéndose cuando se quiere dar realce a una representación, pero no se escriben nuevos los entremeses, sino que se utilizan los viejos de Ramón de la Cruz. A partir de 1780 se suprimieron los entremeses antiguos, quedando los intermedios ocupados por la tonadilla, entre el acto primero y segundo, y el sainete para el segundo entreacto. Esta norma general se quebraba muchas veces y se colocaban tonadillas o sainetes a gusto de los directores y cómicos, según las demandas

---

<sup>171</sup> DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>. *Op. cit.* en nota 148. P. 280-281.

del público o las necesidades de la representación. Las comedias neoclásicas solían evitar su utilización.<sup>172</sup>

A finales de siglo las nuevas tonadillas pierden hasta el nombre para convertirse en “piezas de música” en un acto. Con el siglo XIX la tonadilla entra en decadencia. Follas, operetas y bailes sustituyen en gran parte a este género típicamente dieciochesco al iniciarse el siglo XIX<sup>173</sup>.

#### 2.3.4. *Finales del siglo XVIII: el Melólogo y la escena muda.*

Durante los dos últimos decenios del siglo XVIII prosperan en el teatro madrileño dos géneros: el Melólogo y la escena muda.

El Melólogo, según algunos autores, significa monólogo lírico, pero no es la presencia de un personaje único en la escena lo que le caracterizó, sino la interrupción en los trozos declamados para que la orquesta expresase los sentimientos que embargaban al intérprete. Los melólogos comenzaron siendo unipersonales y pronto admitieron un número mayor de personajes. El melólogo se caracterizaba por la alternancia del drama hablado y su comentario orquestal. Lo creó Juan Jacobo Rousseau al planear su *Pygmalion*, donde se oirían sucesivamente el drama y la música, se prepararía la frase hablada por medio de la frase musical y se interpretaría orquestalmente la mímica del actor. Rousseau escribió dos números de la obra y confió a

---

<sup>172</sup> DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>. *Op. cit.* En nota 148. P. 283.

<sup>173</sup> DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>. *Op. cit.* en nota 148. P. 275-288.

Coignet los restantes<sup>174</sup>. Su argumento era sencillo, y no se refería al personaje de la fábula, sino a otro sujeto de igual nombre, escultor, enemigo de las mujeres, al que los dioses castigan inspirándole un ardiente amor a una de las estatuas construidas por él<sup>175</sup>. En mayo de 1770 se estrenaba esta obra en Lyon con el subtítulo *Escena Lírica*.

En España, quien continuó el camino iniciado por Rosseau fue Tomás de Iriarte. Subirá, estudioso del fenómeno en sus dos volúmenes acerca de *El compositor Iriarte* y *El cultivo español del melólogo*<sup>176</sup>, explica que tras el precursor Ignacio del Castillo, apuntador en Cádiz, el primer melólogo español fue el de *Guzmán el bueno*, de Tomás de Iriarte, que compuso la letra y don Luis Misón la música. El Guzmán el Bueno iriartiano acomodaba la música a la concepción literaria, escrita en versos endecasílabos. La música subrayaba la situación del caso. La música puesta a *Guzmán el Bueno* por el propio Iriarte consta de diez números, repitiéndose uno de ellos, el tercero, al caer el telón . Estos eran:

“Ymtroducciom. Nº 1. Allº con brío. Nº 2. Adagio non trpo. Nº 3. Presto asay. Nº 4. Marcha. Andte. Maestoso. Nº 5. Largo afectuoso sostenuto. Nº 6. Allº vivo. Nº 7. Adagio grave. Nº 8. Marchia (sic.). Andte. Maestoso. Nº 9. Lento cantavile. Nº 10. Largo lamentable. Luego que cae el telón sigue el nº 3”. Por la cantidad de adjetivos de movimiento y carácter con los que especifica la

---

<sup>174</sup> SUBIRÁ, José. *Op. cit.* en nota 52. P.153.

<sup>175</sup> MARTÍN MORENO, Antonio. *Op. cit.* en nota 146. P.408-410.

<sup>176</sup> MARTÍN MORENO, Antonio. *Cfr. Op. cit.* en nota 146. P.408-410.

expresión musical de cada pieza, observamos su especial interés por describir, con toda precisión cada pieza.<sup>177</sup>.

El éxito de este primer melólogo inspiró otro basado en el hijo de Guzmán el Bueno. Falta el libreto, pero es posible que el músico fuese Laserna. Se escribieron melólogos tanto serios como cómicos.

Paulatinamente se fueron complicando, y de ser unipersonales pasaron a ser diálogos, trílogos, etc, según el número de actores. Fueron tanto trágicos como cómicos, y de ser una pieza teatral muy corta en un solo acto pasaron a tener varios. A finales del siglo XVIII y principios del XIX muchos literatos se dedicaron al género, como Comella, Leandro Fernández de Moratín, Vicente Rodríguez de Arellano, Gaspar Zamora y Zavala, José Concha, y Fermín del Rey; entre los compositores figuran Blas de Laserna, Pablo del Moral y Manuel García, que introdujeron varios números de canto.

Los primeros melólogos tuvieron un carácter serio, quizá excesivamente aparatosos, por lo que preferían temas trágicos mitológicos, legendarios o históricos, acompañados con números musicales “incisivos, penetrantes, mórbidos y breves”, por eso los partidarios del género reaccionaron componiendo melólogos satíricos y burlescos.

---

<sup>177</sup> SUBIRÁ, José. *Op. cit.* en nota 52. P.155.

Los autores del texto cuidaban de anotar el carácter de la música, que realizaron los famosos compositores Blas de Laserna, Pablo del Moral, M. García, etc, que le dieron un aire melódico peculiar distinto de otros géneros.

Las escenas mudas o pantomimas musicales consistían en intérpretes que accionaban sobre el tablado, sin declamar ni cantar, aunque ciñéndose a las indicaciones concretas que, para el fiel desarrollo del asunto, establecía el literato, y acomodando sus movimientos y acciones a la correspondiente música orquestal. En tales casos el compositor confiaba a las notas el aspecto descriptivo, la acción exterior y las situaciones psicológicas. Entre las escenas mudas representadas citaremos: *Sansón, El robo de Elena, La conquista de Galera y Medea y Jasón*. Está última fue ideada por Comella para finalizar con el encanto de la música y el recreo de la vista un “fin de fiesta”<sup>178</sup>.

La música de *Medea y Jasón* está en *partichelas* sueltas, existiendo tres de violines primeros, dos de violines segundos, dos de oboes, dos de trompas y uno de *Basso* (violonchelo y contrabajo). Falta la parte del clave o acompañamiento. Con gran minuciosidad se dice en cada momento musical lo que los intérpretes debían hacer o expresar durante la pantomima<sup>179</sup>.

La música de estas escenas mudas se conserva hoy en la Biblioteca Municipal de Madrid y entre sus autores musicales destaca Blas de Laserna, entre otros. La mitología, la historia sagrada y la historia profana son los argumentos de este género musical.

---

<sup>178</sup> SUBIRÁ, José. *Op. cit.* en nota 52. P. 158-161.

<sup>179</sup> SUBIRÁ, José. *Ibid.* P. 159. Aparece descrito con detalle.

El siglo XVIII es muy fructífero para la música teatral, pese a la invasión italiana, que fue aprovechada por los músicos españoles para avanzar con el resto de Europa, para enriquecer los géneros dramático-musicales que ya existían en España, y para crear nuevos géneros. La presencia de la música es igual de importante que en el siglo XVII, pero ahora es una música más elaborada, ya que la competitividad de las compañías italianas así lo marcaban.

### 2.3.5. *Influencias posteriores: la tonadilla escénica.*

Roldán Herencia<sup>180</sup> destaca varias razones por las que el primer franquismo tuvo una visión negativa del siglo XVIII español. Primeramente destaca la postura nacionalista que destacaba en la historia de España, como gran momento, el siglo XVI, con el Imperio de Carlos V y Felipe II. Por otra parte la caracterización de la cultura del siglo XVIII de anticlerical, europeísta y con la adopción de las ideas ilustradas del momento, lo ponen en contraposición con el ideal cristiano y católico exaltado por el gobierno. Esos ideales afrancesados junto a la gran influencia de la ópera italiana que tiene lugar en el siglo XVIII en España, hacen que se recuerden las dificultades que

---

<sup>180</sup> ROLDÁN HERENCIA, Gonzalo. "Historiografía sobre la música del siglo XVIII español durante el primer franquismo: 1936–1956". En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUIZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. Vol. 2, 2001. P. 317-334. P. 324.

el exterior provocó en la zarzuela, el folklore y en la creación de una ópera nacional.

Esa visión negativa del siglo XVIII se refleja en los escritos de los músicos de la “generación de maestros”. Conrado Del Campo, al que en el siglo XX prestaremos especial atención por ser maestro de los dos músicos que nos atañen, Parada y Gombau, señala en sus escritos como una de las causas de la decadencia el italianismo que imperaba en el siglo XVIII, que hizo que se dejase de lado la música popular. Oscar Esplá también sigue esta línea en sus escritos, pero hace una consideración importante dentro del siglo XVIII con la tonadilla escénica. Éste la menciona como valor musical dentro del siglo XVIII, pese a “carecer de jerarquía artística”. El franquismo considera la tonadilla escénica como reducto nacional dentro de una etapa de influencia italiana en la música, hasta el punto de que, en dos décadas va a ser el estudio de ésta, fundamentalmente por parte de José Subirá, la única línea investigadora en la musicología española. No hay que olvidar que la canción popular española, tan empleada en el cine franquista surge a partir de la evolución de la tonadilla escénica.

## 2.4. La música en el teatro del siglo XIX.

Entramos ahora en el siglo XIX arrastrando los géneros que habían nacido a finales del siglo XVIII. Por tierras españolas fue casi siempre unido el baile a la declamación o al canto en las representaciones escénicas, ya formando parte de las piezas teatrales o como ornamento que adornaba los entreactos. Entre los bailes destacamos el “bolero”, con sus coplas, su “bien parado” o reposo de los bailarines durante el ritornelo instrumental y sus “pasadas” o mudanzas de lugar.

Al leer las listas de compañías teatrales de la época, en lugar de aparecer “Bailarira primera y Bailarín primero”, aparecía “Bolera primera y Bolero segundo”<sup>181</sup>. Esto nos hace ver lo cotidiano que era este baile en los entreactos de las representaciones teatrales durante el siglo XIX. Como la danza de bolero era ejecutada por una sola pareja, para dar mayor visualidad a los espectáculos se amplió el número de los danzantes y la variedad de los movimientos. Esta variedad se conoció con el nombre genérico de “boleras” y con otros como: Boleras de la matraca, del Charandel, de la Marica, etc. Otras piezas bailadas que fueron importantes son: Sevillanas, Seguidillas, Guaracha, etc<sup>182</sup>.

---

<sup>181</sup> SUBIRÁ, José. *Op. cit.* en nota 52. P. 182-185.

<sup>182</sup> SUBIRÁ, José. *Ibid.* P. 183. Aparece especificado un amplio listado.

#### 2.4.1. Teatro musical: opera italiana.

Hacia siglos que la música participaba en el teatro. Pero las piezas dramático-musicales típicamente españolas como la tonadilla o la zarzuela, fueron arrinconadas durante la primera mitad del siglo XIX para dejar su lugar de nuevo a la ópera italiana. Esta afición por la ópera se le llamó “furor filarmónico” por Barbieri y Mesonero. *L’italiana in Algeri*, representada el 29 de septiembre de 1816, marcó el momento inicial de tal afición, que en principio se dirigía sobre todo al repertorio rossiniano. Sede de los triunfos de la ópera fueron los coliseos del Príncipe y de la Cruz. Llegaron a España muchas compañías de cantantes italianos, formándose la primera en 1822, compuesta por italianos y españoles que actuaron hasta 1823. En 1825 se fundó una segunda compañía dirigida por Montesor con la que el entusiasmo rebasó los límites.

Inútilmente se había intentado en 1824 formar una compañía de actores españoles que cantasen en español, sobre todo las piezas rossinianas. El público la rechazó por la creencia difundida de que la lengua española no era idónea para el *bel canto*. En 1832, con ocasión del nacimiento de la infanta María Luisa Fernanda, los alumnos del Conservatorio recién fundado representaron *Los enredos de un curioso*, con libreto de Enciso Castrillón y músico de Carnicer, Albéniz y Saldoni. Se le denominó melodrama. Este hecho fue un atisbo a la recuperación del patrimonio nacional<sup>183</sup>.

---

<sup>183</sup> DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>. *Op. cit.* en nota 148. P. 447-449.

Durante la década 1830-40 y gran parte de la siguiente, sigue dominando la ópera italiana, ya no limitada al repertorio rossiniano sino con mucho espacio dedicado también a Bellini y Donizetti. Los pocos ingenios españoles de la época tuvieron que componer amoldándose a la moda del momento. Un intento fracasado de volver a lo nacional se verificó poco después de *Los enredos de un curioso*, el 16 de junio de 1832, cuando Tomás Genovés puso música a un libreto de Larra titulado *El rapto* y denominado “ópera española”. Tras dos representaciones desapareció de escena<sup>184</sup>.

En cambio fueron Bretón y el maestro Basili quienes restituyeron dignidad al género español, estrenando en *el Príncipe*, el 12 de mayo de 1839, *El novio y el concierto*. Se le llamó “comedia-zarzuela”, y fue una interesante manifestación metateatral que sonaba como un reto lanzado a favor de la música española y contra esa moda extranjera. El contraste entre esos dos tipos de música le ofrece programáticamente el asunto a la pieza, en la que un joven abandona a su novia por ser exageradamente aficionada a la ópera italiana y prefiere a su prima, de la cual se enamora al oírla mientras canta canciones españolas.

Alentado por dicho éxito, el maestro Basili intentó el camino de la ópera andaluza, sirviéndose de un libreto de Rodríguez Rubí, titulado *El contrabandista* (20-6-1841); pronto vuelve al género de zarzuela con la “zarzuela nueva” *El ventorrillo de Crespo* y en 1843 *Los solitarios*.

---

<sup>184</sup> DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>. *Ibid.* P. 558-565.

Para la Nochebuena de 1842 los maestros Sobejano, La Hoz y Soriano Fuertes pusieron música a *La pastora de Manzanares*, con letra de Basilio Sebastián Castellanos, que lleva a la escena personajes típicos del drama contemporáneo como Felipe III, su hijo, futuro Felipe IV o el Conde-Duque de Olivares.

El 3 de abril de 1843 se estrenó *Jeroma la Castañera*, con música de Soriano Fuertes y letra de Mariano Fernández, que a pesar de denominarse tonadilla, era una verdadera zarzuela. Pero la aportación definitiva se verificará cuando el 18 de febrero de 1849, Rafael Hernando estrene *Colegialas y soldados*, que se considera la primera, auténtica y completa zarzuela del renovado repertorio musical.

La recuperación del genuino espíritu popular y costumbrista se verificó en Cataluña, donde sí aparece un auténtico, aunque no abundante escritor de sainetes, José Robreño.

#### *2.4.2. Intento de creación de una ópera española, resurgimiento de la zarzuela y los sainetes líricos españoles.*

La aspiración por crear una ópera española fue alentada por el proteccionismo oficial patente desde la construcción e inauguración del Teatro Real en 1850, que fue escaparate de la aristocracia y burguesía española. La andadura del Teatro Real comenzó con el influjo preponderante del italianismo donizzetiano y aunque también se estrenaron obras francesas y el wagnerismo

fue ganando terreno, el resultado último fue que casi un tercio de las óperas cantadas corresponden a Donizetti. De las 126 óperas cantadas, sólo 16 fueron españolas.

En Cataluña hubo también entusiastas impulsores desde que se creara el Teatro Liceo, siendo el más sobresaliente Felipe Pedrell. Ante la falta de consistencia de la ópera española hubo quienes sostuvieron que la zarzuela, por sus relaciones con la ópera cómica, puesto que ambas combinan música y declamación, era la verdadera ópera española. No todos compartían esta idea. En la discusión se mantenían argumentos estéticos e ideológicos: mientras que la ópera sería la expresión de una belleza suma, apta sólo para iniciados, la zarzuela sería un cúmulo de vulgaridades, destinadas a un público inculto. Esto es absurdo<sup>185</sup>.

La obra de Pedrell, en un primer momento abarcaba zarzuelas, operetas y óperas, pero al comenzar la década de los ochenta, tras sus viajes por Europa, da un giro radical a su obra y a su pensamiento, ya que fue un músico que desarrolló tanto su faceta compositiva como musicológica. Comienza un cambio en su obra a partir del cultivo de la canción, género que ya había cultivado anteriormente, pero experimenta un gran cambio a partir de dos ciclos de canciones, los *Lais* y *La Primavera*. Con estos ciclos su estilo musical cambia en los siguientes términos establecidos por Bonaster i Bertrán<sup>186</sup>. Busca una relación entre nuestro repertorio vocal y el *lied* romántico europeo

---

<sup>185</sup> DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>. *Ibid.* P. 558-565.

<sup>186</sup> BONASTRE I BERTRAN, Francesc. "El planteamiento operístico de Pedrell". En TORRENTE, Alvaro y CASARES RODICIO, Emilio (coord.). *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia.* , Vol. 2, 2001, P. 187-197. P. 194.

germánico, abandona la canción *salonnière* española tradicional basada en coplas, bailes y aires de danza. En tercer lugar, abandona la influencia francesa y busca una nueva expresividad cambiando todos los elementos de su estilo, estructura, interválica, rítmica, modalidad y relaciones música-texto.

Pedrell también cultiva el poema sinfónico, dirigiendo su desarrollo compositivo hacia la música europea de su tiempo, recibiendo influencias wagnerianas, pese al desinterés del público español al respecto. Sus ideas para la creación de una ópera nacional las refleja en sus tres últimas óperas, *Los Pirineos* (1891), *La Celestina* (1902) y *El Comte Arnau* (1904). Entre los principios de su doctrina hay que destacar el nacionalismo pero como regeneracionismo a partir de la propia historia, de influencias exteriores, de material etnomusicológico, el *lied* o la música wagneriana.

El hecho positivo fue el contraste entre la escasa repercusión de la ópera y el éxito de la zarzuela desde la creación de una sociedad para su explotación como negocio en 1851. La sociedad se disolvió parcialmente en 1853 pero ya la zarzuela estaba bien asentada. En 1856 se construyó e inauguró el Teatro de la Zarzuela. La creación por Francisco Arderús, en 1866, del Teatro de Los Bufos Madrileños supuso un fuerte revulsivo para la zarzuela, iniciándose el desplazamiento que llevaría al género chico. Arderús estrenaba todo aquello que calculaba que el espectador apetecía, desde obras bufas a zarzuelas, sin desdeñar actividades parateatrales como números circenses o espectáculos científicos.

En estos años surgió otra iniciativa destinada a obtener todavía mayor favor del público: el teatro por horas. Fue comenzado en 1867 por dos jóvenes actores cómicos, Luján y Riquelme y consistía en funciones cortas pero seguidas, dejando al público libertad para escoger horas y obras de su interés y que su desembolso fuese proporcional a los espectáculos contemplados. La iniciativa del Teatro Recreo fue seguida pronto por Martín, Romea y otros teatros limítrofes a los barrios populares madrileños. Estos espectáculos favorecieron el flamenquismo en las costumbres y en la vida teatral, pero contribuyeron a acercar más los temas teatrales a la vida contemporánea y revitalizaron el sainete. Parodiaron durante años el enfático teatro neorromántico y la política oficial, dando origen a la revista política.

En 1890, sólo en Madrid, existían dedicados al teatro musical al menos los siguientes teatros: Apolo, Zarzuela, Eslava, Novedades, Moderno, Cómico, Recoletos, Felipe, Romea, El Dorado y Maravillas. El teatro musical vivió un gran auge en estos momentos, en sus múltiples manifestaciones, a las que hay que añadir, a partir de 1893, el género ínfimo, iniciado en el Teatro Barbieri, que popularizó la canción de *a pulga* las parejas de baile y espectáculos similares, más parateatrales que propiamente teatrales.

Se dio también un resurgimiento del sainete a partir del estreno en 1870 de *Cuadros al fresco*, de Tomás Luceño, que son una serie de escenas en torno a gente que trasnocha o madruga.

#### 2.4.3. La música en los dramas románticos españoles.

En el siglo XIX se había perdido la costumbre del Siglo de Oro de insertar entre acto y acto una pieza cómica que entretuviese al público durante los intervalos, pero de vez en cuando se seguía poniendo en escena un sainete con función de fin de fiesta. Pero esa costumbre también iba desapareciendo por no responder ya a las exigencias del público. Claro índice de ese desinterés hacia el sainete fue la inexistencia de saineteros y la escasez de sainetes nuevos, siendo lo normal reposiciones de piezas más antiguas, sobre todo de Ramón de la Cruz y González del Castillo.

La incorporación de piezas musicales en los dramas románticos españoles es un hecho bastante común, tal y como demuestra Ribao Pereira<sup>187</sup> que hace una enumeración de dramas románticos españoles con sus incursiones musicales correspondientes. Para el estreno de la obra *El Trovador*, de García Gutiérrez, se compusieron tres piezas musicales, una obertura, la *Canción del Trovador* y el *canto de la gitana*. La presencia de la música es constante en toda la obra y esta música sirve de *leitmotiv*, recordando algún personaje, anunciando la presencia de otro o caracterizándolo, es decir, la música tiene una colaboración constante en el desarrollo de la puesta en escena y forma parte sustancial de la misma.

En el drama de Espronceda *Amor venga sus agravios* los cantos también desempeñan un papel fundamental en la obra, sirviendo de aviso tanto

---

<sup>187</sup> RIBAO PEREIRA, Montserrat. "Música y cantos en los dramas románticos españoles: pertinencia espectacular y funcionalidad semántica". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*. Nº 9, 2001, P. 103-119.

a personajes como al público, como fondo a diálogos o como parte de los mismos.

En la *Conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa, las canciones dan información a personajes y al espectador, adelantando, de forma premonitoria, desenlaces posteriores. En esta misma línea de los cantos premonitorios está la obra *Vellido Dolfos* de Bretón de los Herreros, cuya música, al igual que la de las obras anteriores, se conserva en la Biblioteca Municipal de Madrid. La obra *Ricardo* de J. F. Pacheco, también con cantos premonitorios, utiliza para ello una canción de cruzada y juega con la coincidencia entre el nombre del protagonista y el del rey de la Tercera Cruzada, Ricardo. Además esta misma melodía aparece en un acto posterior, con la finalidad de recordar a su padre y su culpabilidad.

En la obra *Carlos II el hechizado* de Gil y Zárate la música, más que en otros casos, es parte activa, con música religiosa que es tomada por el personaje de Carlos como señal divina de que tome la decisión que tome, ésta será la correcta.

Hay casos, tal y como argumenta Ribao Pereira, en los que los cantos actúan como contrapunto irónico de la acción dramatizada. Ejemplo de ello lo podemos ver en el cuarto acto de *La Corte del Buen Retiro*, desarrollada en la noche de San Juan, lo que hace establecer la escena en una verbena popular junto al Manzanares. Grupos de personajes cantan canciones referidas a otros personajes que están también en escena. Ejemplo de esta misma idea es la obra *El Paje*, de García Gutiérrez.

Además de la relevancia que toman las canciones en los finales de drama, también la música en sí contribuye a la espectacularidad de los desenlaces, como en el caso de la obra *El conde don Julián* de M. A. Príncipe. En la obra *La vieja del candilejo* de Romero Larrañaga, el contrapunto que establecen los cantos tiene un marcado carácter jocoso.

Hay dramas en los que las canciones resumen los hechos que, hasta ese momento se han representado en escena, como es el caso de *Rosamunda* de Gil y Zárate o *Fray Luis de León* de Castro y Orozco.

Las compañías del siglo XIX realizaban en los cantos las modificaciones necesarias, muchas veces sin tener en cuenta la edición del texto que podía ser diferente a la representación. Ejemplo de ello lo tenemos en la obra *Doña María de Molina*, de Roca de Togores, que fue editada antes de su representación, marcando escenas musicales que luego no aparecieron en la representación. También ocurría el caso contrario, que apareciesen en la representación más escenas musicales de las que luego el dramaturgo editara, lo que nos lleva a considerar la posibilidad de que en los textos de las obras del siglo XIX hubiese una mayor presencia de la música de lo que nos dan a conocer las editoriales. Ejemplo de esto es la obra *Bárbara de Blomberg* de P. de la Escosura.

Ribao Pereira<sup>188</sup> habla de la existencia, en algunas obras del siglo XIX, de canciones que ponen en escena la voz de un narrador, bien para describir un episodio que el público está presenciando, el resumen de lo dramatizado

---

<sup>188</sup> RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Ibid.* P. 119.

hasta ese momento y la creación de suspense a través de las conexiones entre hechos aparentemente anecdóticos.

#### 2.4.4. Influencias posteriores: Influjo de Pedrell en Manuel de Falla y posteriormente en la exaltación nacionalista de posguerra.

Discípulos de Felipe Pedrell en el siglo XX serán personalidades musicales tan diferentes como Albéniz, Falla, Granados, Gerherd o Vives. En el caso de Falla, fue su maestro, iniciándole en orquestación, forma musical, en la música rusa, pero su fundamental influjo estuvo en su interés por lo folklórico. Sin embargo la utilización que hace Falla de la música popular es diferente a Pedrell, ya que éste postulaba la utilización textual del documento folklórico, mientras que Falla trataba de estilizar todo lo posible la música popular hasta transformarla en material utilizable en la música culta, adaptado a la forma de la obra en que se incluía.

Alentado por Pedrell, Falla viaja a París para darse a conocer como pianista y estudiar con dos de los músicos más influyentes del momento, Claude Debussy y Paul Dukas. Allí compone las *Siete canciones populares españolas*, en 1914. Nommick, tomando como ejemplo estas canciones, establece tres maneras con las que Falla aborda los documentos folclóricos, “utilizando fielmente la melodía popular original, o a lo sumo introduciendo en ella leves retoques: *El paño moruno*, *Seguidilla murciana* y *Asturiana*”, “Reelaborando la melodía original: *Nana*, *Canción* y *Polo*”, y por último, “recreando un estilo dado a partir de diversas fuentes: *Jota*”<sup>189</sup>.

---

<sup>189</sup> NOMMICK, Yvan. “El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla”. *Recerca musicològica*. Nº. 14-15, 2004-2005, P. 289-300. P. 294.

Otra de las enseñanzas de Pedrell a Falla fue la vía del nacionalismo musical a partir del empleo de la música popular, pero llevándole hacia un camino más universal que se apoya en un profundo conocimiento de la tradición musical culta española. A partir de los años veinte el Cancionero Musical Popular Español de Pedrell fue una de las fuentes de consulta más importantes de Falla.

Pérez Zalduondo no ha encontrado referencias específicas a la figura de Pedrell en la legislación del régimen franquista, sin embargo hay un hecho que hace pensar en la influencia que tuvo su doctrina en esta etapa y es la organización en 1941 de una Exposición en torno a Pedrell, a cargo del Departamento de Música de la Biblioteca Central de la Diputación Provincial de Barcelona, con la colaboración de otras instituciones estatales y de entidades particulares. En el catálogo de dicha exposición realizado por Higinio Anglés se le reconocen al maestro cuatro aportaciones a la música española: “la creación de la musicología española moderna; la edición de las obras maestras de nuestra música clásica; la revalorización de nuestra canción popular y, por último, como precursor de la ópera nacional española”<sup>190</sup>.

---

<sup>190</sup> PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “La utilización de la figura y la obra de Felip Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1939-1945)”. *Recerca musicològica*. Nº 11-12, 1991, P. 467-487. P. 468.

## 2.5. La música en el teatro del siglo XX antes de la Guerra Civil Española.

El siglo XX comienza con la presencia física y las ideas musicales de dos importantes compositores del siglo XIX, Pedrell y Barbieri. Tal y como señala Casares Rodicio, Barbieri inicia sus búsquedas historiográficas en tres vías. Primeramente, la defensa ante el extranjero, consistente en superar el complejo de inferioridad histórica. En segundo lugar, el estudio histórico y estético para superar la incultura de nuestros músicos. Y en tercer lugar, la propia historia musical para encontrar los modelos conductores para la nueva música. La diferencia entre Pedrell y Barbieri será que Pedrell se apoya en Wagner, mientras que Barbieri, no sólo no se apoya en él sino que es antiwagneriano. "... los deberes que, tanto Barbieri como Pedrell, imponen a la música española del momento coinciden con el ideario de la Generación del 98: necesidad de redescubrir el pasado musical, repudio del fácil populismo y casticismo, preparación intelectual del músico, asimilándose a Europa y perdiendo al mismo tiempo el complejo ante ella"<sup>191</sup>.

Tomás Marco afirma que "la característica principal del desarrollo musical en los primeros años del siglo XX es la recuperación de un tiempo perdido, un tiempo que incluye todo el siglo romántico, prácticamente

---

<sup>191</sup> CASARES RODICIO, Emilio. "La música española hasta 1939, o la restauración musical". En Coord. por FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, CASARES RODICIO, Emilio y LÓPEZ-CALO, José. *España en la música de occidente : actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"*. Vol. 2, 1987, P. 261-322. P. 266.

inasimilado, además de la propia inactualidad exterior”<sup>192</sup>. En esta puesta al día tendrán una gran implicación músicos que influirán a los músicos de la posguerra, como es el caso de Manuel de Falla y Conrado Del Campo. Esta línea de influencia la llevamos a los dos músicos de los que, en la parte segunda de esta tesis vamos a valorar, como músicos de teatro, que son Manuel Parada y Gerardo Gombau, ambos discípulos de Conrado Del Campo y que, a través de su maestro reciben la influencia de Falla.

### *2.5.1. Manuel de Falla y Conrado Del Campo: dos magisterios.*

La influencia de Falla en la música española del siglo XX es un hecho generalizado y asumido por la mayoría de compositores, no en el sentido de discípulos directos, sino como admiradores y estudiosos de su música, procedimiento muy aconsejado por Falla a sus discípulos directos, a los que aconsejaba el análisis musical de diversas obras a partir del cual comenzar a componer o a interpretar. Manuel de Falla, tal y como atestigua Yvan Nommicck<sup>193</sup>, no publicó ningún tratado de composición, pero sí que elaboró para uso personal síntesis de diferentes obras teóricas, donde relaciona unos métodos con otros, acompañándolos de ejemplos concretos sobre obras analizadas de los grandes maestros. Pero su actitud no era seguir las normas escrupulosamente, sino que las utilizaba de forma abierta y flexible, saltándose determinadas normas conscientemente para lograr algo concreto. Con esta

---

<sup>192</sup> MARCO, Tomás. *Historia de la música española (siglo XX)*. Madrid, Alianza Música, 1998. P. 150.

<sup>193</sup> NOMMICK, Yvan. “La herencia de la música y el pensamiento de Manuel de Falla en los años de posguerra (1940 - 1960)”. En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUIZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. Vol. 2, 2001. P. 9-30.

característica de flexibilidad contrasta otra de sus características que es su meticulosidad a la hora de componer, hecho que también llevaba a cabo con sus alumnos, a los que revisaba las obras concienzudamente, aconsejando posibles modificaciones.

El magisterio de Conrado del Campo fue mucho más tangible que el de Falla, al dedicar la mayor parte de su carrera a la pedagogía musical. Y, pese a que entre 1915 y 1951 tres generaciones de músicos españoles pasaron por sus clases, no todos le consideran como modelo. Del Campo y Falla se profesan una profunda y sincera amistad que culmina en 1929 con la decisión de ambos de retirar sus candidaturas a la vacante de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Entre las razones de admiración de Del Campo a Falla Heine señala que Del Campo admiraba a Falla por comprender que “un arte musical español... debía estar nutrido y animado por las gracias y esencias de lo tradicionalmente popular, enaltecido y dignificado por el sentimiento religioso, origen, fundamento y primitiva fuente inspiradora de toda música capaz de levantar nuestro ánimo y conmover hasta lo más íntimo nuestros corazones”<sup>194</sup>. La ausencia de Falla de España fue sentida por Del Campo, frente a la indiferencia de otros de sus contemporáneos.

Centrándonos en su magisterio, hay que decir que admiraba la educación musical de Alemania y Austria y consideraba necesario que todos los músicos tuviesen una cultura general, hecho que mostraron todos sus

---

<sup>194</sup> HEINE, Christiane. “El magisterio de Conrado Del Campo en la generación del 27: el caso de Salvador Bacarisse y Ángel Martín Pompey”. En *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002. P. 99-131.

alumnos de la Generación del 27. La formación humanística propugnada por Del Campo incidía en dos valores, la sinceridad y el entusiasmo, este último indicio de postura romántica que en sus escritos expresa a través de los términos de emoción y sentimiento. Su forma de componer influyó en sus alumnos, pero a diferencia de la meticulosidad de Falla, Del Campo aconsejaba no perder el tiempo en revisar, sino componer en su lugar una obra nueva. No pretendió forjar su propia personalidad compositiva a sus alumnos, sino que les animaba a buscar la suya propia, muestra de ello es que se abrió a las vanguardias que sus alumnos le reclamaban.

Su pensamiento musical estaba fuertemente arraigado a la tradición en dos sentidos, tal y como señala Heine, conservando las conquistas de la música culta occidental de origen clásico-romántico y reinterpretando la música popular de procedencia española. En sus escritos Del Campo se refiere, sobre todo, a la zarzuela y reclama para España una renovación del teatro lírico. Su actitud nacionalista le lleva a una aproximación teórica a la música popular, que le lleva más allá del folklorismo de Falla, abarcando fuentes históricas de origen sacro y profano. También admira los Cancioneros como las *Cantigas de Alfonso X el Sabio*.

Pero no fue buena la aceptación por parte del público y la crítica españoles, de la obra de Del Campo. Adolfo Salazar que, por el contrario, divulgó positivamente la música de Falla y Ernesto Halffter, censuró la de Del Campo, reprochándole el ultrarromanticismo ya pasado de moda de su lenguaje musical, criticando su nacionalismo romántico y desaprobando la monumentalidad de su aparato orquestal. Pero frente a esta incompreensión de

su obra en el ámbito español, contrastan los innumerables premios de composición que ganó, tanto en España como en el extranjero y la reputación historiográfica de la que gozaba fuera de nuestras fronteras.

Conrado Del Campo fue instrumentista de viola, por lo que en la composición de su música de cámara tuvo un papel destacado, no ocurriendo lo mismo con el piano que en su producción ocupa una papel insignificante, pero en éste, cuando lo utiliza, suele utilizar la técnica cordal del trémolo. Su estilo polifónico es denso y se empeña en individualizar las voces, lo que intensifica la dificultad, tanto en la interpretación como en la recepción y entendimiento. Considera fundamental la idea de unidad entre contrapunto y armonía, concibiendo la armonía a través de recursos polifónicos.

La variación la realiza a partir de la transformación continua de breves motivos básicos. La variedad rítmica y la complejidad polifónica de su estilo maduro, contrastan con la simplicidad de algunas de sus obras tempranas. Utiliza formas musicales de gran envergadura, arraigadas a la tradición musical de Occidente. Con la finalidad de reforzar la unidad formal Del Campo emplea en buena parte de su música de cámara procedimientos cíclicos mediante la utilización de elementos comunes, influencia de su profundo conocimiento de la obra de Brahms. También emplea la derivación temática como recurso cíclico heredado de la tradición clásico-romántica.

Una vez analizadas las fuentes musicales que pudieron inspirar la forma de componer, los gustos musicales y las tendencias estéticas de Parada y Gombau, hay que hablar inevitablemente de la obra escénica de Falla que resulta ser, dentro del panorama nacional, como el resto de su obra, un qué

hacer único y personal, difícil de catalogar, pero que, despierta gran interés en los músicos que le sucedieron. Torres Clemente<sup>195</sup> hace un recorrido por todas las composiciones escénicas que realizó Manuel de Falla antes de componer dos de sus obras escénicas más importantes *La vida breve* (1905) y *El retablo de maese Pedro* (1923). Se trata, en la mayoría de los casos, de zarzuelas en uno o en tres actos que llevaron a Falla a evolucionar en su estilo inicial, a raíz del conocimiento de personalidades importantes del mundo musical escénico como Arniches o Chueca. Abandona ahora las fuentes literarias románticas para dedicarse a argumentos de tipo costumbrista y regionalista típicos de la zarzuela, experimenta en la conexión entre lenguajes dramáticos y musicales y logra un mayor dominio de ritmos de danza, giros melódicos populares, soluciones armónicas y otros mecanismos implícitos para la composición de zarzuelas.

*La vida breve* es una ópera que Falla ideó a partir de un poema que leyó de Carlos Fernández Shaw, al que pide que lo transforme en libreto. Siguiendo con su música escénica, destacamos *El amor brujo* que inicialmente no fue un ballet sino un espectáculo que creó para Pastora Imperio, a partir de la petición que le hizo Martínez Sierra de una “gitanería”. A petición de Diaghilev Falla inicia un ballet al que llama *El corregidor y la molinera*, con guión de Martínez Sierra, sobre una novela. Tras las modificaciones de Diaghilev, pasa a llamarse *El sombrero de tres picos*, un ballet en dos cuadros que va a ser la única colaboración entre Falla y Picasso con los decorados. Sobre textos de Martínez Sierra iniciará Falla una ópera con el título de *Fuego fatuo* que abandonará.

---

<sup>195</sup> TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla: de La vida breve a El retablo de Maese Pedro*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007. P. 31-43.

Falla se establece en Granada y allí, junto a su amigo Lorca ilustrarán muchos teatrillos de títeres. A partir de esta costumbre surgirá la ópera de cámara *El retablo de maese Pedro* que está basada en un episodio de *Don Quijote*. Con esta nueva ópera la escritura musical de Falla evoluciona como indica Nommick<sup>196</sup> en varios aspectos como la menor recurrencia a elementos folklóricos, la clarificación de su escritura, la reducción de la orquesta, así como una escritura más lineal y contrapuntística. Por último hay que hablar también de la obra dramática *Atlántida* que inicia en 1926 en colaboración con el pintor José María Sert y libreto de Paul Claudel. El trabajo sobre esta obra le acompañará hasta el final de sus días, quedando incompleta. Su terminación fue confiada por sus herederos a su discípulo Ernesto Halffter que realizó dos versiones.

### 2.5.2. La música en el teatro de Federico García Lorca.

Dentro de la Generación del 27 literaria tenemos que destacar la figura de Federico García Lorca como dramaturgo que dio gran importancia en su obra a la música. Esta Generación tuvo más en cuanto a la música que la del 98. Estuvo integrada por escritores unidos por la pretensión de encontrar un lenguaje poético que expresase mejor sus temas. Les unía el haber nacido en fechas muy próximas y el que participasen en la celebración del Homenaje a Góngora que tiene lugar en Sevilla en 1927. Musicalmente Tomás Marco<sup>197</sup> considera una Generación del 27, análoga a la literaria, bajo el magisterio de

---

<sup>196</sup> NOMMICK, Yvan. "Un singular encuentro entre Manuel de Falla y Miguel de Cervantes. "El retablo de maese Pedro"". *Scherzo: Revista de música*. Año nº 20, Nº 196, 2005, P. 122-125.

<sup>197</sup> MARCO, Tomás. *Historia de la música española (siglo XX)*. Madrid, Alianza Música, 1998. P. 129-138.

Falla, entre los que se encontraba Gerhard o Ernesto Halffter. Además esta Generación tuvo una personalidad influyente en la crítica que llegó a ser el mejor tratadista de la música contemporánea de ese período. Se trata de Adolfo Salazar, alma musical de la famosa Residencia de Estudiantes, autor de importantes libros, compositor y crítico de *El Sol*. Casares Rodicio<sup>198</sup> resume la crítica salazariana como “defensa del nuevo hacer musical ejemplificado en Falla, Debussy, Stravinsky y Ravel. Defensa por ello de una música que sigue el camino desde el nacionalismo progresivo del impresionismo y de aquí al neoclasicismo”.

Federico García Lorca estudió música de pequeño y no fue hasta, aproximadamente, 1916 o 1917, cuando decide su vocación definitivamente hacia el mundo de las letras. Sin embargo la música va a ser un elemento bastante considerado dentro de su obra. Su relación con importantes personalidades de las diferentes disciplinas del mundo artístico de Granada tienen lugar primeramente en el Centro Artístico de Granada, pero más tarde se trasladan al Café Alameda, formando, tal y como expresa José Luis Cano<sup>199</sup>, junto con los mejores espíritus del Centro, una tertulia literaria y artística que se llamó el “Rinconcillo”, donde, además de hablar, celebraban homenajes a poetas y artistas en algún modo relacionados con su ciudad, como Zorrilla, Albéniz, Teófilo Gautier y el compositor ruso Glinka. Esta tertulia también la celebraban en la taberna de don Antonio Barrios, donde organizaban juergas flamencas. Falla participó, tras su llegada a Granada, en estas tertulias, y sus

---

<sup>198</sup> CASARES RODICIO, Emilio. *Op. cit.* en nota 191. P. 281-285.

<sup>199</sup> CANO, José Luis. *García Lorca*. Barcelona, Destino Libro, 1974. P. 31.

componentes, empezaron a frecuentar su casa, sobre todo Lorca, con el que estableció una gran amistad, alentada por el interés de ambos por la música de tipo culto y popular.

La Residencia de estudiantes significó una experiencia singular y de grandes dimensiones para la historia de la cultura española. Lorca llega a ella en 1919. Instalada al principio en la calle de Fortuny número 14, se inaugura el 1 de octubre de 1910 y perdurará hasta su ruptura provocada por el alzamiento de 1936. Algunos escritores y poetas vinculados a la Residencia, jugaron un papel activo a la hora de impulsar y estimular la vida musical. En el grupo de los poetas más jóvenes, las colaboraciones con los músicos fueron muy frecuentes. Se suele recordar, como un hecho de interés, la conferencia de Rafael Alberti en el Teatro Español, con canciones interpretadas por la Argentinita y Lorca en el acompañamiento pianístico.

“Lo popular” aparece en Federico García Lorca en clave artística. Su labor no fue de un “especialista, sino la de un artista”<sup>200</sup>, y sus relaciones con Falla y los jóvenes compositores de su tiempo apuntan en este sentido. En su relación con Falla nos encontramos con dos vertientes, la del interés por lo popular, en su forma llana, original y la necesidad de transformar ese material en Arte, que en el caso de Lorca, se manifiesta en la producción poética.

Entre las experiencias de Lorca, la realizada a través del teatro *La Barraca*, nos habla de una preocupación por lo popular, en un intento de

---

<sup>200</sup> MINISTERIO DE CULTURA. *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939*. Asturias, Mercantil, 1986. P. 51.

acercar a ese medio el repertorio clásico. La música en la actividad teatral de *La Barraca* era muy atendida. El propio Lorca se ocupaba de ello con entusiasmo. Muchos ensayos de canto se hacían en torno al piano de la Residencia. Luis Sáenz de la Calzada recuerda que en *Fuenteovejuna* se cantaba una parte “con una música prodigiosa que había sacado Federico”<sup>201</sup> no sabe de dónde. Había entre los actores, no profesionales, algunos buenos músicos de violín, utilizándose otros instrumentos de acuerdo a las exigencias del montaje. Sabemos en particular que la música del Auto sacramental de Calderón fue llevada bajo la dirección de Julián Bautista, acerca de la cual comentaba Federico: “El auto sacramental quedaría incompleto si le faltara el auxilio de la música. Pero ahí ocultos, están unas vihuelas y unos cantores adolescentes que, en los momentos precisos, dejan oír sus voces, sus loas, sus réplicas, a la manera del coro de la tragedia griega y tal como solían tañer en tiempo de Calderón en los atrios de los templos. Es una música breve y simple, de canto eclesiástico, como la que hoy interpretan los seises de la Catedral sevillana”<sup>202</sup>.

Entre las obras de teatro de Lorca donde la música tiene mayor importancia destacamos *Los títeres de Cachiporra*, *Mariana Pineda*, *La zapatera prodigiosa*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *Bodas de sangre* y *Yerma*. El punto común de todas las intervenciones musicales de sus obras de teatro es la recuperación de canciones populares, pretensión que comparte con su amigo Falla y a partir del Cancionero de Pedrell.

---

<sup>201</sup> MINISTERIO DE CULTURA. *Ibid.* P. 52-53.

<sup>202</sup> MINISTERIO DE CULTURA. *Ibid.* P. 53.

En *Los títeres de Cachiporra*<sup>203</sup> incluye como números musicales: un preludio de clarines y tambor, *Cuatro hojillas tenía mi arbolillo*, *Por el aire van los suspiros de mi amante*, *Con el vito vito vito*, *Mi amante siempre se baña en el río Guadalquivir*, *De Cádiz a Gibraltar*, *Tengo los ojos puestos en un muchacho*, *Estando una pájara pinta*, o *Rosita por verte la punta del pie*. Los pies para estas intervenciones musicales son acotaciones entre paréntesis, donde además de indicar el hecho de comenzar a cantar o de oírse música, también especifica los instrumentos que intervienen o que acompañan a las canciones, que, en este último caso suelen ser guitarra o palillos.

Para *Mariana Pineda* incluye: *Romance de Mariana Pineda*, *Canción del Contrabandista*, *A la vera del agua* y música religiosa vocal y de órgano. Los pies de ésta siguen la misma dinámica de la anterior, pero además, en el caso de *A la vera del agua*, aparte de la acotación entre paréntesis, el personaje de Mariana dice “Mariana: ... pero sentada en la fuente toca una blanda vihuela”<sup>204</sup>.

En *La zapatera prodigiosa* incluye como números musicales: *Anda jaleo*, *Si tu madre quiere un rey*, *Polea*, que es instrumental, *Mariposa del aire*, *Qué hermosa eres*, *La señora zapatera* y una pieza instrumental titulada *Se oye un toque de trompeta floreado y comiquísimo*.

Para *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* incluye una Sonata, *Entre mis muslos cerrados nada como un pez el sol*, un número

---

<sup>203</sup> PITTALUGA, Gustavo. *Canciones del teatro de García Lorca*. Madrid, Unión Musical Ediciones, S.L., 1998. P. 1-12.

<sup>204</sup> PITTALUGA, Gustavo. *Ibid*. P. 21.

instrumental para dos guitarras, otro número instrumental para dos flautas, *Don Perlimplín no tiene honor* y *Por las orillas del río se está la noche mojando*.

En *Bodas de sangre* incluye una Nana, *Despierte la novia en la mañana de la boda*, *Al salir de tu casa para la Iglesia*, pieza instrumental que titula *Se oyen dos violines* y otra pieza instrumental que titula *Dos oboes y un tamboril*.

Para *Yerma* los números musicales incluidos son: *A la nana, nana, nana*, *Por qué duermes solo pastor*, *En el arroyo frío* y *No te puede ver*.

### 2.5.3. Géneros de teatro musical.

En el siglo XX se arrastran problemas surgidos en el siglo anterior como la creación de una ópera nacional, que muchos músicos habían intentado encontrar sin éxito. La zarzuela, cuya resurrección había tenido lugar a mediados del siglo anterior se presentaba ahora como un género al que no se dedicaban los mejores músicos, por lo que bajará la calidad, aunque siga disfrutando, durante algún tiempo de más público que cualquier otro espectáculo musical, pero era un público que tenía otras expectativas con respecto al género, lo que forzó una evolución de éste hacia la opereta y la revista e impulsará el cuplé y la nueva tonadilla que se convertirá en canción popular española.

A comienzos de siglo los teatros de España estaban invadidos por el teatro musical, en forma de ópera, zarzuela y revista. Manuel Lagos en un artículo llega a hacer la siguiente afirmación que compartimos: “El teatro con

música ha atraído siempre una corriente de participación mayor que otros tipos de formas artísticas, de ahí su vitalidad y pervivencia”<sup>205</sup>. Sin embargo no nos extenderemos aquí con el tema del teatro musical, ya que nuestro objeto de estudio es la música en el teatro, que lleva una connotación diferente, pero hablaremos brevemente de la revista, por ser un género cultivado por Manuel Parada en los últimos años en los que creó música en el Español.

Hay diversas opiniones sobre el nacimiento exacto de la revista, pero está claro que surge a finales del siglo XIX y que en un primer momento sus temas se apoyaban en lo periodístico y en lo político. La revista y el sainete tienen, a finales del siglo XIX muchas características comunes y ambos géneros se pueden adscribir al género chico. A lo largo del siglo XX la revista va evolucionando. Retana<sup>206</sup> describe su evolución bajo la denominación de género ínfimo, de manera que pasa de las variedades selectas imperantes hacia 1910, a los espectáculos arrevistados de los años veinte, pasando por los años treinta en los que la revista adquiere nuevos signos, hasta la posguerra española en que es influida por el “folklorismo” de carácter andalucista y, por último, a mediados de siglo, la canción moderna en sus múltiples variantes.

De los años treinta es una de las obras más importantes de este género, *Las leandras*, con música del maestro Alonso y libro de González del Castillo y Muñoz Román. De esta obra destacan números como el *Pasodoble de los Nardos*, el *Pichi* o el *scottis*, que se hicieron, inmediatamente de su estreno,

---

<sup>205</sup> LAGOS, Manuel. “El otro teatro. El teatro musical en Madrid (1900-1939): Ópera, zarzuela y revista”. *Revista de Asociación de Directores de escena de España*. Octubre, 1999.

<sup>206</sup> FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid, real Musical, 1975. P. 199-200.

muy populares. Los años cuarenta están caracterizados por la dominación de lo folklórico y por espectáculos arrevistados en los que se procura huir de las verdulerías y las exhibiciones corporales en las que se basaba el género primeramente. Muñoz Román va a crear ahora una serie de obras en las que toma importancia el argumento, con base en las figuras femeninas, aunque también en los personajes cómicos populares. Del año 1944 es un éxito importante de la revista, *Cinco minutos nada menos*, de Muñoz Román y Jacinto Guerrero.

En el comienzo de los años cincuenta se comienzan a hacer revistas de espectáculo, en la línea de la comedia musical, como *A todo color*, de Guillermo y Rafael Fernández Shaw, con Manuel Parada como músico. Sus autores la calificaron como fantasía musical. Otro éxito de los mismos autores es *Colorín, colorado*. En 1951 el maestro Parada colabora con Carlos Llopis en *La cuarta de A. Polo*. Otras de las revistas de Parada son *Las hijas de Helenia*, de José Fernández Díez, que Fernández-Cid califica de revista "tipo" o *El caballero de Barajas*, en colaboración con José López Rubio. Resulta lógica la evolución de Parada en el teatro que pasa de crear música para teatro a crear música para teatro musical, pero sin dejar de lado, en ningún momento, su faceta de músico de cine, hecho por el que se hizo más famoso.

#### 2.5.4. Nacionalismo costumbrista: Folklorismos.

En los años inmediatamente anteriores y posteriores a la guerra civil española se da un incremento de los espectáculos basados en el folklore más

o menos puro, de la mano de figuras que habían sabido llegar al público. Se da una exaltación del espíritu nacional a través de “folklorismos”, no sólo de carácter andaluz, de manera que además de ofrecerse sevillanas y fandangos, también aparecían jotas, boleros, muñeiras, zapatadanza, sardana, etc. No podemos concluir este capítulo sin hablar de tres figuras: el argumentista Antonio Quintero, el poeta Rafael de León y el músico Manuel Quiroga. Estos contribuyeron al perfeccionamiento de lo que se denomina canción popular española, que proviene de la tonadilla, pasa por el cuplé y tras la guerra civil se perfila con una mayor calidad en sus historias, sus poemas y sus partituras.

Todas las tendencias que se dan en la primera mitad del siglo XX las consideramos factores que influyeron, en mayor o menor medida, en la forma de componer de Manuel Parada y Gerardo Gombau. Su campo de composición se basó en la música relacionada con el género dramático, ya fuera en el cine o en el teatro, y es ésta una característica que podemos sacar de este principio de siglo XX, la conexión de la música con la poesía, con el teatro, con el cine, con un argumento discreto en el caso de la revista o con un argumento condensado en una sola canción, como es el caso de la copla.

Esta visión general de los elementos considerados importantes a tener en cuenta dentro de la presente tesis sólo abarca hasta 1939. A partir de aquí todo cambia. Casares Rodicio define este año como un punto y aparte, “el año 1939 supone el cierre de las fronteras culturales, políticas y económicas y la

música iverna durante unos años en que la nación no estaba para afirmaciones musicales”<sup>207</sup>.

---

<sup>207</sup> CASARES RODICIO, Emilio. *Op. cit.* en nota 198. P. 261-322. P. 264.

### **3. DIVERSIDAD DE LAS INTERVENCIONES MUSICALES EN LA HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL.**

La mayoría de las obras de teatro para las que Parada y Gombau compuso intervenciones musicales, pertenecen al teatro clásico. Esto nos lleva a considerar la necesidad de que estos músicos conociesen las estéticas y formas musicales de las diferentes etapas de la historia del teatro español. Cayetano Luca de Tena les marcaría unas pautas estéticas, pero las características musicales necesarias para conseguir dichas estéticas sólo pueden ser llevadas a cabo por un músico.

El hecho de utilizar canciones con o sin acompañamiento o piezas instrumentales puras dentro de las obras de teatro ya constituye un factor determinante dentro de cada época. Pero también es característica una modalidad mixta que alterna música instrumental con vocal, y que llamaremos pequeñas obras de teatro con música. Estas sólo participarán en la obra de teatro como intermedios y su temática podrá o no estar conectada con el argumento de la obra principal. Las diferentes intervenciones musicales van tomando en cada época nombres distintos e incluso unas son simplemente variaciones de otras y por tanto, constituyen su evolución.

En la Edad Media y el Renacimiento los números musicales empleados en las representaciones teatrales eran fundamentalmente canciones. Sin embargo hay dos géneros que se cultivan, aunque no de manera generalizada,

que pertenecerían a pequeñas obras de teatro con música, juegos de escarnio y entremeses.

El teatro del final de la Edad Media y del Renacimiento emplea primeramente canciones que pertenecían al Cancionero Popular, y luego canciones nuevas. Era normal emplear una misma canción en diferentes obras de teatro, lo cual podría familiarizar más al espectador con la nueva obra. Los nombres que recibieron estas canciones fueron variados: tropo, salmo, himno, villancico, cántica, danza cantada, canzoneta, cantiga, folía, ensalada, serrana, motecito, chacota, martinete, seguidilla, zarabanda, tonada, son, etc. De todas estas denominaciones, unas se han mantenido a lo largo de la historia con su carácter inicial o evolucionando, y otras desaparecieron. Las más asociadas al teatro en los siglos posteriores fueron el villancico como forma cantada y la seguidilla como forma cantada para bailar.

Calderón Calderón<sup>208</sup> compara los villancicos de Juan del Encina, con los de Gil Vicente y con los del Cancionero Musical de Palacio, extrayendo diferencias como que los de Encina son siempre bimembres y más largos que los de Gil Vicente y los del Cancionero, lo que nos lleva a apreciar la variedad de formas que adoptan las intervenciones musicales, probablemente persiguiendo cumplir variadas funciones, dependiendo del autor dramático.

---

<sup>208</sup> CALDERÓN CALDERÓN, Manuel. "Los villancicos de Juan del Encina". En coord. por GUIJARRO CEBALLOS, Javier. *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. 1999. P. 393-316. P. 294.

La variedad del villancico también viene determinada por el gusto del público. En este sentido, Cardona-Castro<sup>209</sup>, al hablar de los villancicos, los presenta como una mezcla de “elementos tradicionales, gratos a la moda tradicionalizante apetecida por el público culto que vive la implantación del renacimiento, con elementos eruditos y cultos, propios del mundo cortés de los trovadores”.

En el teatro del Siglo de Oro se hace uso de los tres tipos de piezas de los que hemos hablado anteriormente. En el siglo XVII existe gran variedad de nombres de canciones como los cuatros de empezar, los romances, los villancicos, tonos humanos, tonada humana, solo humano, cantada humana”,

La mayor parte de tonos monódicos profanos fueron escritos para el teatro. Así los tonos *De las luces en el mar*, *Peñándose estaba un olmo*, y *Trompicávalas amor* se cantan forman parte de la zarzuela de Juan Vélez de Guevara *Los celos hacen estrellas*. Muchos de los tonos a varias voces que se cantan en el teatro fueron escritos con anterioridad como composiciones musicales sueltas, introduciéndolas los dramaturgos para intensificar la expresividad de determinadas escenas, por lo que en muchos casos no son ellos los autores literarios de los tonos que se cantan. Sus compositores son, por lo general, músicos activos en la corte de Madrid en la primera mitad del XVII, o en un ambiente cortesano. Se desconoce el nombre de los poetas que escribieron los textos.

---

<sup>209</sup> CARDONA-CASTRO, Angeles. “La música en la corte de los Reyes Católicos : estudio poético-musical del villancico”. En *Literatura hispánica, Reyes Católicos y descubrimiento: actas del Congreso Internacional sobre literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el descubrimiento*. 1989, P. 99-110. P. 103.

El nuevo espíritu que anima estas composiciones se manifiesta en detalles como intentos descriptivos de representar en música ideas que aparecen en el texto, o procedimientos onomatopéyicos. Los principales compositores que figuran en estos cancioneros son: Mateo Romero (“Capitán”), Juan Blas de Castro, Alvaro de los Ríos, Juan Pujol, Manuel Machado, Miguel de Arizo, Diego Gómez, Juan de Palomares.

Según José Subirá<sup>210</sup> el madrigal se había presentado en España bajo las formas de villancico o de cuatro. Establece cuatro tipos de obras:

1. En estilo madrigalesco (Ej: cuatros de Mateo Romero, de Carlos Patiño, de Juan Hidalgo y aquellos escritos para *El jardín de Falerina* por José Peyró).
2. Obras polifónicas donde una voz tiene predominio sobre las demás.
3. Obras que muestran claramente la transición de la polifonía imperante a la monodia naciente.
4. Obras donde reina en absoluto la monodía (Ej: Juan de Navas y José Martín, autores de tonadas y tonos humanos).

Como pequeñas obras de teatro con música, tenemos que hablar de las siguientes: loa, entremés, baile y mojigangas.

---

<sup>210</sup> LÓPEZ-CALO, José. Cfr. *Historia de la música española 3: siglo XVII*. Madrid, Edit. Alianza, 1988.

Si en los períodos anteriores, como intervenciones musicales en el teatro, abundaban las canciones, en el siglo XVII toman mayor importancia las pequeñas obras de teatro con música, en las que se incluyen las canciones. Para la importancia de la música instrumental habrá que esperar a una época posterior. Hay que tener en cuenta que es en este siglo cuando nace la zarzuela, que es fundamentalmente una obra de teatro con música.

En el siglo XVIII las piezas que siguen abundando son las canciones, pero ahora no sólo las populares, sino también otras más refinadas como las arias, debido a la influencia de la ópera italiana. Ahora las canciones se llaman: cuatro (cuatro partes de cantado), princesas, arias o recitados.

Es muy frecuente la designación de “coro” en sustitución de la voz “cuatro”. A veces se usaba la denominación abstracta “Todos” o “todos y todas”. En ciertas obras la palabra “coro” solía referirse también al grupo de solistas que cantaban juntos<sup>211</sup>.

En el siglo XVIII por fin podemos decir que abundan las piezas exclusivamente instrumentales<sup>212</sup>, a modo de sinfonías o ritornelos, para ilustrar musicalmente pantomimas, batallas o escenas episódicas de gran visualidad, como marchas, que proporcionaban el repertorio ambulante, requiriendo unas el concurso de cuerda y madera y otras “instrumentos de boca” exclusivamente. Por lo común estas piezas ilustraban obras teatrales de asunto histórico.

---

<sup>211</sup> Esto es lo que ocurre en la partitura de Manuel Parada para la obra el alcalde de Zalamea, que da la denominación de “Coro” a una partitura que va a ser interpretada por dos solistas, la Chispa y Rebolledo.

<sup>212</sup> SUBIRÁ, José. *Op. cit.* en nota 52. P. 137.

Como pequeñas obras de teatro con música tenemos que hablar de: los sainetes, las tonadillas escénicas, el melólogo y la pantomima. De los cuatro géneros anteriores, el de pantomima podemos también calificarlo de música instrumental, ya que se trataba de música instrumental sola, que seguía un argumento escrito, pero éste no se recitaba, sino que era el cuerpo del actor el que se encargaba de expresarlo.

El siglo XVIII consigue, prácticamente en la misma medida, cultivar los tres tipos de intervenciones musicales de nuestra clasificación, lo cual nos hace ver que la música en el teatro, a lo largo del tiempo, va tomando mayor importancia y va evolucionando.

En el siglo XIX se va a dar un período de diversos cambios, de olvidos y de recuperaciones. A principios del siglo XIX, siguen los géneros dramático-musicales de la segunda mitad del siglo XVIII, a continuación volverá la influencia de la ópera italiana, para finalizar el siglo con la edad de oro de la zarzuela española. Siguen representándose comedias con intervenciones musicales, pero de forma esporádica y los sainetes, en principio se conservan como fin de fiesta en obras mayores, pero luego desaparecen, al igual que la tonadilla. Podemos observar que en este siglo las piezas instrumentales como acompañamiento al teatro desaparecen, aunque perviven las canciones, concretamente las canciones bailadas, como el bolero y las pequeñas piezas teatrales, como los sainetes, aunque esto último se da como herencia del siglo

anterior, por lo que no se trata, en este momento, de un género creativo, sino de reposiciones ya creadas anteriormente.

Hay que tener en cuenta que ahora la importancia del teatro musical eclipsa el teatro con música, lo cual resulta curioso, ya que éste es el antecesor de aquel, es decir, que el teatro musical, en sus diferentes formas, es la evolución de la obra de teatro con música que se cultiva en España, fundamentalmente desde Juan del Encina.

Llegamos al siglo XX con la inclusión de piezas tanto vocales, instrumentales como mixtas. La pequeña obra de teatro musical inmersa en otra obra de teatro deja de utilizarse desde el siglo XVIII, al menos como género creativo.

## SEGUNDA PARTE

### **4. LA MÚSICA INCIDENTAL DE LAS OBRAS DE TEATRO REPRESENTADAS EN EL TEATRO ESPAÑOL DE MADRID DURANTE LA DIRECCIÓN DE CAYETANO LUCA DE TENA.**

#### **4.1. La música en la posguerra.**

La música es utilizada por el Régimen a través de diversos medios, cine, teatro, radio, televisión y ceremonias fundamentalmente. Muñiz Velásquez<sup>213</sup> establece dos tipos de relación entre la música y la propaganda. Por un lado la música autónoma que puede ir desde el folklore hasta la música clásica y que en un determinado momento pasa a ponerse al servicio de la propaganda. A esto le llama “propaganda musical”.

Por otro lado está la música que se crea expresamente para servir como propaganda. En este caso habla de “música propagandística”. Establece además varias funciones de la música en la propaganda, como que anule o disminuya la capacidad crítica, que simbolice el poder, que entretenga o divierta, que refuerce y dé conformidad a las normas sociales, que cohesione al grupo o que porte terceros mensajes.

---

<sup>213</sup> MUÑIZ VELÁSQUEZ, José Antonio. “La música en el sistema propagandístico franquista”. *Historia y comunicación social*. Nº 3, 1998 (Ejemplar dedicado a: La guerra del 98 y los medios de comunicación), P. 343-364. P. 345.

Respecto a la música autónoma utilizada posteriormente para la propaganda, el Régimen ensalza los nacionalismos a través del folklore de los diferentes pueblos de España, a la vez que intenta aunar ese sentimiento de las diferentes provincias haciendo los diversos folklores de todos los españoles. Por otro lado también se fomentan los géneros exclusivamente españoles como es el caso de la zarzuela, de la tonadilla escénica y de todas aquellas composiciones pertenecientes, según el Régimen, a nuestro pasado más glorioso. Esto también supuso un aislamiento del exterior, con el consiguiente retraso musical con respecto a Europa.

El Franquismo utiliza la música en tres tipos de ceremonial, el religioso, el militar y el político, para fortalecer su imagen. Fueron innumerables las apariciones de Franco en actos litúrgicos que se veían más solemnizados a través de la música. Lo religioso y lo militar siempre solían estar bastante relacionados. En los ceremoniales militares “la música, siempre presente y repleta de cornetas, de instrumentos fuertes, de ritmo marcial e impetuoso, de melodías sencillas pero contundentes... tendría el deber de demostrar una fuerza y una potencia de la que en verdad se carecía”<sup>214</sup>. Muñiz considera que la música en las ceremonias militares cumple diversas funciones narrativas. Así, la música puede narrar acciones de los participantes como el caso de la corneta que avisa para la formación y avisa a la banda para que toque la marcha del saludo. También unifica completando, entre acción y acción, los huecos vacíos. Pero la música también puede subrayar las acciones de los personajes, jerarquizarlos, ordenándolos sonoramente en el espacio...

---

<sup>214</sup> MUÑIZ VELÁSQUEZ, José Antonio. *Ibid.* P. 359.

Por último, en el ceremonial político la música también refuerza sentimientos como la unión entre los componentes del partido al concluir las sesiones cantando el *Cara al sol* de pie y con el brazo en alto.

La radio fue otro medio utilizado por el Régimen para influir en la sociedad y, más que en cualquier otro medio, se sirvió también de la música. Hay que hablar de una personalidad que influyó mucho durante esos años en la música que debía de escucharse en España. El Padre Otaño, quien acumuló una gran cantidad de cargos durante el Régimen y desde 1941, es el único músico que pertenece al Consejo Nacional de Educación. Martínez del Fresno cita algunas de sus declaraciones referidas a lo que debe escucharse en la radio, “la música puede aparecer en la radio como pausa de transición, como elemento recreativo o como ilustración artística en todas las formas y géneros, excepto en una... “esa forma insistente, machacona del jazz moderno y sus derivados”<sup>215</sup>. Siguiendo con la música que se consideraba aconsejable para escuchar, considerada como arte musical, había una valoración jerárquica, la más valorada era la música sinfónica, la ópera y la música de cámara. A continuación vendrían la zarzuela, los pasodobles, las variedades, el cine y la música ligera y por último, para abolir, el jazz.

Pero también a través de la revista *Escorial* se intentó sugerir a la población la estética musical que se consideraba más apropiada. Esta revista

---

<sup>215</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Realidades y máscaras en la música de la posguerra”. En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUIZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956) : actas del congreso*. Vol. 2, 2001. P. 31-82. P. 37.

fue fundada en 1940 por iniciativa de un grupo de intelectuales de falange. Uno de los principales autores de artículos en esta revista en los comienzos de su andadura fue Federico Sopeña. "..., la consideración del arte como propaganda, la condena de las vanguardias y la defensa de la orientación clásica fueron postulados comunes de los regímenes totalitarios que podemos leer en la literatura musical de Escorial. También la idea de colectividad que, frente al elitismo de la vanguardia, adquiere una importancia esencial en el horizonte teórico de Federico Sopeña"<sup>216</sup>. Otros colaboradores de la revista posteriores fueron Joaquín Rodrigo y Gerardo Diego. Esta revista lo que pretendía era la formación de un nuevo arte y una nueva música que rompiese con el pasado inmediato y que ensalzara la España católica, imperial y guerrera.

También se quería controlar lo que el pueblo cantaba, de manera que, tal y como indica Ángel Medina "La publicación nº 291 del Departamento Nacional de Propaganda es un Cancionero Falangista específicamente dedicado a los jóvenes que hacían el servicio militar en los campamentos de la milicia universitaria. El anónimo prologuista señala que "la Cruzada se hizo, en parte al menos, al son de casi todas estas canciones". El cancionero tiene cuatro secciones: himnos y marchas de la falange y de las JONS, himnos y marchas

---

<sup>216</sup> CABRERA GARCÍA, M<sup>a</sup> Isabel-PÉREZ ZALDUANO, Gemma. "Identidad de fuentes y puntos de referencia comunes para el estudio del pensamiento musical y artístico del primer franquismo: La Revista Escorial". En *Campos interdisciplinarios de la musicología, V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*. Vol II. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001. P. 1099-1114. P. 1111.

militares, una significativamente escueta terna de cantos religiosos, y una docena de canciones regionales”<sup>217</sup>.

Entre 1939 y 1945 diversos organismos oficiales se ocupaban de la música, tal y como indica Martínez del Fresno<sup>218</sup>, la Comisaría General de la Música, el Consejo Nacional de la Música y el Instituto de Musicología que dependían del Ministerio de Educación Nacional, que también regía la enseñanza musical en los Conservatorios. El Ministerio de Gobernación fue encargado de reorganizar el Cuerpo de Directores de Bandas de Música Civiles. Y por otra parte, la Falange Española a través de varias Vicesecretarías conducía la música en el Frente de Juventudes, en la Sección Femenina y en Educación y Descanso, además de censurar las obras teatrales y musicales. Además también hay que hablar del Sindicato Nacional del Espectáculo que quedó como única organización para la representación y disciplina de los intereses económicos de esta rama de la producción.

Este Sindicato, al principio se subdividía en seis grupos, teatro, Cinematografía, Música, Deportes, Toros y Circo, pero más tarde pasaron a ser cinco, al constituir una sola sección Teatro, Circo y Variedades. Una de las funciones asumidas por este Sindicato fue la de depurar a los músicos españoles, revisando sus expedientes académicos y examinándoles para emitir su autorización de trabajo, con la inclusión obligatoria de al menos, un veinte por ciento de ex combatientes y ex cautivos en las orquestas, hasta incluso, en

---

<sup>217</sup> MEDINA, Ángel. “Música española 1936-1956: Rupturas, continuidades y premoniciones”. En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUIZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956) : actas del congreso*. Vol. 1, 2001. P.59-74. P. 65.

<sup>218</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz . *Op. cit.* en nota 215. P. 46-47.

su defecto sobre afiliados a FET y de las JONS. Es decir, lo que, en un principio podría resultar una mejora de la calidad profesional se convierte en una forma de recompensar a los que apoyaban al Régimen.

Pero, pese a que, aparentemente se buscaba crear una estética oficial en la música, no se consiguió. Ni la Comisaría General de la Música ni el Consejo Nacional de la Música fue capaz de definir una estética oficial y única ya que su acción quedó restringida, en el caso de la Comisaría, a la enseñanza de los Conservatorios y a la Orquesta Nacional, y en el caso del Consejo Nacional, sólo tuvo labores de estudio relacionados con la educación musical. Además, otra de las dificultades fue el hecho de que el Consejo Nacional de Teatro era responsable de todo lo relativo a los teatros del país que constituía buena parte de la infraestructura para la vida musical del país.

El folklorismo “fue prioritario por su eficacia en la finalidad propagandística del arte, ya que a través de él la Sección Femenina pudo transmitir el nacional-catolicismo justamente a las mujeres, los agentes más eficaces en la labor ideologizadora, con una penetración social casi absoluta”<sup>219</sup>. La Sección Femenina realizó una importante labor de recopilación folklórica, sobre todo en lo referido a bailes. Miguel berlanga ha visto en esta labor de salvamento de lo antiguo, considerado como auténtico la

---

<sup>219</sup> PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo”. En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUIZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. Vol. 2, 2001. P. 83-104. P. 94.

consideración de estas piezas como “símbolos de las distintas regiones y de España como nación”<sup>220</sup>.

Falla va a ser otro de los modelos a seguir en la música de posguerra. Federico Sopena confía en la continuidad, y cree que hay que partir de la obra de Falla, la cual sustituye el objetivismo por la expresividad y garantiza la continuidad con la tradición. A partir de aquí se seguiría con Ernesto Halffter, como único discípulo directo de Falla y Joaquín Rodrigo por no pertenecer al grupo de vanguardia. En esta época se homenajeó la figura de Felipe Pedrell por su regeneracionismo musical y, como indica Pérez Zaldúaondo “Entre 1938 y 1951 se produjeron distintas iniciativas, como las traducciones de óperas extranjeras al castellano, el intento de revitalización de la zarzuela, el sainete y la tonadilla, que persiguieron la búsqueda del género genuinamente nacional, tema presente en el pensamiento musical español desde el siglo XIX. Por el contrario, la defensa del europeísmo, enarbolada por el sector más progresista del 98, fue sustituida por un exacerbado nacionalismo”<sup>221</sup>.

La educación artística en el proyecto educativo franquista, tal y como señala Díaz Mohedano<sup>222</sup> tuvo un carácter accesorio, y dentro de ella, la educación musical era algo ornamental que sólo se justificaba porque a través del canto, los niños podían entrar en contacto con la tradición musical de la

---

<sup>220</sup> BERLANGA, Miguel Angel. “El uso del folklore en la sección femenina de falange: el caso de Granada”. En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUIZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956) : actas del congreso*. Vol. 2, 2001. P. 115-134.P. 124.

<sup>221</sup> PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. *Op. cit.* en nota 219.P. 98.

<sup>222</sup> DÍAZ MOHEDANO, María Teresa. “La educación artística en el proyecto educativo franquista”. En PÉREZ ZALDUONDO, Gema, CASTILLO RUIZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. Vol. 2, 2001. P. 165-171. P. 168-169.

nación, a través del folklore que era la esencia de lo español, de la manifestación más auténtica del pueblo.

La música en el teatro también va a ser utilizada por el régimen, fundamentalmente a través de los dramas litúrgicos. Durante el período de guerra se creó, entre los medios de difusión del pensamiento falangista una discusión en torno a lo que debería ser el nuevo teatro, donde se rechazaban las vanguardias y se apostaba por la vuelta del teatro de los Siglos de Oro, por la afinidad con los valores éticos y sociales que defendía el nuevo régimen. Tal y como señala Torres Clemente<sup>223</sup> el Auto sacramental será la manifestación literaria que mejor encarnó los ideales estéticos del gobierno franquista. El Servicio Nacional de Propaganda promovió la creación de dramas litúrgicos al convocar un concurso anual. Con estos se inculcaban valores morales acordes con el régimen y se entretenía, a la vez, a las masas. Pese a que este tipo de obras se llevaban a escena, según la tradición, el día del Corpus, se hizo uso de ellas en cualquier celebración. Se trataba de montajes muy solemnes, entre otras cosas, por los fastuosos escenarios escogidos y por la participación de la música. El tipo de música incluida en los autos sacramentales era de diversa procedencia. Se usaba música en el estilo del Romanticismo (Schubert, Brahms, Chopin, Gounod...), también se utilizaba música militar y patriótica. Sabemos que aparecían tanto el Himno Nacional como el de la Falange, tal y como va a ocurrir en otras representaciones teatrales de la época, como en el

---

<sup>223</sup> TORRES CLEMENTE, Elena. "La música en los autos sacramentales: un ejemplo de la transformación del repertorio durante la Guerra Civil española". En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUIZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956) : actas del congreso*. Vol. 2, 2001. P. 351-376. P. 354.

caso de las representaciones objeto de estudio en esta tesis. También se hacía uso de la música popular, que era un vehículo ideal para conectar con el pueblo y llevarle a la unidad nacional.

El cine también se va a servir de la música con una finalidad propagandística, siendo tres los géneros cultivados en la posguerra, el drama nacional, el drama religioso y el cine musical. En el cine musical predominarán las películas popularistas, debido a que el régimen quiere fomentar la idea de España como unidad basada en lo religioso y el sentido de lo castizo como algo que le da una identidad al pueblo español. Tras la guerra se continúa haciendo un cine musical similar al que se hacía antes de la guerra, que consistía en presentar un conflicto dramático a través de un argumento tópico, que refleje un cuadro costumbrista. Tal y como señala López Silva “el interés de la película es en sí el exponer de la mejor forma posible una historia salpicada de canciones populares, que contribuyen a dotar al argumento de la atmósfera y del escenario donde se desenvuelve la trama, trama que muchas veces presenta calcos muy interesantes con el drama español tradicional, del tipo de un Lope o de un Calderón”<sup>224</sup>. También hay que indicar como característica del cine español el hecho de aprovechar estrellas del espectáculo, fundamentalmente cantantes de coplas, para realzar su figura a través de las películas, las cuales a veces, resultan de dudosa calidad, pero que sin embargo, son muy aceptadas por el público. Las canciones populares españolas tienden cada vez más, a identificarse con la canción andaluza y con

---

<sup>224</sup> LÓPEZ SILVA, José Antonio. “Florián Rey y el cine musical costumbrista de los años cuarenta y cincuenta”. En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUIZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956) : actas del congreso*. Vol. 2, 2001. P. 287-302. P. 289.

el flamenco, tendencia que comenzó en tiempos de la república y continúa en nuestros días. En los años cincuenta y sesenta la comedia musical tiende a ser de tono más alegre, pero no llega a perder el carácter folklórico y tipificador del género desde sus orígenes.

Tal y como señala Plaza Chillón<sup>225</sup>, el estado se sirvió de dos instrumentos para controlar el cine durante la posguerra, la protección económica y la censura. Al igual que de la música se encargaban una serie de organismos oficiales, lo mismo ocurría con el cine. En 1938 se crea el Departamento Nacional de Cinematografía que dependía del Ministerio del Interior y en él se establecían, entre otras medidas, la censura previa de los guiones. Para llevar a cabo la censura cinematográfica también fue muy importante la creación del NO-DO en 1942, para el que Manuel Parada, músico que ocupa una parte importante de esta tesis, compuso múltiples melodías, hasta incluso la de su cabecera.

Jiménez Rodríguez señala cuatro rasgos fundamentales que se asocian a la música española fuera de España, se consideraba “ajena a las influencias extranjeras. Carácter nacional. Riqueza de la música popular de Andalucía y de la zarzuela. Vuelta a la tradición, especialmente al siglo XVIII y Scarlatti”<sup>226</sup>.

---

<sup>225</sup> PLAZA CHILLÓN, José Luis. “Cine y censura franquista: una aproximación sociológica (1938 - 1958)”. En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUIZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.). Vol. 1, 2000, P. 799-810. P. 802.

<sup>226</sup> GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J. “Algunas aportaciones del franquismo a la consolidación de la imagen de la música española fuera de España”. En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUIZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956) : actas del congreso*. Vol. 2, 2001. P. 189-206. P. 197.

#### **4.2. El Teatro Español de Madrid: organización y funcionamiento.**

El Teatro Español fue uno de los pocos que permaneció abierto durante la Guerra Civil bajo la dirección del actor Manuel González. El 29 de marzo de 1939, día en que las tropas de Franco entran en Madrid, el Teatro Español, siguiendo su línea de programación de obras de teatro clásico, anunciaba *El alcalde de Zalamea*. El 1 de abril el Español, al igual que otros muchos teatros, cerró durante unos quince días y volvió a abrir sus puertas bajo la dependencia del Ayuntamiento de Madrid. Las primeras representaciones se encargaron a compañías recompuestas de forma precipitada y un tanto descuidada. El 11 de junio de 1939 el Español cierra sus puertas hasta la temporada siguiente, aunque durante el verano se llevaron a cabo en él actuaciones esporádicas. Durante ese verano se publican las bases de arriendo para la temporada 1939-1940, que fue concedido a la compañía de María Guerrero y Díaz de Mendoza. Esta compañía programó representaciones entre el 7 de diciembre de 1939 y el 23 de junio de 1940.

Sin embargo el Ayuntamiento de Madrid, tras finalizar la temporada 1939-1940, vuelve a abrir un nuevo concurso para la adjudicación del Español, pero esta vez con una duración de tres años. Ante el anuncio de adjudicación del Español, Tomás Borrás, como jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo, inspirado por ideas definidas anteriormente por Felipe Lluch, solicita la adjudicación del Español. Lluch, desde 1938, había perfilado y desarrollado las bases de su proyecto, el Instituto Dramático Nacional. En él presentaba un modelo viable sobre el que asentar la empresa: subvenciones, locales, compañías, dirección, repertorios, funcionamiento económico, escuela de arte

dramático, etc. Esta propuesta llegó a ser aprobada por el Ministerio, pero no pasó de ahí.

Junto con la solicitud de adjudicación, el Sindicato Nacional de Espectáculos presenta otro escrito en el que se perfilan las bases para la nueva organización del Español y el plan artístico de la temporada. Las normas que propone este Sindicato son<sup>227</sup>:

- Dirección competente, única y responsable.
- Temporada oficial de la compañía titular.
- Ciclo orgánico de manifestaciones musicales.
- Abonos populares y representaciones gratuitas.
- Convocatoria de compañías.
- Incorporación de grupos teatrales.

De estas normas nos fijaremos especialmente en la referida a manifestaciones musicales ya que, aunque no se refiere concretamente a la música incidental, nos hace ver la importancia que se le dio a la difusión de la música clásica en los teatros. La intención era establecer una actuación metódica de las orquestas, agrupaciones de cámara, conjuntos vocales, solistas y espectáculos coreográficos y folklóricos, creando así, por primera vez en España, un verdadero ciclo de educación musical del público, mediante un programa completo y ordenado, estudiado de antemano por la dirección y no sujeto, como ahora, al capricho de cada director. El repertorio se centraría en

---

<sup>227</sup> INAEM. *Historia de los teatros nacionales (Volumen I)*. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1995. P. 56-57.

obras clásicas y contemporáneas aún desconocidas por el público español, los períodos históricos o estéticos, las historias de la sinfonía, de la sonata, o de la música, principalmente la española, y el estreno de obras de nuestros nuevos músicos. También se manifiesta el deseo por retomar bailettes del pasado español.

De esta forma vemos que tanto las actividades musicales como teatrales estaban destinadas al gran público, a un público al que se pretendía educar, a partir de unas premisas fundadas en la ideología dominante en ese momento cuya prioridad era ensalzar todo lo español, tanto del presente como del pasado glorioso. No se trataba de una programación elitista como se caracterizó la del Teatro Real, sino que pretendía distraer y controlar a una población que acababa de salir de una guerra civil.

El 30 de octubre de 1940 el Ayuntamiento concede el arriendo del Teatro Español al Sindicato Nacional de Espectáculos. De esta forma comenzaba la vinculación con la oficialidad del Teatro Español. El Sindicato Nacional de Espectáculos tenía los siguientes mandos<sup>228</sup>:

- Director general: José María Alfaro.
- Director artístico: Tomás Borrás.
- Director de escena: Felipe Lluch.
- Asesor musical: Federico Sopeña.

---

<sup>228</sup> BERNAL, Francisca y OLIVA, César. *El teatro público en España 1939-1978*. Madrid, Edic. J. García Verdugo, 1996. P. 33.

- Asesor de plástica: Sigfrido Burmann, José Caballero y Manuel Concha.
- Director musical: Manuel Parada.
- Ayudante de dirección escénica: Cayetano Luca de Tena y José Franco.
- Profesores de la escuela teatral: Felipe Lluch, José Franco, Luis Astrana Marín, Mariano Tomás, Manuel de Góngora, Francisco Melgares, Manuel Comba y José Luis Lloret.

Manuel Parada se ocupará de las intervenciones musicales en el teatro, mientras que Federico Sopeña, musicólogo que escribió sobre todas las corrientes y compositores europeos que en España, en ese momento, aún no eran muy conocidos, se ocuparía de la programación de música pura, sin conexión con la obra teatral<sup>229</sup>. Cayetano Luca de Tena aparece como ayudante de dirección y desde ahí dirigirá muchas obras sin ser aún el director del Teatro, por un lado, debido al delicado estado de salud de Lluch y por otro, debido a la confianza que éste tenía en él.

Desde el 27 de abril de 1940 el Teatro María Guerrero ya funcionaba como teatro nacional, pero será en noviembre de 1940 cuando el Teatro Español se inaugure como Teatro Nacional con la representación de *La Celestina*, dirigida por nuestros dos protagonistas, Cayetano Luca de Tena y

---

<sup>229</sup> Algunas referencias bibliográficas sobre Federico Sopeña son: SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico. *Defensa de una generación. Federico Sopeña*. Madrid, edit. Taurus, 1970; SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico. *Ensayos musicales*. Federico Sopeña. Madrid, Editora Nacional, 1945; SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico. *Historia de la música española contemporánea*. Federico Sopeña. Madrid, Edit. Rialp, 1958; SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico. *Música y literatura: estudios*. Federico Sopeña Ibañez. Madrid, Ediciones Rialp, D.L. 1974.

Manuel Parada la Puente, mientras que la adaptación de dicha representación corrió a cargo de Felipe Lluch. La crítica fue buena con esta obra y se mantuvo en cartelera durante veinte días, duración importante en ese momento.

La idea de crear un Teatro Nacional venía ya de antes, pero no cuajó en España hasta 1940 con la creación del Consejo Nacional de Teatros. Esta acción totalitaria por parte de las autoridades, en palabras de García Ruiz, “benefició al teatro en su afán por crear una nueva España, también en lo cultural”<sup>230</sup>.

Franco, como dictador, desconfiaba del mundo intelectual y sus valores eran: el patriotismo, la exaltación de los valores militares y el catolicismo, principios que definieron la cultura franquista. “El franquismo quiso heredar y continuar el pasado imperial: el Siglo de Oro, la arquitectura del Escorial, los imagineros castellanos, la poesía neoclásica del Renacimiento, la espiritualidad de los músicos españoles. Revalorizó el pensamiento tradicional católico; se distanció de todo vanguardismo estético y favoreció un retorno a las formas culturales más “establecidas”: al paisajismo y al retrato, al drama convencional y a la narrativa convencional”<sup>231</sup>.

Pero el clima cultural del Régimen de Franco estuvo más definido por la subcultura de consumo de masas que por la cultura oficial. Se trataba de una subcultura carente de preocupaciones políticas e intelectuales pero cuya

---

<sup>230</sup> GARCÍA RUIZ, Víctor. *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra*. Navarra, EUNSA, 1999. P. 134.

<sup>231</sup> MENÉNDEZ PIDAL, Ramón / JOVER ZAMORA, José María (dirs.). *Tomo XLI: La época de Franco (1939- 1975)*. Madrid, Espasa Calpe, D.L. 1958. P. 447.

popularidad y éxito favoreció la integración social y la desmovilización del país, a través del entretenimiento y la evasión. En la cultura de Franco el teatro fue un entretenimiento reservado a la burguesía acomodada de Madrid y tuvo un papel secundario como hecho cultural. La literatura de quiosco, los seriales radiofónicos, los toros, y el fútbol conformaron una cultura popular que permitiría enmascarar el fracaso de la cultura oficial franquista.

#### **4.3. Obras de teatro programadas en el Teatro Español con inclusión de música.**

Durante esta primera temporada de 1940-1941 en el Español se llevaron a cabo doce montajes, aunque también se incluyeron pequeñas obras dramáticas representadas antes o después de la principal, de manera que se ampliaba la representación con nuevos alicientes. Un hecho a destacar es la presencia del general Franco en el estreno de *Las mocedades del Cid*.

Los principios ideológicos de la nueva situación política española estaban en completa conexión con las ideas teatrales de Felipe Lluch. En resumen, el nuevo teatro debía de ser popular, religioso y político. Lluch además buscaba el control de todos los componentes del espectáculo teatral: tratamiento del texto, trabajo de los actores, el movimiento, los gestos, la indumentaria, la escenografía, la música, la luz, etc. Sin embargo hay que decir que en esta primera temporada el teatro escuela no llega a iniciarse.

Pero esta temporada va a presenciar el fallecimiento de Felipe Lluch a los treinta y cinco años de edad. Esta temporada ha quedado como el comienzo de una nueva forma de hacer y queda establecido un equipo de profesionales que seguirá trabajando en la línea marcada desde este primer momento.

Tras Lluç el Sindicato nombra como nuevo director a Manuel Augusto García Viñolas, quien años después dirigiría el noticiario cinematográfico NO-DO. Este continuó todo lo establecido en la temporada anterior. Fue alternando montajes bajo diferentes directores, Cayetano Luca de Tena, José Franco y Vicente Soler, quedando finalmente como director absoluto Cayetano Luca de Tena desde la temporada 1942-1943. Luca de Tena mantuvo la misma línea de dignificación artística iniciada por Lluç, como Teatro-Museo, fundamentalmente de autores del Siglo de Oro.

Tras la marcha de Luca de Tena en 1952 pasarán varios directores hasta el establecimiento, durante un período más largo, del director Tamayo. Tras este período volverá Cayetano Luca de Tena entre 1962 y 1964. Esta larga andadura de directores va a llevar a componer para el teatro a diversos músicos del panorama nacional, cuyo repertorio teatral constituye una fuente, en la mayoría de los casos, desconocida, dentro de su obra personal. En este sentido, esta tesis puede constituir un punto de partida para la investigación de un repertorio con características propias, con alto contenido tanto artístico como cultural, tanto de autores plenamente reconocidos en la Historia de la Música Española por su producción de música concebida para sonar en la sala de conciertos, como de autores cuya producción estuvo continuamente ligada al texto teatral.

Pasamos a enumerar las obras de teatro con inclusión de música incidental programadas en el Teatro Español entre los años 1940, en que empieza su andadura al mando de Felipe Lluç como teatro oficial, hasta 1964

en que, definitivamente Luca de Tena abandona su dirección. Nos limitamos a las obras preparados dentro del teatro y excluimos todas aquellas que, aunque fueron representadas en este teatro, provenían de compañías de fuera. Agrupamos dichas obras en función del director de escena y del compositor musical. Hay dos obras que resultaron de la colaboración de dos directores de escena y de dos músicos, Lluch, Luca de Tena, Parada y Pompey. Las obras *La Celestina* (1940), y *España, una, grande y libre* (1940).

Treinta y tres son las obras registradas en los programas fruto de la colaboración entre Cayetano Luca de Tena y Manuel Parada: *Lo que el viento se llevó* (1941), *Macbeth* (1942), *La dama duende* (1942), *El pleito matrimonial del alma y el cuerpo* (1942), *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1942), *María Estuardo* (1942), *La mojianga de la muerte y el pleito matrimonial del alma y el cuerpo* (1943), *Tríptico de la Pasión* (1943), *El castigo sin venganza* (1943), *Romeo y Julieta* (1943), *Fausto 43* (1944), *Baile en Capitanía* (1944), *Fuenteovejuna* (1944), *Otelo* (1944), *Don Gil de las calzas verdes* (1945), *Antígona* (1945), *La discreta enamorada* (1945), *Don Juan Tenorio* (1945), *El sueño de una noche de verano* (1945), *La conjuración de Fiesco* (1946), *El acero de Madrid* (1946), *El médico de su honra* (1946), *Ricardo III* (1946), *La malcasada* (1947), *El mercader de Venecia* (1947), *El burgués gentilhomme* (1948), *Hamlet* (1949), *El villano en su rincón* (1950), *El gran Minué* (1950), *Entre bobos anda el juego* (1951), *La tejedora de sueños* (1952), *Ruy Blas* (1952), *El alcalde de Zalamea* (1950).

Como colaboraciones entre el músico Parada con otros directores diferentes a Cayetano Luca de Tena tenemos trece. *Las bizarrías de Belisa*

(Lluch 1941), *La decantada vida y muerte del general Mamburú* (Lluch 1941), *La losa de los sueños* (Lluch 1941), *Las mocedades del Cid* (Lluch 1941), *Don Juan Tenorio* (José Franco 1941), *Antígona* (Luís González Robles 1947), *La moza del cántaro* (Luis Fernando de Igoa 1952), *El Abanico* (Alfredo Marqueríe 1952), *La cena del rey Baltasar* (Tamayo 1954), *Don Juan Tenorio* (Tamayo 1954), *La alondra* (Tamayo 1954), *El pleito matrimonial del alma y el cuerpo* (Tamayo 1955), *En Flandes se ha puesto el sol* (Tamayo 1961), *Fuenteovejuna* (1962).

Tres son las colaboraciones entre Cayetano Luca de Tena y el músico Gerardo Gombau. *El lindo don Diego* (1963), *La tempestad* (1963), *No hay burlas en el amor* (1963).

Las colaboraciones entre Tamayo y otros músicos diferentes a Parada son once. *Edipo* (Klatowsky 1954), *La vida es sueño* (Joaquín Rodrigo 1955), *Cyrano de Bergerac* (Joaquín Rodrigo 1955), *Tiestes de Séneca* (Joaquín Rodrigo 1956), *Don Juan Tenorio* (Ernesto Halffter 1956), *La estrella de Sevilla* (Fernando Moraleda 1957), *Enrique IV* (Klatowsky 1958), *Los encantos de la culpa* (Cristóbal Halffter 1959), *La orestiada* (Cristóbal Halffter 1959), *El baile de los ladrones* (Darius Milhaud 1960), *Hamlet* (Cristóbal Halffter 1960).

Las colaboraciones entre el director Modesto Higuera y otros músicos se litan solamente a cuatro. *Retablo de Navidad* (Maestro Tellería 1946), *El caballero de Olmedo* (Salvador Ruiz de Luna 1953), *Un sombrero de paja de Italia* (Jesús Guridi 1953), *No habrá otra guerra de Troya* (Manuel Yusta 1959).

Por último quedan dos obras que fueron llevadas a la escena por directores y músicos diferentes a los citados hasta ahora: *La hidalga del valle*. Director: José M<sup>a</sup> Rincón y Gustavo Pérez Puig. Músico: Mario Medina (1954) y *Esa melodía nuestra*. Director: Gonzalo Pérez de Olaguer. Músico: Oriol-Limona (1961).

#### 4.3.1. Felipe Lluch (1939-1941)

Sus comienzos en el mundo del teatro se sitúan hacia 1925 cuando recién llegado de Valencia, ingresa en Madrid en la Congregación de San Luis de Gonzaga, Los Luises, donde participa como actor, director y autor. Entre sus primeras obras relacionadas con la música hay una adaptación zarzuelística, *La tuna de Alcalá*, que le introduce en el teatro comercial y recibe sus primeros ingresos como autor.

Hacia 1928, mientras continúa como actor amateur en representaciones con los Estudiantes Católicos y Los Luises crea conjuntamente con otros individuos, entre los que está Rivas Cherif, una empresa llamada primeramente "Sociedad Filodramática" y más tarde "El Caraciol" (Compañía Anónima Renovadora del Arte Cómico Organizada Libremente). Aquí colaboró como actor secundario, ayudante de dirección, escenógrafo, iniciador de actores noveles y resolución de cualquier problema de la representación. Sólo estrenaron cinco espectáculos porque el sexto lo impidió la censura. De estos espectáculos, el segundo fue un concierto de poesía, música y drama, dedicado a Rubén Darío, titulado *Despedida a Rubén*.

Lluch se incorporó a la plantilla del diario católico *Ya* desde su primer número en 1935. Su participación consiste en breves críticas de los espectáculos estrenados en las diferentes salas y artículos más largos cuyos temas fueron muy reiterados por él: “la necesidad de modernización del teatro y, sobre todo, el estudio y reivindicación de nuestro teatro clásico, especialmente el de carácter religioso”<sup>232</sup>. En estos artículos comienza a hablar sobre su idea de un teatro nacional y, al respecto, habla de un nuevo concepto de director y de actor. Con respecto al director destaca la cualidad de que debe de ser un creador de espectáculos, es decir, no un especialista en interpretación, en dramaturgia o en cualquier otro campo, sino que debe englobar todos los campos. Respecto a su idea del nuevo actor también destaca el hecho de que no sea especialista en algo concreto, sino que lo abarque todo, de manera “...que sepa defenderse y valerse a un tiempo de las limitaciones y ayudas que le impone y le ofrece el decorado, la luz, la música y la escena de conjunto...”<sup>233</sup>.

Durante la guerra participó en el Teatro Escuela de Arte, fue detenido, juzgado y condenado a dos años de internamiento en campos de trabajo. Durante su encarcelamiento, junto a María Teresa León había nacido el “Teatro de Arte y Propaganda” con sede en el teatro de la Zarzuela. Junto con esta

---

<sup>232</sup> INAEM. *Historia de los teatros nacionales (Volumen I)*. Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1995. P. 44.

<sup>233</sup> INAEM. *Ibid.* P. 45.

actividad se incorpora como director de escena a las Guerrillas del “teatro del Ejército del Centro”, que dependían del Consejo Central del teatro.

En la posguerra es nombrado Secretario de la Sección de teatros del Sindicato y Delegado General del Sindicato en la Junta de Espectáculos, por su amigo Carlos Fernández Cuenca, que era Secretario General del Sindicato de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos. Posteriormente se le fueron encomendando otros cargos y su objetivo seguía centrado en la creación de un Teatro Nacional. Sin embargo, pese a todo ello, las primeras conmemoraciones del régimen no le fueron encomendadas a él. Tuvo que esperar hasta el primer aniversario de la victoria. Llevaba preparando este espectáculo desde 1938 y lo tituló *España, una, grande y libre*. Este espectáculo estaba formado por tres partes, una loa, una comedia y una farsa. Esta es la descripción que se da en el programa de mano de cada una de ellas:

- La loa estaba escrita “al modo de las loas del siglo XVIII sobre fragmentos, temas y artificios dramáticos y espectaculares de las que acompañan a los Autos Sacramentales de don Pedro Calderón de la Barca” con música de “Joseph Peyró (1629), escrita para la loa de la comedia *El jardín de Falerina*, y *cuartos* al modo de la época, originales del maestro Angel M. Pompey”;
- La Comedia era una “refundición libre de romances de los ciclos de Bernardo y Rocesvalles, con escenas de la *Comedia famosa de la libertad de España*, de Juan de la Cueva, y de *Las Mocedades de Bernardo* y *El Casamiento en la Muerte*, de Félix Lope de Vega Carpio”, con música de “Alfonso el Sabio, Juan del Encina (Qué es de ti,

desconsolado) y Carlos Verardi (fragmento de la *Historia Boética*), así como toques militares y tonadas populares de los siglos XVI y XVII”;

- La Farsa era una “versión actualizada de la *Farsa Sacramental de las Bodas de España*, de autor anónimo, representada, probablemente, en la catedral de Toledo, el Año de gracia de 1570”, con música de “Pedrell (*Españoleta*, sobre temas de tratados de tañido) y de la zarzuela *Fieras de celos y amor*, de Bances Candamo, nuevamente instrumentadas por Angel Martín Pompey”.

La representación del espectáculo se llevó a cabo el 7 de abril de 1940 en el Teatro Español y fue todo un éxito. La dirección musical fue de Angel Martín Pompey, la dirección de la orquesta la llevó a cabo José M<sup>a</sup> Franco y los coros, Pedro Urrestarazu. Fue representado por diversas capitales de la geografía española pero Lluçh no pudo moverse de Madrid por su delicado estado de salud, por lo que delegó su dirección en Cayetano Luca de Tena.

Las ideas teatrales de Lluçh estaban totalmente acordes con los principios ideológicos de la nueva situación política española, como demuestra en algunos de sus artículos donde habla de la importancia de que el teatro sea popular, religioso y político. Pero Lluçh no se limitó a comentar, sino que con su trabajo, intentaba cumplir sus ideales, su concepto de espectáculo teatral a partir del control y cuidado de todos los detalles, “el tratamiento del texto, el trabajo con los actores, el movimiento, los gestos, la indumentaria, la escenografía, la música, la luz...”<sup>234</sup>.

---

<sup>234</sup> INAEM. Ibid. P. 58-59.

El 13 de noviembre de 1940 comienza la andadura del nuevo Teatro Nacional en el Teatro Español, bajo la dirección de Felipe Lluch, que asume la dirección única y colaboran en la dirección escénica José Franco y Cayetano Luca de Tena. Las adaptaciones musicales corren a cargo de Angel Martín Pompey y Manuel Parada. La primera obra que se representó fue *La Celestina*. La ausencia de Lluch por su delicado estado de salud trajeron varios fracasos al Español, pero al volver a incorporarse éste, la crítica se mostró positiva con su tono artístico y la crítica a la música era: "La música, seleccionada previamente, sirve de fondo al artificio, rellenando el vacío de los silencios o acentuando-violín o timbal, trémolo o estallido- el lirismo o la tragedia de un instante"<sup>235</sup>.

El 6 de junio de 1941 muere Felipe Lluch a los 35 años de edad. Fue el creador del teatro nacional del Español y su labor fue continuada por Tomás Borrás y Viñolas hasta la siguiente temporada en la que Cayetano Luca de Tena, discípulo predilecto de Felipe Lluch, es nombrado su sucesor.

#### 4.3.2. *Cayetano Luca de Tena (1942-1952).*

Una encuesta publicada por la revista Espectáculo en 1952 indica una clara deficiencia en la interpretación, la dirección artística y en la escenografía además de indicar una serie de sugerencias para su mejora. Sin embargo, esta

---

<sup>235</sup> INAEM. Ibid. P. 61.

misma encuesta nos da un dato muy significativo para nuestro trabajo como:  
“El mejor director es Cayetano Luca de Tena”<sup>236</sup>.

Cayetano Luca de Tena desempeña el cargo de director del Teatro Español entre 1942 y 1952 y entre 1962 y 1964. Nace en Sevilla en 1917. Con el Alzamiento Nacional es detenido por pertenecer a una familia con ideas monárquicas. En la cárcel se encuentra con Felipe Lluch con quien conversa sobre el teatro. Cuando acaba la guerra y Felipe es nombrado director del Teatro Español, llama a Cayetano como ayudante.

*La Celestina*, de Fernando de Rojas, en versión de Lluch y del propio Luca de Tena es la primera dirección asumida por el joven ayudante. Se estrena en 1940 y las críticas son buenas para Cayetano. Su segundo espectáculo es la obra *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, en la que comparte de nuevo la dirección con Lluch. Se estrena en 1941 y asiste a su estreno el general Franco.

El 6 de junio de 1941 fallece a los 35 años Lluch. Cayetano es propuesto como nuevo director, pero éste rechaza el cargo por creer que aún era muy joven, y prefiere trabajar junto a Manuel Augusto García Viñolas<sup>237</sup>, nuevo director del teatro. Durante esta época dirige muchas de las obras que se representan en el teatro, como *Macbeth*, que fue su confirmación como director y su primer éxito personal.

---

<sup>236</sup> HUERTA CALVO, José. (dir.). *Historia del teatro español, vol. II*. Madrid, ed. Gredos, 2003. P. 2604.

<sup>237</sup> Viñolas crea en 1939 el “Departamento Nacional de Cinematografía”, que dependía directamente del Ministerio del Interior, y donde se establecía, entre otras cosas, la censura previa de guiones.

Tras la marcha de Viñolas en 1942, Cayetano Luca de Tena tiene 24 años y es nombrado director del Teatro Español. Compartía con su maestro la idea de lo que debía ser un Teatro Nacional, un teatro popular que eleve el gusto del público, que dependiese del Ministerio de Educación Nacional y cuya programación estaría marcada por el teatro clásico o la producción española de autores muertos, aunque Cayetano amplió esta programación con clásicos extranjeros como Shakespeare, Molière o Schiller, por supuesto, traducidos.

El Español tenía una programación limitada por las circunstancias socio-políticas del momento, que le marcaban un profundo respeto a los autores clásicos, es decir, el concepto de teatro-museo. En el cine, en esta misma época también “volvieron a ponerse en pantalla a nuestros literatos tradicionales”<sup>238</sup>. Plaza Chillón<sup>239</sup> habla de tres medidas que toma el nuevo régimen para utilizar el cine como medio de influir en la sociedad, el doblaje al castellano, la utilización de nuestra historia para buscar elementos legitimadores, sociales y culturales que justificasen el nuevo régimen, y por último, la presentación de la parte más épica de nuestro pasado, con la cruz y la espada como símbolos.

---

<sup>238</sup> CAPARRÓS LARA, José M<sup>a</sup>. *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. Barcelona, Universidad, 1983. P. 28.

<sup>239</sup> PLAZA CHILLÓN, José Luis. “Cine y censura franquista: una aproximación sociológica (1938 - 1958)”. En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUIZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956) : actas del congreso*. Vol. 1, 2000. P. 799-810. P 801.

No será hasta 1951 que se ratifique el puesto de Cayetano Luca de Tena como director del Teatro Español, en el Boletín Oficial del 13 de junio de dicho año, junto con la Reglamentación del Teatro María Guerrero y el Español.

La idea que va a definir el concepto de teatro de Cayetano Luca de Tena queda definida por él mismo: "...Y yo quería hacer ese espectáculo total, con luz, música escenografía, ambiente"<sup>240</sup>. Hace una serie de cambios como la supresión de las salidas de los actores a recoger los aplausos en los mutis, eliminación de la concha del apuntador, cambios de luz, establece un taller de sastrería, peluqueros, maquilladores, zapatería, etc, de manera que el listón escénico de la década de los años cuarenta va subiendo.

Francisca Bernal<sup>241</sup> considera tres características del período objeto de nuestro estudio, en el que Luca de Tena es director del Español:

- Mayor presencia de textos clásicos y, la mayor parte de estos, españoles.
- Nace el director absoluto de la puesta en escena, el director empresario.
- La escenografía empieza a ser importante.

Los nuevos directores que surgen en la posguerra comparten una serie de características, que nos hacen ver la importancia que conceden estos ahora

---

<sup>240</sup> INAEM. *Op. cit.* En nota 232. P. 75.

<sup>241</sup> BERNAL, Francisca y OLIVA, César. *Op. cit.* en nota 228. P. 39.

a la colaboración de otras artes dentro del teatro, entre ellas, la música. César Oliva<sup>242</sup> establece estas características.

Comenzaremos por la “Consideración del director como principal responsable de la producción tanto en su dimensión artística como en la económica. Algunos de ellos lograron puestos claves en la gestión escénica”. Esto nos lleva a la idea del director de escena como coordinador de todas las artes inmersas en su espectáculo, como el que decide quién y cómo participa en su montaje, se trata de una persona que impone su estética, su idea particular de la obra y de su puesta en escena.

Oliva también habla de “Tendencia a enriquecer los elementos escénicos: decorados, vestuario o iluminación (nuevo en este momento), lo cual condujo, a veces, a complejas estilizaciones”. La música fue, para Cayetano Luca de Tena, un elemento escénico importante. Luca de Tena, entre 1952 y 1954, terminado su primer período como director del Teatro Español, publica ocho artículos en la Revista Internacional de la Escena, titulados en su conjunto “Ensayo general (Notas, experiencias y fracasos de un director de escena)”. En su artículo tres<sup>243</sup> tiene unas palabras para la música, donde se puede apreciar su interés por ésta dentro del teatro, como espectáculo total. Estas son sus palabras: “... Uno de los mejores momentos es el de disponer el alcance y el sentido que haya de tener la música de fondo”. Esta frase dice mucho sobre su forma de trabajar. Desde el principio el director

---

<sup>242</sup> HUERTA CALVO, JOSÉ. (dir.). Op. cit. en nota 236. P. 1627-28.

<sup>243</sup> LUCA DE TENA, Cayetano. *Revista internacional de la escena*: “Ensayo general (Notas, experiencias y fracasos de un director de escena)”. 1953a, Teatro 3. P. 45-48.

reflexiona sobre qué quiere transmitir con la música y de qué forma va a variar el mensaje dirigido al público. De esta forma deja claro que, aunque el músico lleve a cabo la composición y la dirección de la música de fondo, el director decide qué es lo que quiere conseguir en el espectador con dicha música, para lo que da una serie de directrices generales que el músico, debido a sus conocimientos musicales, plasmará posteriormente.

A propósito, sigue diciendo Cayetano en su artículo: “Primero hay que decidir qué estilo de música conviene a la obra, y, por lo tanto, qué tipo de instrumentos son necesarios. En *Macbeth* utilizamos sólo instrumentos de viento y percusión. En *Don Gil de las calzas verdes*, violines, flautas, fagotes y un xilófono. En *El gran Minué* fue necesario un clavecín. *El alcalde de Zalamea* no exigió más que trompetas y tambores”. De las obras comentadas por Luca de Tena, la primera y la última son objeto de nuestro estudio. Resulta llamativo que no es que sólo se utilizaran esos instrumentos, sino que esos instrumentos solían llevar la melodía principal, pero Parada introdujo otros instrumentos para enriquecer las armonías y las contramelodías.

“El músico necesita un guión detallado de la duración, el arranque y el fin de cada fragmento. Y, sobre todo, unas indicaciones sobre el carácter de los mismos. Con estos datos y un ejemplar de la obra, un buen músico puede hacer maravillas”. El trabajo coordinado de director de escena y director musical comienza desde el comienzo del montaje de la obra y se trata de un trabajo sistemático, donde el texto es el centro de todo y donde las duraciones de la música y dónde comienza el silencio de fondo están pensadas

previamente por el director. De hecho, en muchas partituras aparecen anotados los minutos exactos durante los que debe de estar sonando la música o aparecen anotaciones referidas a que seguirá sonando la música hasta aviso, en momentos en los que haya acción y no se puede prever con exactitud la duración de ésta.

Continuando con las características que establece César Oliva sobre los directores de posguerra, destaca la “Formación teórico-práctica basada en la regla del buen gusto y un hábil manejo de la formación interdisciplinar”. Está claro que un director de escena debe de tener unas ciertas nociones de todos los elementos a manejar, aunque tan sólo sean estéticas, para poder pedir al especialista lo que quiere conseguir. En la actualidad, en el currículum de las enseñanzas de Arte Dramático, se contempla esto desde dos áreas: Música e Historia de la música y del teatro lírico.

Con otra característica de Oliva llegamos a la búsqueda de profesionales especializados en las diversas disciplinas que engloba el teatro. “Rodearse de grandes colaboradores, tanto en el terreno de las adaptaciones (Joaquín de Entrambasaguas, Dámaso Alonso, Nicolás González Ruiz, Ernesto Jiménez Caballero, Enrique Llovet) como en la escenografía (Burmán, Burgos, Manuel Comba, Vitín Cortezo, José Caballero, los hermanos Viudes)”.

Manuel Parada fue uno de los principales colaboradores de Luca de Tena y gozaba de su admiración, como demuestra en el artículo de *Ensayo General* anteriormente citado, en el que le dedica unas palabras. “Yo he tenido

la suerte de trabajar durante once años con el mismo colaborador, Manuel Parada, a quien creo que difícilmente aventajará nadie en este cometido. Su conocimiento del teatro y su extraordinario sentido de la instrumentación han hecho su trabajo insustituible para mí". Resulta curioso que este reconocimiento desde el mundo del teatro le haya costado a Manuel Parada un mayor olvido por parte del mundo de la música, ya que pocos son los tratados que se ocupan de su figura, entre otras cosas, por haber dejado un escaso repertorio de música pura.

Al reconocer Luca de Tena su satisfacción por el trabajo realizado con su director musical, queda demostrado el valor artístico de la unión entre la música y el teatro que tuvo lugar entre 1942 y 1952 en el Teatro Español de Madrid, y queda como referente al que volver la vista dentro de la historia del teatro y de la música en España. Se trata de una continuación de nuestro teatro, con la importancia que éste siempre ha dado a la música.

Cayetano Luca de Tena gozó de críticas admirables a lo largo de su carrera y, concretamente, de este período de tiempo que estudiamos, destacaremos dos, que reflejan su modo de trabajar y que demuestran que cumplía las características comentadas anteriormente que da César Oliva a los nuevos directores de la posguerra. Una de ellas se hace como consecuencia de la puesta en escena de *Macbeth* y dice: "Genial concepción del realizador Cayetano Luca de Tena, que consigue así, con sólo este fondo, el juego de proyectores y los motivos musicales-maravillosamente logrados por Parada-transmitir en todo instante al espectador de manera plena la emoción exacta

que substancia la obra, en una sinfonía ininterrumpida de sensaciones visuales que seducen y embriagan el ánimo sin que el espectador se dé apenas cuenta de ello”<sup>244</sup>.

Otra, está referida a *El médico de su honra*: “El director del Español, Cayetano Luca de Tena, con unos magistrales decorados de Burmann, figurines de Chausa y fondos musicales de Manuel Parada, ha conseguido, como siempre, dar una versión plástica y escenográfica impresionante...el fondo majestuoso, logrado para acentuar la aparición del Rey...”<sup>245</sup>.

Las razones de su marcha del Español en 1952 las explica claramente él mismo: “Me marché porque me contratan desde el ministerio a un primer actor, alguien que no me gustaba y no quería en la compañía, pero que iba a comulgar todos los días a la misma iglesia que el jefe. Ante esa imposición y ese modo de pasar por encima de mi criterio, preferí irme. Cosa que no les importó lo más mínimo. Tengo que decir que lo que montaron con ese actor resultó un desastre. Y que mi nombre estuvo prohibido en la prensa durante bastante tiempo...”<sup>246</sup>.

En el período en el que dejó de ser director del Teatro Español para volver a serlo en 1962, Luca de Tena intenta sostener su propia compañía, *La Máscara*, pero fracasó, entre otras cosas, por la falta de recursos económicos que le permitiesen seguir desarrollando el teatro como lo había hecho hasta

---

<sup>244</sup> DE LOS REYES, R., “Una noche memorable en el Español: éxito apoteósico de la `La tragedia de Macbeth´”, *Gol*, 12-12-1942.

<sup>245</sup> MARQUERÍE, Alfredo. “En el español, y con `El médico de su honra´, de Calderón, se presentó”, *ABC*, 06-10-1946.

<sup>246</sup> INAEM. *Op. cit.* En nota 232. P. 79.

ese momento, como “teatro de arte”<sup>247</sup>. En 1955 Luca de Tena marcha a Colombia y en la ciudad de Cali, forma parte de la creación del Teatro Universitario, origen del futuro teatro estudio de Cali (TEC), que, bajo la dirección de Enrique Buenaventura, ha sido durante mucho tiempo, ejemplo del teatro latinoamericano.

Luca de Tena considera la dirección como un servicio, como un servicio a la obra que se decide dirigir, y destaca la importancia de que le guste. Él llega a afirmar que “el director... debe conocer de memoria qué luz le conviene, qué música la eleva, qué perfil debe mostrar al público”<sup>248</sup>.

El reconocimiento de la música como elemento para las puestas en escena de Luca de Tena es evidente, igual que su gusto por la música y su conocimiento, hasta el punto de que el propio Cayetano llega a comparar la dirección escénica con la dirección musical: “Que el crítico recuerde que el realizador teatral se parece mucho a un director de orquesta. La misión de este último es procurar que los ejecutantes hagan sonar todas las notas que el autor puso en el pentagrama. Y que suenen ordenada y claramente, sin que existan atropellos ni baches. Sin que, cuando el oboe apunta, religiosamente, la melodía que sirve de arquitectura a un “adagio”, la inesperada sublevación de los trombones ahogue para siempre su delicada voz. El director ha de tener a raya a los trombones, valerosamente listos, para desencadenarse en el

---

<sup>247</sup> PRIMER ACTO. “Cayetano Luca de Tena”. *Primer Acto, (cuadernos de investigación teatral)*, nº 267, I/1997. P. 155-156. P. 156.

<sup>248</sup> LUCA DE TENA, Cayetano. *Revista internacional de la escena: “Ensayo general (Notas, experiencias y fracasos de un director de escena)”*. 1953a, Teatro 2. P. 38-41. P. 40.

momento preciso. En el fugitivo espacio de dos o tres compases puede estar el último escalofrío, la cumbre del éxtasis melómano. Y por la misma razón, en la medida de una pausa, en el tono, más grave o más agudo, de una frase, en la entrada exacta, ni antes ni después, de un mensajero por el foro, puede estar también la gran sacudida, el último silencio del espectador ya entregado”.<sup>249</sup>

#### 4.3.3. José Tamayo.

Tras la marcha de Cayetano Luca de Tena en 1952 se sustituye el sistema de dirección única para cada teatro por el sistema de contratar un director para cada montaje, pero resultó ser un fracaso, por lo que en la temporada 1953-54 se inició con el nombramiento de Modesto Higuera como director del Español, a la vez que se indicó que el español debería ocuparse del repertorio clásico y de los premios *Lope de Vega*, mientras que el María Guerrero se encargaría de las obras modernas, españolas y extranjeras. Pero las críticas no fueron muy favorables a Higuera.

Para la temporada 1954-55 José Tamayo es nombrado director del Español. Desde 1940 Tamayo dirigía el Teatro Universitario *Lope de Vega* y, cuando llega al Español, es ya una compañía consolidada que cuenta con un magnífico equipo de colaboradores: adaptadores, escenógrafos, figurinistas, músicos y ayudantes. Tamayo puso condiciones para llevar a cabo la dirección del Español tales como su condición de director-empresario, la elección del

---

<sup>249</sup> LUCA DE TENA, Cayetano. *Revista internacional de la escena: "Ensayo general (Notas, experiencias y fracasos de un director de escena)"*. 1953a, Teatro 3. P. 39.

repertorio y el poder contar con todos los colaboradores que él considerase oportuno.

Sus montajes dramáticos consideraron siempre la música para crear atmósferas y sugerir gran variedad de sensaciones. Contó siempre con grandes músicos que ajustaron su contribución a lo que la obra requería, tales como Joaquín Rodrigo (*La vida es sueño*), Richard Klatowsky (*Edipo*), Manuel Parada (*La Alondra*), Ernesto Halffter (*Don Juan Tenorio*), y Cristóbal Halffter (*Los encantos de la culpa*).

“No todas las obras necesitaban de la música (*Enrique IV* se representó con música y sin música), pero ésta forma parte del teatro desde su nacimiento y yo la he incorporado siempre que he sentido la necesidad de subrayar cosas”<sup>250</sup>.

#### 4.3.4. *La vuelta de Cayetano Luca de Tena (1962-1964).*

La vuelta de Cayetano Luca de Tena se produce el 24 de noviembre de 1962 con la obra *El perro del hortelano*, revisada por Federico Carlos Sainz de Robles. “Pese a la corrección de sus puestas en escena no tuvo, por lo general, buena acogida esta segunda etapa de Luca de Tena. Lo que anteriormente había sido experimento, innovación y sorpresa, el tiempo había convertido en un estilo que algunos consideraban rancio”<sup>251</sup>.

Un dato interesante que cabe destacar en esta nueva etapa es que ahora trabaja con otro músico, Gerardo Gombau, a diferencia de su primera

---

<sup>250</sup> INAEM. *Op. cit.* en nota 232. P. 118.

<sup>251</sup> INAEM. *Historia de los teatros nacionales (Volumen II)*. Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1995. P. 88.

etapa en la que su compañero musical inseparable había sido el que, en ese momento, asumía la dirección musical del teatro español, don Manuel Parada. Resulta curioso el hecho de que se escriba tantas veces mal el nombre de un músico, revela una cierta falta de respeto hacia su figura o, tal vez, simplemente ignorancia. Hay veces que se le menciona como Gomabaltu<sup>252</sup> y otras como Combau<sup>253</sup>. Esto mismo ocurre con el apellido del maestro Parada en determinadas críticas de periódicos de la época.

Otra de las obras que estrenó Luca de Tena fue *El lindo don Diego*, con la adaptación de José García Nieto, el 14 de febrero de 1963. A partir de este estreno Editora Nacional inicia sus publicaciones de teatro clásico, editando todas las obras que se representan en el Teatro Español de Madrid. Estas obras se agrupan bajo el nombre de *Colección de Obras del Teatro Español* y constituyen una fuente muy importante para la reconstrucción de dicha puesta en escena.

Llegando al final de las dos temporadas en las que permaneció en el Teatro Español, tras su vuelta, Luca de Tena sorprendió con una deliciosa puesta en escena de *El arrogante español o caballero de milagro*, de Lope de Vega, con versión de Juan Germán Schtoeder, obra que ya había dirigido dos años antes en Barcelona. El texto era desconocido tanto para la crítica como para el público, lo que contribuyó a un mayor éxito.

---

<sup>252</sup> INAEM. *Historia de los teatros nacionales (Volumen II)*. Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1995. P. 89.

<sup>253</sup> INAEM. *Historia de los teatros nacionales (Volumen I)*. Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1995. P. 91.

Acabadas las dos temporadas de Luca de Tena serán varios los directores que pasen por el Español en tan sólo una temporada hasta la llegada de Adolfo Marsillach en 1965. A partir de la salida de Cayetano Luca de Tena los músicos que más trabajarán en el Español serán algunos de los que ya lo hacían y otros nuevos. “para la música se contaría con Gerardo Combau, Cristóbal Halffter, Federico Moreno Torroba, José Muñoz Molleda, Manuel Parada, Joaquín Rodrigo y Marciano Cuesta Polo”<sup>254</sup>.

---

<sup>254</sup> INAEM. *Op. cit.* en nota 252. P. 91-92.

#### **4.4. Puestas en escena objeto de estudio y fuentes de la investigación.**

De la programación del Teatro Español nos centraremos en la representación de obras de teatro, cuya música es objeto de nuestra tesis. El campo cronológico será el mismo que abarca nuestro estudio, es decir, desde 1942 hasta 1952 y de 1962 hasta 1964. Además incluimos descripciones de los textos y las partituras de dichas representaciones que se encuentran recogidos en la actualidad en el Centro de Documentación Teatral de Madrid, en el Museo Nacional del Teatro de Almagro y en la Biblioteca Nacional de España.

En el Museo Nacional del Teatro de Almagro, referido al tema que nos ocupa, sólo hay partituras sueltas, catalogadas todas ellas como “fondos musicales”<sup>255</sup> de dicho museo y agrupadas en cuarenta y cinco “materias”. De todas estas materias, entre las que se incluían denominaciones tan dispares como música religiosa, género chico o revista, entre otras, nos interesaba la música relacionada con la obra teatral como complemento, concretamente que hubiese sido creada para una puesta en escena determinada, como un elemento más que integrase dicha puesta en escena. Por este motivo nos fijamos en la “música incidental”. De las dieciocho obras o fragmentos, sacamos un punto en común entre ocho de ellas, que su compositor era Manuel Parada. En cuatro de esos fragmentos Parada aparecía como compositor, junto a Gerardo Gombau, músico salmantino, al igual que él. Esto

---

<sup>255</sup> CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE MÚSICA Y DANZA. *Catálogo de los fondos musicales del Museo Nacional del Teatro. Música española*. Madrid, INAEM, 1998.

nos hizo buscar un nexo de unión entre ambos, para lo que también incluimos en la muestra inicial cuatro obras más cuya autoría única era Gerardo Gombau.

En el caso de Manuel Parada, se trataba de un músico del que no se ha escrito apenas nada, salvo la reseña de su gran producción musical para el cine español, así como su autoría de sintonías creadas para el NO-DO. En definitiva, se trata de un músico que gozó del apoyo del Régimen tras acabar la Guerra Civil Española, por lo que se cuestiona, en mayor medida que con cualquier otro músico, la valía de su obra. Sobre Gerardo Gombau existe una tesis doctoral<sup>256</sup>, por lo que los datos son más abundantes.

A partir de estos datos consultamos el libro *Historia de los teatros nacionales, 1939-1962*<sup>257</sup>, y a partir de la programación de los teatros nacionales, encontramos otro punto de unión entre once de las doce obras o fragmentos que constituían la muestra inicial. Todos ellos pertenecían a puestas en escena realizadas en el Teatro Español de Madrid durante la dirección del mismo por Cayetano Luca de Tena, entre 1942 y 1952 y entre 1962 a 1964. La única partitura que quedó fuera fue la compuesta por Gerardo Gombau para la obra *Reinar después de morir*, debido a que la dirección de esta puesta en escena se llevó a cabo a finales de 1964, cuando Cayetano Luca de Tena ya no era director del Español y cuya dirección fue llevada a cabo por don Salvador Salazar.

---

<sup>256</sup> GARCÍA MANZANO, Esther. *Gerardo Gombau un músico salmantino para la historia*. Salamanca, Diputación de Salamanca, 2004.

<sup>257</sup> INAEM. Op. cit. en nota 232 .

Por otro lado, un catálogo de bibliografía de las artes escénicas, editado por el Centro de Documentación Teatral, titulado *Catálogo de los teatros nacionales, 1939-1985*<sup>258</sup> nos sirvió para darnos la pista de los textos y del resto de partituras pertenecientes a la etapa elegida. Este material se encuentra recogido en el Centro de Documentación Teatral de Madrid. En estos momentos la muestra propuesta para analizar consistía en diecisiete obras cuya dirección había sido realizada en el Teatro Español de Madrid por Cayetano Luca de Tena. Posteriormente, a raíz de un artículo de Málaga Gil<sup>259</sup> en el que, entre otras cosas, enumeraba las partituras de Manuel Parada que se conservan en la Biblioteca Nacional de España, añadimos a nuestra muestra dos obras más, *Fausto 43* y *Antígona*, por pertenecer a la franja cronológica de este estudio, sin embargo no incluimos una adaptación de la música de Lully para la obra *El burgués gentilhomme* de Molière, aunque también se encuentra recogida en la Biblioteca Nacional, por no considerarla una composición nueva, sino, como se indica en su misma portada, se trata de “Música de Lully: instrumentación y adaptación”<sup>260</sup>.

De esta forma es como el estudio de diecinueve partituras de música incidental para puestas en escena dirigidas por Cayetano Luca de Tena constituye la principal aportación de esta tesis al ámbito de la investigación y conservación del patrimonio cultural de España. Estas partituras están registradas y celosamente guardadas en organismos públicos, pero los puntos de relación entre ellas deben ser tenidos en cuenta como material valioso y

---

<sup>258</sup> INAEM. *Cuadernos de bibliografía de las artes escénicas: Catálogo de libretos de los teatros nacionales, 1939-1985*. Madrid, Centro de Documentación teatral, 1995.

<sup>259</sup> MÁLAGA GIL, Álvaro. “Manuel Parada: un músico para el cine”. *Salamanca: revista de estudios*, Nº. 42, 1999, P. 279-290.

<sup>260</sup> Partituras manuscritas de Manuel Parada para la obra *El burgués gentilhomme* de Molière.

necesitado del texto junto al cual formó parte de una puesta en escena realizada, en conjunto, por una serie de profesionales, cada uno en su ámbito.

Del material encontrado sólo dos son obras contemporáneas del momento de su representación. El resto son reposiciones clásicas, tanto españolas como extranjeras. Este repertorio está muy acorde con la política de programación del Régimen. Las fichas de la puesta en escena de las obras se encuentran recogidas en el Centro de Documentación Teatral de Madrid. En los casos en los que hay más de una perteneciente a una misma obra, significa que son obras que se representaron en diferentes temporadas, como es el caso de la obra *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla que ningún año deja de representarse.

De la temporada 1942-43 estudiaremos cuatro obras. *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, de Lope de Vega. En el *Catálogo de libretos de los teatros nacionales*<sup>261</sup> aparece la siguiente descripción sobre la parte musical que contienen: "... Incluye 11 hojas de partituras (Manuel Parada)...".

También de esta misma temporada tenemos *Don Juan Tenorio*, obra de José Zorrilla. En el *Catálogo de libretos de los teatros nacionales* describen la parte musical así: "... Incluye partituras de Manuel Parada: en varias ocasiones aparece confuso si corresponden a Don Juan Tenorio o a *La Celestina* (este último título aparece tachado, pero parecen las partituras originales de

---

<sup>261</sup> INAEM. *Op. cit.* en nota 258. P. 69.

Contrabajo y Violoncelo de *La Celestina*). Incluye también otras dos hojas sueltas de partitura...”<sup>262</sup>.

La tercera de las obras que estudiamos de esta temporada es *Macbeth*, obra de Shakespeare. En el *Catálogo de libretos de los teatros nacionales* se limita a decir que “...Incluye partituras de Manuel Parada...”<sup>263</sup>.

Las partituras de *Fausto 43* están en la Biblioteca Nacional.

En la temporada 1943-44 estudiaremos otras tres obras. *El castigo sin venganza*, obra de Lope de Vega. En el *Catálogo de libretos de los teatros nacionales* indica que “...Incluye 12 hojas de partituras de M. Parada...”<sup>264</sup>.

*La dama duende*, obra de Calderón de la Barca, también es de la misma temporada. En el *Catálogo de libretos de los teatros nacionales* especifica que “...Incluye fragmentos de partitura de flauta y violines 1º y 2º (“para las mutaciones”)...”<sup>265</sup>.

Y *Baile en capitanía*, obra de Agustín de Foxá. De esta representación el *Catálogo de libretos de los teatros nacionales* dice que “...Incluye partituras de vals y rigodón...”<sup>266</sup>.

---

<sup>262</sup> INAEM. *Ibid.* P. 71.

<sup>263</sup> INAEM. *Ibid.* P. 61.

<sup>264</sup> INAEM. *Ibid.* P. 68.

<sup>265</sup> INAEM. *Ibid.* P. 18.

<sup>266</sup> INAEM. *Ibid.* P. 28.

En la temporada 1944-45 estudiaremos dos obras. *Otelo*, obra de Shakespeare. En el *Catálogo de los fondos musicales*<sup>267</sup> aparece como cuatro piezas musicales sueltas, de las que hace las siguientes descripciones. Para una de ellas especifica: “Sauce (*Otelo*). (Manuscrito). Manuel Parada y Gerardo Gombau: 1 parte de violín 1º, 1 parte de violín 2º, 1 parte de viola, 1 parte de cello, 1 parte de arpa 1ª y 1 parte de arpa 2ª. 28 páginas. 31 \* 21,5 cm. Se encontraba junto a obras de Manuel Parada y Gerardo Gombau. Parece ser la parte musical de una representación de *Otelo*. Indicaciones a lápiz”<sup>268</sup>.

En otra de las piezas musicales se indica: “Muerte de Desdemona (*Otelo*). (Manuscrito). Manuel Parada y Gerardo Gombau: 1 partitura coral, 1 parte de 1ª voz del coro, 1 parte de 2ª voz del coro, 1 parte de 4ª voz del coro, 1 parte de violín 1º, 1 parte de violín 2º, 1 parte de viola, 1 parte de cello, 1 parte de arpa 1ª y 1 parte de arpa 2ª. 42 páginas. 32 \* 22 cm. Se encontraba junto a obras de Manuel Parada y Gerardo Gombau. Parece ser la parte de una representación de *Otelo*. Indicaciones a lápiz”<sup>269</sup>.

Una tercera pieza es descrita así: “Coro a capella(*Otelo*). (Manuscrito). Manuel Parada y Gerardo Gombau: 1 parte de 1ª voz del coro, 1 parte de 2ª voz del coro, 1 parte de 3ª voz del coro y 1 parte de 4ª voz del coro. 8 páginas.

---

<sup>267</sup> CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE MÚSICA Y DANZA. *Op. cit.* En nota 255.

<sup>268</sup> CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE MÚSICA Y DANZA. *Ibid.* P. 24.

<sup>269</sup> CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE MÚSICA Y DANZA. *Ibid.* P. 23.

31 \* 21,5 cm. Se encontraba junto a obras de Manuel Parada y Gerardo Gombau. Parece ser la parte musical de *Otelo*. Indicaciones a lápiz”<sup>270</sup>.

Por último, para la cuarta pieza ésta es la descripción: “Amanecer (*Otelo*). (Manuscrito). Manuel Parada y Gerardo Gombau. 1 parte de violín 1º, 1 parte de violín 2º, 1 parte de viola, 1 parte de cello, 1 parte de arpa 1ª, 1 parte de arpa 2ª. 12 páginas. 31 \* 21,5 cm. Se encontraba junto a obras de Manuel Parada y Gerardo Gombau. Parece ser la parte musical de una representación de *Otelo*. Indicaciones a lápiz”<sup>271</sup>.

La otra obra es *Antígona* cuyas partituras están en la Biblioteca Nacional.

En la temporada 1945-46 estudiamos un estreno. *La conjuración de Fiesco*, obra de Schiller. El *Catálogo de libretos de los teatros nacionales* indica que “...Incluye partituras completas (42 h., de autor o director) y partituras para 12 instrumentos y otras hojas sueltas, de Manuel Parada...”<sup>272</sup>.

En la temporada 1946-47 estudiamos dos estrenos. *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca. El *Catálogo de libretos de los teatros nacionales* sólo dice de éste que “...Incluye 6 hojas sueltas de partitura para distintos instrumentos...”<sup>273</sup>.

---

<sup>270</sup> CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE MÚSICA Y DANZA. *Ibid.* P. 21.

<sup>271</sup> CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE MÚSICA Y DANZA. *Ibid.* P. 21.

<sup>272</sup> INAEM. *Op. cit.* en nota 258. P. 60.

<sup>273</sup> INAEM. *Ibid.* P. 19.

A esta misma temporada pertenece *Ricardo III*, de Shakespeare. El *Catálogo de libretos de los teatros nacionales* indica que "...Incluye partituras de Manuel Parada..."<sup>274</sup>.

En las temporadas 1947-48 y 1948-49 no estudiaremos ningún estreno, pero *El Don Juan* se sigue reponiendo. De la temporada 1949-50 estudiamos un estreno, *El villano en su rincón.*, de Lope de Vega. El *Catálogo de los fondos musicales* hace la siguiente descripción: "El villano en su rincón (Manuscrito). Manuel Parada: 1 partitura vocal, 4 partes de coro, 1 parte de violín 1º, 1 parte de violín 2º, 1 parte de violoncelo, 1 parte de contrabajo, 1 parte de flauta, 1 parte de oboe, 1 parte de percusión, y 1 parte de guitarra. 140 páginas. 31 \* 28 cm. Papel de la Sociedad General de Autores de España. Algunas partes están incompletas. Indicaciones a lápiz"<sup>275</sup>.

Pasamos la temporada 1950-51 y en la última temporada que nos atañe, la temporada 1951-52, estudiamos tres últimas obras. *Entre bobos anda el juego*, de Francisco de Rojas Zorrilla. El *Catálogo de los fondos musicales* describe así sus partituras: "1 parte de violín 1º, 1 parte de violín 2º, 1 parte de violonchelo, 1 parte de contrabajo, 1 parte de piano (10 p.); 20\*27.5 cm. Probablemente el autor sea Manuel Parada"<sup>276</sup>.

A la misma temporada pertenece *La tejedora de sueños*, de Antonio Buero Vallejo. El *Catálogo de los fondos musicales* especifica: "La tejedora de

---

<sup>274</sup> INAEM. *Ibid.* P. 62.

<sup>275</sup> CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE MÚSICA Y DANZA. *Ibid.* P. 164.

<sup>276</sup> CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE MÚSICA Y DANZA. *Ibid.* P. 22.

sus sueños (Manuscrito). Melodía/ Manuel Parada (música). Antonio Buero Vallejo (letra): 1 guión de 4 páginas. 20 \* 27,5 cm. Falta la letra<sup>277</sup>.

Dentro de esta misma temporada estudiaremos *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca. En el *Catálogo de los fondos musicales* explica: “*El alcalde de Zalamea* (Manuscrito). Manuel Parada: 2 partes de canto, 1 parte de violín 1º, 1 parte de violín 2º, 1 parte de cello, 1 parte de contrabajo, 1 parte de flauta, 1 parte de oboe, 1 parte de trompeta, 1 parte de caja, 1 parte de batería, 1 parte de celesta, y una parte de guitarra. 44 páginas. Medidas 33 \* 22 cm. Suponemos que pertenece a Manuel Parada porque se encontraba junto a otras obras suyas<sup>278</sup>”.

De aquí saltaremos a las dos temporadas posteriores en las que Luca de Tena fue director del Español, de 1962 a 1964. Aquí analizaremos tres obras cuya música ya no va a ser de Parada sino de Gerardo Gombau, que ya había colaborado con Parada en la temporada 44/45 con las ilustraciones musicales de *Otelo*. La música de tres obras encontramos en el Centro de Documentación Teatral, *El perro del hortelano*, *El lindo don Diego* y *La tempestad*.

Sobre *El perro del hortelano* el *Catálogo de los fondos musicales* dice lo siguiente, “Intermedios musicales para la obra de Lope de Vega/ G. Gombau. 1 parte de violín 1º, 1 parte de violín 2º, 1 parte de violoncello, 1 parte de contrabajo, 1 parte de clavecín (14 p.); 31,5+22 cm<sup>279</sup>”.

---

<sup>277</sup> INAEM. *Op. cit.* en nota 258. P. 18.

<sup>278</sup> CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE MÚSICA Y DANZA. *Ibid.* P. 21.

<sup>279</sup> CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE MÚSICA Y DANZA. *Ibid.* P. 132.

Sobre la obra *El lindo don Diego* ésta es la descripción que encontramos, “Comentarios musicales a la obra de Moreto/Versión de José García Nieto; música G. Gombau. 1 parte de violín 1º, 1 parte de violín 2º, 1 parte de violoncello, 1 parte de contrabajo, 1 parte de clavecín (30 p.); 31,5\*22 cm.”<sup>280</sup>.

Por último, de la obra *La Tempestad* encontramos la siguiente descripción en el catálogo de fondos musicales, “Canciones para la obra *La Tempestad* de Shakespeare (Manuscrito)/versión de J. Hierro, música de G. Gombau. 1 partitura vocal (6 p.), 31,5\*22 cm.”<sup>281</sup>

---

<sup>280</sup> CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE MÚSICA Y DANZA. *Ibid.* P. 132.

<sup>281</sup> CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE MÚSICA Y DANZA. *Ibid.* P. 132.

## 5. LOS MÚSICOS EN EL TEATRO ESPAÑOL DE MADRID.

### 5.1. Manuel Parada: director musical del Teatro Español de Madrid.

Nació en San Felices de los Gallegos (Salamanca) el 26 de junio de 1911. Recibió su primera educación musical en Salamanca con el maestro Goyenechea, compaginando dichos estudios con los de Derecho. Se traslada a Madrid para completar sus estudios musicales de Piano, Armonía y Composición en el Real Conservatorio de Música de Madrid, bajo la tutela de Conrado Del Campo. En 1934 obtiene en dicho Conservatorio el Primer Premio de Composición con la obra *Scherzo para una sinfonía charra*.

El estilo musical de Manuel Parada en estos años de Posguerra va a ser el de la mayoría de compositores españoles, lo que Tomás Marco<sup>282</sup> denomina nacionalismo casticista. Tras la guerra civil las tendencias nacionales vuelven a resurgir, así como la exaltación de la utilización de material étnico que hacía Falla en sus comienzos. También resurge el casticismo como corriente neoclásica que encuentra su origen en la zarzuela y en las tonadillas del siglo XVIII español. Incluso llega Tomás Marco a definir este contexto como neocasticismo, por considerar que el neoclasicismo del 27 fue mucho más mesurado y de buen gusto que éste. De cualquier forma, Parada compone influido por el contexto que le ha tocado vivir. Al perseguir estos ideales de ensalzamiento de los nacionalismos de vuelta a lo que se consideraba que habían sido géneros musicales netamente españoles, dejó de avanzar, de innovar en su propio lenguaje y con respecto a las corrientes musicales que se

---

<sup>282</sup> MARCO, Tomás. *Historia de la música española (siglo XX)*. Madrid, Alianza Música, 1998. P. 173-74.

daban en el resto de Europa. Málaga Gil, al hablar de su música para cine afirma “toda su música está circunscrita a una estética obsoleta, que tenía como único fin el ensalzamiento de los valores nacional-católicos e históricos de una España Eterna e Imperial”<sup>283</sup>.

Su maestro Conrado Del Campo forma parte de la Historia Musical Española, dentro de un grupo de músicos llamados “Los maestros”, formado además por Joaquín Turina, Julio Gómez, Jesús Guridi y Oscar Esplá. Estos fueron el equivalente musical de la Generación del 98 y fueron muy importantes para fijar las bases de un sinfonismo y una música de cámara españolas que hasta este momento no existían. Tomás Marco<sup>284</sup> llega a dar mayor importancia a Conrado Del Campo al considerar que la tríada musical de nuestro 98 musical es Falla, Del Campo y Turina. Conrado Del Campo (1878-1953) simultaneó la actividad de instrumentista con la de director, profesor y compositor. Formó a varias generaciones de músicos entre los que destacamos a Enrique Casal, Chapí, Gerardo Gombáu, Jesús García Leoz, Francisco Escudero, Ataúlfo Argenta, Cristóbal Halffter, Miguel Alonso y Manuel Parada de la Puente.

Está claro que debió inculcar sobre sus alumnos, su gusto por lo germánico. La familia de Parada recuerda haberle oído comentar que entre sus compositores favoritos estaban Wagner, Beethoven, Debussy y Ravel. Está claro que tendría en consideración a otros muchos, pero este gusto nos revela una doble vertiente, por un lado el sinfonismo germánico y por otro, el sinfonismo francés.

---

<sup>283</sup> MÁLAGA GIL, Álvaro. *Op. cit.* en nota 259. P. 281.

<sup>284</sup> MARCO, Tomás. *Op. cit.* en nota 282. P.44-50.

Como compositor existe en su obra un aire nacionalista que se orienta hacia un universalismo. Emplea libremente el folklore pero no de una región concreta, sino referido a todo lo popular español. Pero su verdadero mérito estuvo en adaptar a la música española las grandes fórmulas germánicas, tomando como modelo a Richard Strauss y el poema sinfónico. Es por ello que sus obras sinfónicas están escritas con la forma del poema sinfónico y no de la sinfonía.

Otro aspecto a tener en cuenta en la formación de Manuel Parada de la Puente es la situación de las orquestas en España durante su vida. Hay que tener en cuenta que los conciertos sinfónicos, tal y como los conocemos hoy en día, no tienen en España una larga historia. Los primeros conciertos sinfónicos de los que se tiene noticia en Madrid son del año 1859. Barbieri organiza una serie de seis conciertos en el teatro de la Zarzuela, con una orquesta de 96 profesores y un coro de 93 voces. Posteriormente, en 1866, se crea la Sociedad de Conciertos, dirigida por Francisco Asenjo Barbieri, con el fin de fomentar esta actividad, pero su duración será sólo de treinta y siete años, tras los cuales se disuelve. Precisamente serán los miembros más entusiastas de esta Sociedad los que prepararán la creación de la Orquesta Sinfónica de Madrid. El primer concierto en el que la orquesta aparece con su verdadero nombre es un concierto de gala que tiene lugar el 27 de octubre de 1939 en el Teatro Español, dirigida por José María Franco.

“El 10 de julio de 1940 se funda la Orquesta Nacional de España, con 176 profesores. Se trataba de una orden ministerial que se limitó a unir las dos orquestas existentes, la Sinfónica y la Filarmónica, con un presupuesto bajísimo, lo que en realidad impedía su funcionamiento...”<sup>285</sup>. En 1942 se celebran oposiciones para entrar en dicha orquesta, presididas por Joaquín Turina. Pero en 1943 los estrenos fueron escasos, hasta el punto de darse cuatro en todo el año, *Tres momentos charros* de Manuel Parada, una *Suite para instrumentos de arco* de Purcell, *En la noche* (canción de trilla) de Moreno Gans y la suite de danzas de *La niña de plata y oro* de Muñoz Molleda.

En esta panorámica es de entender que Manuel Parada se centrara más en la producción cinematográfica que era nueva y atraía más al público, así como en la de teatro, porque era a lo que el público estaba acostumbrado.

En 1934 se presentó al concurso de Premios del Real Conservatorio de Madrid y obtuvo el Primero de Composición con la obra *Scherzo para una sinfonía charra*. Con la llegada de la Guerra Civil Española sus actividades profesionales tuvieron que parar y Manuel Parada tuvo que incorporarse a filas, aunque nunca fue destinado al frente y desempeñó el curioso puesto de pianista en una banda militar<sup>286</sup>. Este dato tan curioso ha sido confirmado por la familia de Parada, “al ser movilizado, con motivo de la Guerra Civil, es preguntado por su profesión, y al enterarse de que es músico, se le destina a una banda militar. Él, que no quiere tomar parte en manifestaciones ni políticas

---

<sup>285</sup> GÓMEZ AMAT, Carlos y TURINA GÓMEZ, Joaquín. *La orquesta sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*. Madrid, Alianza Música, 1994. P. 122.

<sup>286</sup> NIETO, José. *CD Clásicos del cine español volumen 3: Manuel Parada*. UE, Iberautor Promociones Culturales, 2000. P. 5.

ni castrenses, dice ser pianista, sabiendo que un piano no es lo más propio en una banda militar. Por este motivo fue y no fue músico en una banda militar, ya que no participó en ninguna actividad de bandas militares<sup>287</sup>.

En 1939 vuelve a trabajar y escribe la música para la representación del Auto Sacramental *Del pan y del palo* en San Lorenzo del Escorial. A partir de este momento, su actividad profesional se centra en el campo teatral y cinematográfico. Su familia destaca “lo prolífico de su obra, así como su variedad (música sinfónica, zarzuela, para teatro clásico, cinematográfica, etc)”<sup>288</sup>. De su música destacan “la fiel ambientación escénica y la claridad y sencillez de su escritura. Una gran facilidad de adaptación a los distintos modos de ambiente y una gran rapidez en la concepción de ideas”<sup>289</sup>.

El 19 de noviembre de 1941 Manuel Parada contrae matrimonio con María Reyes Elícegui Cans, de cuyo matrimonio nacieron cinco hijos, de los que sólo sobreviven María Reyes, María Luisa y María del Pilar. Se puede decir que, por su mujer, su afición al fútbol se vio acrecentada, hasta el punto de ser socio del Atlético de Madrid y del Real Madrid, para asistir a un estadio todos los domingos. El motivo de esta gran afición se debe a que su cuñado fue un futbolista importante que jugó en la Real Unión de Irán y en el Atlético de Madrid.

---

<sup>287</sup> Aclaración dada por don José Luis Gil Herranz, yerno de Manuel Parada en una entrevista realizada en junio de 2007.

<sup>288</sup> Consideraciones de don José Luis Gil Herranz.

<sup>289</sup> Datos proporcionados por la familia.

Se puede decir que son más de doscientas cincuenta las películas cuya música llevan su firma. Su amistad con José Luís Sáenz de Heredia le abrió el mundo del cine por su colaboración en la película *Raza*, en 1941. Esta película fue un manifiesto del franquismo y aspiraba a convertirse en modelo para el nuevo cine nacional, por lo que contó con todo tipo de medios. En lo musical *Parada* contó con una plantilla de músicos superior a la media habitual, integrada por profesores de la Orquesta Nacional, la Sinfónica y la Filarmónica. Consigue en esta banda sonora una música brillante, acorde con el desarrollo dramático y con incursiones sugerentes, como ocurrirá en su música para teatro, de fragmentos del *Himno Nacional* o del *Cara al sol*. También hay que destacar de esta película la marcha *Pasan los Almogávares* que se convirtió en pieza de repertorio en la música militar española.

Su relación profesional con Sáenz de Heredia era de auténtica satisfacción, como queda reflejado en unas declaraciones que realiza para *Radiocinema* en 1943, donde se refiere a su participación como compositor de la banda sonora de la película *El escándalo*. “Yo estoy muy satisfecho de todo lo que me han hecho hasta ahora en todas mis películas, y de *El escándalo* estoy encantado. Sáenz de Heredia es un artista excepcional; percibe y comprende la música maravillosamente. Mi música ha sido cuidada con un cariño y atención, que la modestia de ella no se la merecía”<sup>290</sup>. De estas declaraciones se desprende una de las cualidades más importantes que debe tener un músico de cine o de teatro, el saber quedar en segundo plano como complemento a un objetivo común, el resultado final del espectáculo.

---

<sup>290</sup> *Radiocinema*. 30 de septiembre de 1943.

Su condición de músico para cine y teatro, receloso a la vez de su música, también queda reflejada en otras declaraciones que realiza refiriéndose a la condición de músico para cine: "Que nosotros tampoco podemos, profesionalmente, estar contentos del todo. Tenemos un "freno" que a veces es tiránico. La limitación de tiempo para el desarrollo de la fantasía, impuesta por la longitud escénica. Aquí no hay remedio. Una puerta que se cierra o que se abre; con el efecto musical consiguiente, puede ser lo que da al traste con una página de música que fuera de la película podía tener un interés o un valor"<sup>291</sup>. La consideración subordinada del músico de cine o teatro es un hecho patente en la actualidad, al volver la mirada a todos aquellos músicos, tales como Manuel Parada cuyos esfuerzos musicales se volcaron en este quehacer, como vemos, laborioso, pero de escasa consideración, al considerar en puestos privilegiados, dentro de nuestra Historia Musical Española, a todos aquellos músicos cuya producción musical fue eminentemente de música pura o también llamada, música para salas de concierto.

Manuel Parada confiaba plenamente en el valor insustituible de la música como expresión y complemento del cine, hasta el punto de que él pensaba que si la música estaba bien acoplada a una película, nadie hablaba de ella, pero sí lo hacía cuando ese trabajo de complemento no estaba bien hecho. "La música es un gran auxiliar de la película, un aliado incomparable que tiene la virtud de elevar la intención en las escenas; o sea, que aumenta la

---

<sup>291</sup> *Primer Plano* n° 409. 15 de agosto de 1948.

emoción de las escenas a partir del momento en que el gesto del actor, la situación y la sensibilidad del director han dado todo cuanto el cine exige”<sup>292</sup>.

Son muchas las bandas sonoras para cine que compuso Parada en la década de los años 40 y 50, justamente los años en los que se dedica a la dirección y composición musical para el teatro. Se trata de dos trabajos diferentes, fundamentalmente en la duración de las composiciones, ya que para el cine las obras compuestas debían de ser mucho más largas que para el teatro, y estas últimas consistían en breves ilustraciones musicales. Sin embargo la forma de componer era bastante semejante. Hay una serie de características que establece Julio Arce<sup>293</sup>, referidas a su música para cine, que podemos ver reflejadas también en su música para teatro:

1. Se preocupa por la integración de la forma musical en el discurso narrativo de la película.
2. Busca la coherencia de la forma, para lo que articula la música en frases y períodos muy definidos, teniendo siempre en cuenta la estructura narrativa del film.
3. Sus melodías son articuladas y muy estructuradas, de manera que no hace uso del desarrollo motivico, sino que juega con la variación melódica que le sirve para conseguir la unidad del discurso musical.
4. A veces, usa esquemas formales preestablecidos, como el vals o la seguidilla, en los que integra los elementos temáticos de la película.

---

<sup>292</sup> *Primer Plano* nº216. 3 de agosto de 1944.

<sup>293</sup> NIETO, José. CD citado en la nota 286.

5. Como todos los músicos de su generación, hace uso del lenguaje musical romántico y tardorromántico que se cristalizó a través de la ópera y del poema sinfónico.
6. Entiende la música de cine como una realidad cercana al público, de tal manera que no duda en hacer uso de la cita textual de melodías muy reconocibles o de elementos musicales que son rápidamente asimilados.

Los puntos cuatro y seis están acorde con unas declaraciones que hizo en Primer Plano en 1948 cuando se le preguntó si le gustaba hacer música para cine. Parada contestó: "La música aplicada al cine dispone de un campo amplísimo para desarrollar la gran variedad de estilos que existen desde la música sinfónica hasta la popular. La diversidad de escenarios, ambientes, argumentos, sensaciones, etcétera, etcétera, ofrecen al compositor motivos inapreciables para dar rienda suelta a su fantasía"<sup>294</sup>. Podemos observar en estas declaraciones su interés, como indica el punto uno establecido por Julio Arce, por integrar la forma musical en el discurso narrativo de la película, al considerar sus escenarios, ambientes, argumentos o sensaciones como fuente de inspiración para una música variada.

Su interés por la variedad de estilos musicales en una misma película queda clara cuando habla de su película ideal. "La película ideal para todo compositor de cine sería aquella en que la partitura abarcase desde la música de tipo sinfónico hasta la popular, pasando por lo dramático, por lo bucólico, por lo lírico, por todas las clases de música que se puedan conocer. Un número de cada especie sería darnos a componer la partitura de la felicidad"<sup>295</sup>.

---

<sup>294</sup> *Primer Plano* n° 409. 15 de agosto de 1948.

<sup>295</sup> *Primer Plano* n° 409. 15 de agosto de 1948.

El método de trabajo seguido por Parada a la hora de componer una banda sonora fue descrito por él mismo en una entrevista que le hizo *Primer Plano*. Parada dice al respecto "...para musicar una película se nos da primero el guión con objeto de que, a su vista, hagamos una relación de los números musicales que debe llevar la película y en las escenas a que se debe acoplar. Incluso hacemos, ya entonces, un trazado de ambiente. Pero cuando en realidad se escribe la partitura es una vez acabado el rodaje de la película. Entonces, si las escenas no responden al ambiente dramático que se les ha querido dar, el compositor tiene que esforzarse doblemente porque no encuentra motivo de inspiración en la frialdad de la película o de esas escenas"<sup>296</sup>.

Sus composiciones para cine pueden dividirse en dos etapas claramente diferenciadas<sup>297</sup>, la inicial abarca las dos primeras décadas de la posguerra, y en ella cultiva el sinfonismo académico imperante en una producción afecta a la dictadura. Desde la década de 1960 su música para cine es una clara imitación de modelos extranjeros.

Lluís i Falcó<sup>298</sup> hace una división similar, describiendo con mayor precisión su música para cine. Habla de dos etapas, la primera la comienza también en la década de los cuarenta pero la alarga hasta comienzos de los sesenta y la

---

<sup>296</sup> *Primer Plano* nº 216. 3 de diciembre de 1944.

<sup>297</sup> GOSÁLVEZ LARA, Carlos José (introducción). *Archivo histórico de la Unión Musical Española: partituras, métodos, libretos y libros*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000. P. 448.

<sup>298</sup> LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Manuel Parada: del fascismo a la mediocridad obligada". *Música de cine*. Valencia, 1991, abril-junio, nº 6, P. 38-39. P. 39.

segunda desde ahí hasta su muerte. La primera etapa la caracteriza como repleta de partituras sinfónicas de gran riqueza orquestal junto a bailables o canciones, casi siempre diegéticas y justificadas por la acción. La segunda etapa la califica como de menor imaginación, donde imita modelos extranjeros y nuevas instrumentaciones.

Como rasgos comunes de su obra para cine podemos citar “el uso de clichés de tipo cultural, principalmente geográficos y etnológicos, más que históricos, una cuidada instrumentación y la presencia de piezas diegéticas, evidente influencia de su actividad paralela para el teatro y la revista”<sup>299</sup>. José Nieto, músico para cine, conocedor de la música de Parada, cuando habla de los recursos temáticos a la hora de componer una banda sonora, busca elementos musicales de dos tipos, unos “... sugeridos por la época o el lugar en que transcurre la acción, por alguna referencia de tipo histórico o simplemente por la procedencia de alguno de los personajes. Pero también pueden formar parte de la historia narrada: alguien que canta o toca algún instrumento, una melodía que se escucha a través de una radio o un televisor, un concierto al que los personajes asisten, un tocadiscos, etcétera. En este último caso, es decir, cuando la música proviene de alguna fuente que aparece en la imagen, estamos hablando de lo que ya hemos definido como música diegética”<sup>300</sup>. Este tipo de música aparece mucho en las obras de teatro para las que compone música, ya que la mayoría del teatro clásico español pone en boca de sus personajes el canto de romances y canciones, como es el caso de la Jácara que cantan Chispa y Rebolledo al comienzo de *El alcalde de*

---

<sup>299</sup> BORAU, J. L. *Diccionario del cine español*. Madrid, Alianza D.L., 1998.

<sup>300</sup> NIETO, José. *Música para la imagen, la influencia secreta*. Madrid, Edit. Iberautor Promociones Culturales, 2003. P. 119.

*Zalamea*. También la música instrumental sugerida de esta forma se encuentra en piezas de teatro como *Baile en capitanía*, donde suena un vals y un rigodón.

Tuvo una producción de música pura muy limitada, como ya hemos comentado anteriormente, debido a su gran producción para cine y para teatro, así como para revistas y comedias musicales. A la muerte de Jesús García Leoz (1953) recogió el liderazgo que éste mantenía en la producción de música para cine y con similares características<sup>301</sup>. Algunas de las películas a las que Parada puso música son: *Los últimos de Filipinas* (1945), *El escándalo* (1943) o *Maribel y la extraña familia* (1960). Estos títulos son tan sólo una pequeña parte de su producción para cine, cuyo inventario completo ofrecemos posteriormente.

También quedan testimonios escritos de Manuel Parada dando su opinión cuando le preguntan por la utilización de música que ya existe, para su utilización como banda sonora en el cine, es decir, por las adaptaciones musicales. Su postura es clara “Si el espíritu y la intención de la música adaptada corresponden a la acción cinematográfica, creo que es posible su aprovechamiento, aunque también me parece que debe ser utilizada en el menor número de ocasiones posibles... Esto en cuanto a la música de fondo... Siempre sobre la base de que sea hecha por compositores conscientes y documentados, capaces de sentir y comprender el significado de las grandes

---

<sup>301</sup> MARCO, Tomás. *Op. cit.* en nota 282. P. 189.

obras musicales y trabajar sobre ellas con un respeto y un cuidado que no enturbien en nada la intención del músico creador<sup>302</sup>.

En el campo del teatro quedó reflejado su estilo característico de escritura clara, sencilla, directa y muy adaptable a los ambientes y las ideas de los autores y al sentido de los textos<sup>303</sup>. Julio Arce<sup>304</sup> habla de la música compuesta para teatro por Parada aclarando que “las ilustraciones musicales consisten en pequeños fragmentos que se intercalan en obras de teatro en verso o en prosa pero sin musicalización del texto y que tienen como función acompañar ciertas escenas o intermedios”.

Compuso ilustraciones musicales durante los doce años en que desempeñó el puesto de director musical en el Teatro Español de Madrid, que debió ser desde 1940 hasta 1952. Sin embargo existen partituras para teatro compuestas posteriormente a esa fecha en colaboración con directores del Teatro Español.

Su colaboración con el director de escena Cayetano Luca de Tena fue la más extensa que mantuvo. Sus familiares reconocen que les unía su amistad y su relación profesional en la que Luca de Tena ejercía de Director del Teatro Español y Parada de Director Musical del mismo. “Antes de componer el fondo musical primero se leía la obra y luego se comentaban los pasajes en los que deberían ser resaltados por o con música. Tenía una total independencia en

---

<sup>302</sup> *Primer Plano*, 11 de junio de 1944.

<sup>303</sup> FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid, Real Musical, 1975. P. 459.

<sup>304</sup> NIETO, José. *Op. cit.* en nota 300. P. 7.

cuanto a la creatividad de la misma”<sup>305</sup>. Podemos deducir que se trató de un trabajo consensuado, no sólo de subordinación de la música al texto, como se deduce de la forma de trabajo de Parada, sino también de respeto por parte del Director hacia el trabajo del músico.

Los datos que arroja esta tesis, referidos concretamente a su trabajo como músico de teatro han sido aportados por la familia. En todas sus biografías se limitan a decir que también fue un músico para teatro. A la pregunta de qué tiempo dedicaba a la composición de música incidental para el teatro, es difícil de responder, ya que tenía gran facilidad creativa y este trabajo se intercalaba con trabajos cinematográficos, sinfónicos y otros para su propia satisfacción, como nos indica la familia. Como paso previo a la composición de música para reposiciones teatrales, investigaba la música de dichas obras. Nunca interpretó ni actuó, tan sólo ejercía de director y escribía probando al piano.

Otro dato interesante lo constituyen los intérpretes de música para teatro, que, según la familia, siempre se ejecutaba en directo durante la representación. Normalmente Parada solía ejercer de director de orquesta, o más bien de cámara, dependiendo de la plantilla orquestal utilizada. Percibía honorarios por obra compuesta. Respecto a los músicos intérpretes la familia nos ha proporcionado una serie de nombres que citamos a continuación: “La mayoría de los músicos eran los profesores de la Orquesta Nacional, creo. Recordamos los nombres de: Cerquera (flauta), Ceballos (viola), Luis Poyán

---

<sup>305</sup> Declaraciones de la entrevista personal realizada en junio de 2007 al yerno de Parada, don José Luis Gil Herranz.

(percusión), M<sup>a</sup> Luisa Pequeño (arpa), M<sup>a</sup> del Carmen Alvira (arpa) y Angel Ortiz (viola)<sup>306</sup>. No hemos encontrado documentos que recojan con exactitud de qué forma cobraban estos músicos ni si formaban parte de una plantilla fija. Sin embargo podemos deducirlo, a partir de la Reglamentación Nacional de Trabajo para los profesionales de la música<sup>307</sup> en la que, cuando en el capítulo V habla de las plantillas, especifica que “En teatros de comedia, verso y en cines sin variedades: Cuando la orquesta haya de actuar únicamente en los intermedios o en el escenario interno, la plantilla será discrecional. Si la obra teatral tuviera ilustraciones musicales y no se ejecutaran en escenario interno, la plantilla será de siete Profesores, cuando menos”<sup>308</sup>.

Con respecto a los salarios también se establece una tabla de salarios en la reglamentación anterior, con retribuciones mínimas, distinguiendo entre Directores, Pianistas y Profesores de orquesta. Para los directores, en la modalidad de “Zarzuela, opereta, revista, comedia musical, folklore y variedades en otros teatros: Primer Maestro Director 186,00 pesetas, Segundo Maestro Director 161,00 pesetas y Maestro de Coros 136,00 pesetas”<sup>309</sup>.

Para los Pianistas “En teatros de comedia y verso o en espectáculos varios para amenización de intermedios 61 pesetas. Si tuviera que actuar en fin de fiesta o la obra tuviese ilustraciones musicales 86 pesetas. Si las ilustraciones musicales fueran de canto y baile o conjunto y los números exigieran ensayos con la compañía, el Pianista tendrá que ser maestro Director, ensayar y actuar al piano, 127,75 pesetas. Si hubiera de actuar entre bastidores, se recargará la tarifa con el 25 por 100, y si hubiera de hacerlo en

---

<sup>306</sup> Comentarios de don José Luis Gil Herranz (junio de 2007).

<sup>307</sup> Orden de 16 de febrero de 1948.

<sup>308</sup> VIZCAINO CASA, Fernando. *Suma de legislación del espectáculo*. Madrid, Santillana, 1962. P. 319.

<sup>309</sup> VIZCAINO CASA, Fernando. *Ibid.* P. 326.

escena, con el recargo del 50 por 100, bien entendido que en esta hipótesis la actuación será potestativa”<sup>310</sup>.

Por último, para los Profesores de orquesta “En teatros de comedia y verso y espectáculos varios para amenizar los intermedios: violín concertino 61 pesetas y restantes profesores 57,75 pesetas. Si la obra exigiese la intervención orquestal para ilustraciones musicales o actuar la Orquesta en fin de fiesta: violín concertino 86 pesetas y restantes profesores 81 pesetas. Si algún profesor fuera requerido (y aceptase) a actuar en el escenario: violín concertino 86 pesetas y restantes profesores 81 pesetas. Si hubiera de actuar entre bastidores: violín concertino 73,50 pesetas y restantes profesores 69,25 pesetas”<sup>311</sup>.

Como ya se ha dicho no tenemos facturas, ni nóminas que demuestren que estos salarios se cumplieran, pero, teniendo en cuenta el gran control que ejercía el Régimen sobre todo el mundo del espectáculo y, con mayor razón, al tratarse de un Teatro Oficial, estos datos nos pueden dar una idea bastante cercana. Un dato interesante, hablando de salarios, es la anotación manuscrita que aparece en la portada de las partituras para timbal de la obra *La conjuración de Fiesco*, donde, entre muchos números se distinguen claramente dos datos. Por un lado, “Año 1944-45: 12.113,40” y por otro “fijo año 1945-46: 7.527,00”, bajo este último dato aparecen una serie de cantidades desglosadas por instrumentos como “Laúd 72,00, Percusión (3) 216,00...”, tras lo que hace una suma y resulta la cifra”11.683,00”<sup>312</sup>, cifra que se asemeja bastante a la de la temporada anterior, lo cual nos hace pensar que había estipulado una

---

<sup>310</sup> VIZCAINO CASA, Fernando. *Ibid.* P. 328.

<sup>311</sup> VIZCAINO CASA, Fernando. *Ibid.* P. 331.

<sup>312</sup> Todos estos datos pertenecen a las partituras manuscritas de Manuel Parada para la obra *La conjuración de Fiesco*.

cantidad fija y, según la cantidad de instrumentos que participasen, variaban los presupuestos para música de una temporada a otra.

En otra conversación con la familia, señalaban el hecho de que Parada ayudaba a sus compañeros músicos, dándoles trabajo esporádico como que prepararan diez números de tal ambiente para grabar en los Fondos Musicales del NODO, cuya sintonía fue compuesta por él. Dicha partitura desapareció pero en la Biblioteca Nacional se encuentra el boceto y José Nieto ha hecho una reconstrucción orquestal a partir de los Fondos Musicales del NODO.

Su producción musical es extensísima y abarca una gran variedad de géneros. El inventario detallado que a continuación ofrecemos, como dato novedoso que ofrece esta tesis ha sido realizada con información facilitada por la familia. Este inventario clasifica su producción musical en seis modalidades, “Fondos musicales de películas”, “Noticiarios y Documentales para cine”, “Fondos musicales y obras originales para TVE”, “Operetas, Revistas y Zarzuelas”, “Ilustraciones para obras de teatro” y “Otras composiciones musicales”. Las descripciones que acompañan a cada título, así como la cronología hacen de este material un punto de partida interesante para investigaciones posteriores.

Inventario de obras de Manuel Parada:

A.- Fondos musicales de películas

- *A punta de látigo*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Además Guión musical.
- *Un adulterio decente*. Sobre obra de Jardiel Poncela. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado. Además: partes de varios instrumentos.
- *Las aguas bajan negras*. Partitura para Orquesta. Manuscrito original. Estrena el 28 de octubre de 1948 en Madrid.
- *Alhucemas*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Estrenada el 6 de febrero de 1948 en Madrid.
- *Aquellas palabras*. Partitura para orquesta. Manuscrito original fechado: El Escorial, 6 de agosto de 1948.
- *Aventura*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado y fechado: 8 de septiembre de 1942.
- *Aventuras de D. Juan de Mairena*. Letra de Ramos de Castro. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Además: Guión musical. Estrenada el 24 de mayo de 1948 en Madrid.
- *Bienvenido Padre Murray*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Además: Fragmentos en partes para varios instrumentos.
- *La calumniada*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado y fechado. Madrid, enero 1948. Estrenada el 19 de septiembre de 1949 en Madrid.
- *La calle sin sol*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado. Estrenada el 22 de noviembre de 1948 en Madrid.
- *El camino de Babel*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado. Estrenada el 19 de febrero de 1945 en Madrid.

- *El capitán de Loyola*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Estrenada el 1 de abril de 1949 en Madrid.
- *Carta a Sara*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Además: Guión musical. Estrenada el 30 de agosto de 1956 en Madrid.
- *La casa de Troya*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Además: Partitura para piano. Manuscrito original firmado. Guión musical. Estrenada el 19 de octubre de 1959 en Madrid.
- *Los clarines del miedo*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado. Además: Pasodoble. Letra de Antonio Vich y J. M. de L. De la película *Los clarines del miedo*. Madrid, Ediciones Quiroga (s.a.: 1958) 9 partes.
- *Con ellas llegó el amor*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado. Además: partes de varios instrumentos, fragmentos en reducción para piano. Manuscrito original.
- *Confidencia*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Estrenada en marzo de 1948 en Madrid.
- *Cristo negro*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado.
- *Una cualquiera*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Estrenada el 15 de julio de 1949 en Madrid.
- *Cuatro balazos*. Partitura para orquesta. Manuscrito original.
- *Una chica casi formal*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado. Estrenada el 12 de diciembre de 1963 en Madrid. Además: Farruca, de la película *Una chica casi formal* para voz y guitarras. Manuscrito original.

- *Los derechos de la mujer*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Además: Partitura para piano. Manuscrito Guión Musical.
- *El Destino se disculpa*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado. Estrenada el 29 de enero de 1945 en Madrid.
- *Don Lucio y el hermano Pío*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Estrenada el 29 de noviembre de 1948 en Madrid.
- *Los dos golfillos*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Además: Los granujillas (Chiribiri, canción. Mi estrella buena, canción. Canción. Pequeña flor. Chiclanera (pasodoble) Manuscrito original firmado. Esta última parte corresponde a los números instrumentales originales de la película *Los dos golfillos* titulada originariamente: *Los granujillas*. Se incluyeron a petición del intérprete: Joselito.
- *La duda*. Partitura para orquesta. Manuscrito original.
- *El Duende y el Rey*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado y fechado: febrero de 1948. Estrenada el 29 de mayo de 1950 en Madrid.
- *Dulcinea*. Partitura para orquesta. Manuscrito original fechado: El Espinal, Madrid, julio de 1946. Manuscrito original. Estrenada el 9 de junio de 1947 en Madrid.
- *Ella y los veteranos*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Además: Partitura para piano. Estrenada el 11 de diciembre de 1961 en Madrid.
- *El escándalo*. Sobre obra de Pedro Antonio de Alarcón. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado y fechado: Madrid, 15 de agosto de 1943. Además: Partes de varios instrumentos. Serenata para violín y

piano. De la película *El escándalo*. Impresa. Estrenada el 19 de octubre de 1943 en Madrid.

- *La espada del Zorro*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Además: Borrador en dos claves para piano y otros instrumentos. Manuscrito o guión musical. Según datos que constan en la SGAE la película se estrenó con música de otro compositor. La del compositor Manuel Parada no llegó a grabarse.
- *Espronceda*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado y fechado. Madrid, marzo 1945. Estrenada el 27 de abril de 1945 en Madrid.
- *La Fé*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado y fechado: Madrid, 21 de julio de 1947. Estrenada el 22 de octubre de 1947 en Madrid.
- *Fray Escoba*. Partitura para orquesta. Manuscrito.
- *Fuenteovejuna*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado y fechado: Madrid 24 de marzo de 1947. Manuscrito original firmado. Estrenada el 24 de noviembre de 1947 en Madrid.
- *El Gran Galeoto*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Además: Guión musical. Estrenada el 15 de octubre de 1951 en Madrid.
- *La guerrilla*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Además: Borrador.
- *El hombre que se quiso matar*. Partitura para orquesta. Manuscrito original.

- *Los italianos están locos*. Partitura para orquesta. Fragmentos. Manuscrito original firmado. Estrenada el 22 de septiembre de 1958 en Madrid.
- *Kid Rodelo*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado y fechado. Torreveja, julio 1965. Además: *Love is trouble*. Tema de Kid Rodelo. Por Tom Glazer. Guitarra.
- *El Litri y su sombra*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Estrenada el 2 de febrero de 1960 en Madrid.
- *Loca juventud*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Además: Guión musical.
- *Lola Montes*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado. Estrenada el 3 de junio de 1957 en Madrid.
- *Lluvia de hijos*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado y fechado: Madrid 10 de febrero de 1947. Además: Borrador del guión musical. Estrenada el 12 de julio de 1948 en Madrid.
- *Manicomio*. Fragmentos: solamente la cabecera en partitura para orquesta. Manuscrito original. Estrenada el 25 de enero de 1954 en Madrid.
- *Maribel y la extraña familia*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Estrenada el 26 de septiembre de 1960 en Barcelona y Zaragoza.
- *El marino de los puños de oro*. Partitura para orquesta sin desarrollar. Manuscrito original firmado y fechado: septiembre de 1963.
- *Mariona Rebull*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado y fechado: Madrid 18 de marzo de 1947. Además: Borrador del guión musical. Estrenada el 5 de abril de 1947 en Barcelona.

- *Más allá del Río Miño*. Fragmentos del borrador para orquesta. Manuscrito original firmado. Además: Partes de varios instrumentos. Guión musical.
- *Mi calle*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado. Estrenada el 21 de noviembre de 1960 en Madrid.
- *La kés es mucha*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Estrenada el 28 de marzo de 1949 en Madrid.
- *Las mil y una noches*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado y fechado: 26 de mayo de 1959. Además: Melodía y bajo.
- *Una mujer para Marcelo*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Además: Guión musical. Estrenada el 29 de junio de 1961 en Albacete.
- *El negro que tenía el alma blanca*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado. Estrenada el 20 de agosto de 1951 en Madrid. Además: Fragmentos de borrador.
- *No somos ni Romeo ni Julieta*. Partitura para orquesta incompleta. Manuscrito original. Además: Partes de varios instrumentos, manuscrito. Partitura para piano incompleta, manuscrito. Guión Musical. Romeo y Julieta. Canción de Henry Mayer, adaptación española de Céspedes de la letra original de Hans Bradtke. Madrid, Ediciones Quiroga (s.a., 1967).
- *La noche del sábado*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Además: Guión musical. Estrenada el 29 de diciembre de 1951 en Madrid.
- *Noche de tormenta*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado. Además: *Nuit d'orage*. Canción de la película: *Noche de tormenta*. Letra original de Agustín Fanarrag y música de Manuel Parada. Partitura para

- orquesta. Manuscrito original. Estrenada el 5 de septiembre de 1955 en Madrid.
- *Los ojos dejan huella*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Estrenada el 3 de octubre de 1952 en Madrid.
  - *La otra residencia*. Fragmentos: Números sueltos en partitura para orquesta. Manuscrito original.
  - *Papá, mi caballo y tú*. Partitura para orquesta. Manuscrito original.
  - *El pasado te acusa*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Estrenada el 16 de junio de 1958 en Madrid.
  - *Paz*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Estrenada el 25 de noviembre de 1949 en Madrid.
  - *Plaza de Oriente*. Fragmentos: Dos números *Baile cubano* y *Canción*. Borradores de partitura para orquesta.
  - *Policía Montada*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. estrenada el 24 de septiembre de 1945 en Madrid.
  - *Prohibido enamorarse*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Además: Números sueltos en partitura para piano. Manuscrito original. Parte del guión musical.
  - *El proscrito*. Partitura para orquesta. Borrador manuscrito fechado en julio de 1963. Además: Guión musical.
  - *Raza*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado y fechado. Madrid, diciembre 1941.
  - *El relicario*. Partitura para orquesta incompleta. Manuscrito original fechado: Madrid, 14 de octubre de 1969. Además: Fragmentos de la

primera versión para orquesta. Manuscrito original. Partes de varios instrumentos.

- *La Revoltosa*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Estrenada el 8 de noviembre de 1963 en Granada.
- *La sed*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Además: Unas hojas con el título: *Los tres que robaron un banco*. Corresponde a la misma película. Estrenada el 8 de marzo de 1962 en San Sebastián.
- *Siempre vuelven de madrugada*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Estrenada el 19 de septiembre de 1949 en Madrid.
- *El sobre verde*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Además: Partes de varios instrumentos. Manuscrito original firmado del Bloque 12: *Tomasín*. Guión musical.
- *El sol en el espejo*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Además: Partitura para piano. Manuscrito original firmado. Guión musical. Estrenada el 11 de septiembre de 1962 en Madrid.
- *La sombra del Zorro*. Partitura para orquesta. Manuscrito original.
- *El sótano*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado. Estrenada el 12 de enero de 1950 en Madrid.
- *Suspense en comunismo*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado y fechado: Madrid 3 de octubre de 1955. Estrenada en enero de 1956 en Madrid.
- *Teresa de Jesús*. Partitura para orquesta. Manuscrito original.
- *Todo un hombre*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Además: Partitura para piano, Manuscrito.

- *Treinta y nueve cartas de amor*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Estrenada el 6 de septiembre de 1954 en Madrid.
- *Tres gorriones y pico*. Borrador firmado de la partitura para orquesta. Además: Partitura para orquesta. Manuscrito original.
- *Tres hombres buenos*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Además: Fragmentos en partitura para canto y piano.
- *Tú y yo somos tres*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Además: Borrador de partitura para piano. Manuscrito original firmado. Guión musical. Estrenada el 6 de septiembre de 1962 en Madrid.
- *Los últimos de Filipinas*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado y fechado: 25 de octubre de 1945. Estrenada el 29 de diciembre de 1945 en Madrid.
- *Vamos por la parejita*. Partitura para orquesta incompleta, Manuscrito.
- *La vida encadenada*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Estrenada el 12 de noviembre de 1948 en Madrid.
- *La vida nueva de Pedrito Andía*. Los siguientes fragmentos: *Tre giorni son che Nina...Pergolesi*, arreglos de Manuel Parada. *Cuando llegue el otoño*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado y fechado: julio 1964. *Camino de esperanza*. Canción. Partitura para canto y piano. Manuscrito original. *Por alta mar*. Partitura para canto y piano. Manuscrito original fechado: julio de 1964.
- *Vidas confusas*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado y fechado: octubre de 1947. Estrenada el 27 de junio de 1949.
- *Yo quiero*. Partitura para orquesta y borrador para piano.

## B.- Noticiarios y documentales

- *Danzas de España*. Documental de noventa minutos de duración con material aprovechado de la obra *Claveles de España*. En principio fue ballet folklórico. Estrenado el 20 de marzo de 1947.
- *NO-DO*. Varias partes: Cabecera y Señal, Deportes de nieve, Carreras de caballos, Partido de fútbol, Campestre, Juegos infantiles, etc.
- *Documentales*.
  - *Alas nuevas*. Manuscrito original fechado: enero 1944.
  - *Entre el agua y el barro* (La Albufera). Manuscrito original fechado: diciembre 1957.
  - *Jardines de España*. Manuscrito original fechado: diciembre 1956.
  - *Maderada*. Manuscrito firmado.
  - *Pre-románico o Asturias documental*

## C.- Fondos musicales y obras originales para TVE

- *Antología de la Zarzuela*. Los versos de Calderón de la Barca. Reproducción fotostática. Madrid 1966. *Segunda Antología de la Zarzuela*. Papeles originales firmados y fechados en 1967 con obras propias y arreglos y orquestaciones.
- *Biografías de Alcalá Zamora* (Serie de TVE. *Ayer y hoy*), Jiménez Díaz, Larreta y Gabriela Mistral.
- *Dibujos animados*. Sintonía. Lema: *Donald*. Fotocopia.

- *La mojiganga de la muerte*. Ilustraciones musicales. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado. Además: partes de varios instrumentos. Parece que esta obra no se llegó a estrenar. No está registrada en la SGAE.
- *Música en la intimidad*. Sintonía (segunda cadena de TVE). Lema: *Reposo*.
- *Puerta grande*. Sintonía de Primera y Segunda. Partitura original para piano. Además: Partes de varios instrumentos.
- *Retablo de pastores para la Navidad*. Texto de José García Nieto. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado y fechado: noviembre de 1967.
- *Rof Godina*. Letra de Julio Coll Claramunt. De la serie *Ahora y siempre* de TVE, segundo canal. Estrenada el 20 de septiembre de 1968. Manuscrito original.
- *Serie Tintín y Pasitas*. Comedia lírica infantil con letra de José Franco Pumarega. Varios episodios en partitura para canto y piano o partes de varios instrumentos. Manuscritos, algunos firmados y fechados.

#### D.- Operetas, revistas y zarzuelas

- *A todo color*. Opereta arrevistada. Manuscrito original. Estrenada el 22 de abril de 1950 en Madrid.
- *Aquí te espero*. Opereta. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Estrenada el 30 de octubre de 1953 en Madrid.

- *El buscón Don Pablos*. Ballet en catorce estampas. Adaptación para ballet de Jesús M<sup>a</sup> de Arozamena. Partitura para orquesta resumida. Manuscrito original.
- *El caballero de Barajas*. Opereta. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Estrenada el 23 de septiembre de 1955 en Madrid. Además: Borrador de algunos números sueltos. Fechado: Madrid, Coruña verano 1955.
- *La canción del mar*. Zarzuela. Libro de A. Quintero. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado y fechado: Madrid, enero-febrero de 1966. Además: En partitura para canto y piano, fragmento: *La Virgen peregrina*. Estrenada el 11 de febrero de 1966 en Madrid.
- *Cantando en primavera*. Comedia musical. Letras de Alfredo Mañas y Víctor Ruiz Iriarte. Varios números. Manuscrito original. Estrenada en Madrid.
- *Colorín colorado*. Opereta arrevistada. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Es la segunda parte de *A todo color*. Estrenada el 30 de diciembre de 1950 en Madrid.
- *Contigo siempre*. Comedia lírica. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Premio Nacional de Música. No registrada. Obra escrita para el concurso en el que obtuvo premio y no estrenada.
- *El corderito verde*. Opereta. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Estrenada el 4 de abril de 1953 en Madrid.
- *La cuarta de A. Polo*. Libro de Carlos Llopis, seudónimo de Carlos Fernández Montero. Partitura para orquesta. Manuscrito original.

Estrenada el 31 de mayo de 1951 en Madrid. Además: Fragmentos en manuscrito original de partitura para piano.

- *Las cuatro bodas*. Opereta. Partitura para orquesta. Manuscrito original. No consta en el Registro de la SGAE. Se supone, por esta razón, que es una obra no estrenada.
- *Elena, te quiero*. Comedia musical de Vassary y Ruiz Iriarte. Incompleta. Acto primero, número diez. Para contralto. Manuscrito original firmado. Fragmentos de partitura para piano. Manuscrito original.
- *Espábleme usted al chico*. Revista. Sobre libro de Jiménez y Parada. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Estrenada en diciembre de 1952 en Valencia.
- *El gran minué*. Comedia musical. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Además: Borrador de partitura para orquesta. Manuscrito original firmado y fechado: Madrid, diciembre de 1950. Partes de varios instrumentos. Estrenada el 8 de diciembre de 1950 en Madrid.
- *Las Hijas de Helenia*. (A veces con el título: *Las Olímpicas*). Partitura para orquesta. Manuscrito original. Estrenada el 15 de abril de 1952. Además: Con el título *Las Olímpicas*. Humorada en 2 actos. Libro de José Fernández Díez. Partitura para canto y piano. Manuscrito original. Cuaderno con libreto.
- *Kikiriki*. Sainete arrevistado de Parada y Jiménez y Francisco de Torres. Partitura para orquesta incompleta. Manuscrito original firmado. Además: Fragmentos del Acto 1º y 2º en partitura para canto y piano. Estrenada el 24 de agosto de 1953 en Valladolid.

- *Las muñecas de la reina*. Comedia musical en dos actos y cinco cuadros. Libro de Lázaro Montero. Partitura para orquesta incompleta. Manuscrito original firmado. No registrada en la SGAE. Parece sin estrenar.
- *Río Magdalena*. Zarzuela. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Además: Parte de apuntar. Incompleta.

E.- Ilustraciones para obras teatrales<sup>313</sup>.

1. *El abanico*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Además: Partes de varios instrumentos.
2. *Adriano VII*. Partes de varios instrumentos. Manuscrito original firmado.
3. *La aguja de marfil*. Cuento fantástico de tres cuadros. Letra de López Mateo. Borrador.
4. *El alcalde de Zalamea*. Fragmentos de partitura para orquesta.
5. *Amor dañino*. Fragmentos de partitura para orquesta.
6. *Amor, parentesco y guerra o El medallón de topacios*. Drama burlesco en un acto y en verso, de Vital Asa y José Estremera. Solamente el guión.
7. *Antígona*. (Sófocles-Pemán). Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado. Estrenada el 12 de mayo de 1945 en Madrid. Además: Partes de varios instrumentos. Manuscrito. Fragmentos de partitura para piano. Borrador del guión.

---

<sup>313</sup> Todas estas obras no han sido objeto de nuestro estudio por una razón evidente, la amplitud de la muestra. Por otro lado también está la desorganización de estas partituras en los catálogos.

8. *Las bizarrías de Belisa*. Versión espectacular de Felipe Llach. Adaptación musical de Manuel Parada. Contiene preludio en partitura para piano y Canciones de Lope de Vega para la representación de *Las bizarrías de Belisa*. Arreglo y armonización de Manuel Parada. Partitura para piano fechada en enero de 1941:

1. *Entre dos álamos verdes.*
2. *De pechos sobre una torre.*
3. *Por la puente Juana.*
4. *Molinillo que mueles amores.*
5. *Antes que amanezca.*
6. *En esta larga ausencia.*
7. *A quién contaré mis quejas.*
8. *Oh, qué bien baila Gil.*
9. *En dos partes del cielo.*

Además: Adaptación para guitarra de diversos números. Partes de varios instrumentos.

9. *Boudine*. Partitura para orquesta. Manuscrito original.
10. *El burgués gentilhomme*. Música de Lully. Instrumentación y adaptación de Manuel Parada (y números originales). Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado y fechado: Madrid, mayo de 1948.
11. *El burlador de Sevilla*. Partitura para orquesta. Manuscrito original. No registrada en la SGAE. Parece no estrenada.
12. *La Celestina*. Borrador del final.
13. *La cena del rey Baltasar*. Partitura para orquesta. Manuscrito original.

14. *La decantada vida y muerte del General Mamburú*. Parte de apuntar.  
Además: Partes de varios instrumentos.
15. *Don Álvaro*. Partes de instrumentos. Manuscrito original.
16. *Don Juan Tenorio*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado y  
fechado: septiembre 1968.
17. *En Flandes se ha puesto el sol*. Partitura para orquesta. Manuscrito  
original.
18. *Eva*. Texto de L. Tejedor. Final del primero acto. Copia manuscrito en  
papel especial para reproducir.
19. *Fausto*. Partitura para orquesta incompleta. Manuscrito original firmado y  
fechado: febrero de 1944. Estrenada el 21 de febrero de 1944 en  
Madrid.
20. *La fierecilla domada*. Partitura para orquesta del número uno. Manuscrito  
original.
21. *El Gran Teatro del Mundo*. Calderón de la Barca. Realización de José  
Tamayo. Versión de Nicolás González Ruiz. Partitura para orquesta.  
Manuscrito original.
22. *Hamlet*. Versión española de José M<sup>a</sup> Pemán. Partitura para orquesta.  
Manuscrito original. Además: Partes de varios instrumentos.
23. *Juana de Arco*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado y  
fechado: Madrid, mayo de 1947. Estrenada el 6 de junio de 1947 en  
Granada.
24. *La maja majada*. Sainete de D. Ramón de la Cruz. Arreglado y  
escenificado con versos de José Franco Pumarega. Partitura para piano.

- Manuscrito original fechado: Madrid, enero de 1940. Además: Partes de varios instrumentos.
25. *La malcasada*. Lope de Vega. Partes de varios instrumentos. Manuscrito.
  26. *La marmita*. Plauto. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado y fechado: Madrid 24 de septiembre de 1939. No registrada en la SGAE. Se supone estrenada por algún grupo de teatro no profesional.
  27. *La muralla china*. Partes de varios instrumentos. Manuscrito original firmado.
  28. *Los niños de París*. Libro de Ramos de Castro y M. López Marín. Partitura incompleta para canto y piano. Manuscrito original.
  29. *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*. Auto sacramental. Parte de director y parte de apuntar. Manuscrito original.
  30. *Primavera en la plaza de París*. De Ruiz Iriarte. Partes de varios instrumentos. Manuscrito.
  31. *La República de Mónaco*. De Joaquín Calvo Sotelo. Partitura para orquesta. Manuscrito original fechado: marzo 1959. Estrenado el 1 de abril de 1959 en Madrid.
  32. *Retablo jovial*. De Alejandro Casona. Partitura para orquesta. Manuscrito. Además: Partes de varios instrumentos. Libreto y guión musical.
  33. *Romeo y Julieta*. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado y fechado: el 1 de diciembre de 1943. Además: Partes de varios instrumentos.

34. *El santo rey Don Fernando*. Auto sacramental de Calderón de la Barca. Partitura para orquesta. Manuscrito original firmado y fechado: Madrid, 2 de octubre de 1948. Además: Partes de varios instrumentos.
35. *Se ha escapado la gallina*. Partitura para orquesta. Manuscrito original.
36. *Tríptico de la Pasión*. Texto literario de Nicolás González Ruiz. Partitura para orquesta. Manuscrito original fechado: 9 de abril de 1943. Además: Partes de varios instrumentos.
37. *Las vacaciones del diablo*. Solamente guión.
38. *La venganza de D. Mendo*. partitura para orquesta. Manuscrito original firmado.
39. *La vida es sueño*. Auto sacramental. Partitura para orquesta. Manuscrito original. Estrenada el 29 de mayo de 1948 en Granada.
40. *El villano en su rincón*. Fragmentos de partitura para orquesta.

#### F.- Otras composiciones musicales

- *A Brasil*. Chotis. Letra de Francisco Losada Calvo. Borrador. Además: Letra manuscrita.
- *Abuelita*. Canción para Estrellita Castro. Manuscrito original.
- *Amor, márchate de mí*. Habanera. Para canto y piano.
- *Bolero español*. Instrumentación de M. Parada. Para varios instrumentos. Manuscrito original.
- *Canción triste*. Letra de Nevilla. Piano. Manuscrito.
- *Canciones el caminante*. I *Alborada*. II *El sol de mediodía*. III *Fandango de fiesta*. Partes de varios instrumentos. Manuscrito.

- *Cantar da queimada*. Canción gallega. Versos de Baldomero Isorna. Para canto y piano. Borrador.
- *Cantar dos peregrinos*. Al señor San Yago, apóstol, patrón de España. Versos de Baldomero Isorna. Para canto y piano. Manuscrito original firmado y fechado: Madrid 12 de junio de 1965.
- *Casi Cenicienta*. Canción. Para canto y piano. Manuscrito.
- *Claveles de España*. Antología musical preparada para editar en disco. Partitura para orquesta. Manuscrito original.
- *Los escarabajos*. Twis. Piano. Manuscrito.
- *Fuera borda*. Canción. Letra de Francisco Losada Calvo. Borrador. Además: Letra manuscrita.
- *Himno Nacional de Guinea Ecuatorial*. Letra de A. Solano. Canto y piano. Manuscrito original.
- *Himno de los paracaidistas del Ejército de Tierra*. Letra de Guillermo y Rafael Fernández Shaw. Para el Concurso convocado por el Estado Mayor del Ejército. Borrador. Manuscrito fechado: Madrid abril 1960.
- *Juan José*. Pasodoble. Letra de Francisco Losada. Canto y piano. Manuscrito.
- *Marcha de Antón*. Canción para Estrellita Castro. Manuscrito original.
- *Mi bici (Película)*. Fragmentos. Manuscrito original.
- *Paola*. Partitura original para orquesta. Firmada.
- *Pizzicato alegre*. Partitura para orquesta. manuscrito original. Además: Reducción para piano. Manuscrito original.
- *Por el mar infinito, sobre el viento*. Canción marinera. Canto y piano. Manuscrito.

- *La pradera*. Seguidillas. Partes de varios instrumentos. Manuscrito original firmado.
- *Romería española*. Pasodoble. M. Parada y G.F. del Burgo. Madrid, Ugana (s.a.) diez partes.
- *Rosario, la "Nena"*. Pasodoble-canción. Letra de Mariano San Ildefonso (Madrid, Edic. Autónomas) (s.a.) siete partes.
- *Sacramento*. Letra de Francisco Losada Calvo. Canto y piano. Manuscrito original. Además: Letra manuscrita de la canción.
- *Santiago Martín "El Viti"*. Letra de Francisco Losada Calvo. Piano. Manuscrito original.
- *Seis canciones gallegas*. Para canto y piano. Ronsel Galego... Versos de J.R. Fernández Oxea (Ben-cho-shey) I *Marineriña*. II *Mulleres a oira*. III *Canto de berce*. IV *O amor*. V *O enterro damoza*. VI *Festa*. Manuscrito original firmado y fechado: Madrid, abril 1967. Además: Copia manuscrita de todos los números con dedicatoria autógrafa a Antonio Fernández-Cid.
- *Seis villancicos en la Navidad*. Versos de José García Nieto. Canto y piano. Manuscrito original firmado y fechado: Madrid, La Coruña, octubre de 1967.
- *Los sombreros de dos picos*. Partes de varios instrumentos. Manuscrito.
- *Tanguillo*. Guitarra. Manuscrito original.
- *Tany*. Canción para Estrellita Castro. Arreglo de M. Parada. Manuscrito original firmado.
- *Tiovivo madrileño*. [Antología musical] Fragmentos y guión.
- *Tirana del cangrejo*. Fandango y copla. Manuscrito.

- *Torre vigía*. Habanera de concierto para piano. Manuscrito original.
- *Yo qué culpa tengo*. Partitura para orquesta. Manuscrito. Además: Piano.

Fueron muchos los premios que recibió por su obra: Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes, Premio de teatro por la obra *Contigo siempre* del año 1954, Premio de teatro por la obra *Caballero de Barajas* de 1965, Medalla de Oro de la S.G.A.E. en 1973, Medalla de Oro del Círculo de Escritores Cinematográficos por su labor musical en el año 1948 por su obra *La vida encadenada* de Antonio Román, Medalla de Oro del Certamen Cinematográfico Hispano Americano del año 1950, Medalla de Oro del Festival de Habaneras y Polifonía de Torre vieja el año 1973, Premio del Sindicato Nacional del espectáculo del año 1960 por la película *Mi calle*, Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo del año 1962 por la película *Cristo Negro*, Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo del año 1971 por la película *Nada menos que todo un hombre* y Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo por la película *La duda*.

Desde el año 1957 y hasta su muerte, preside el jurado del Festival Anual de Habaneras de Torre vieja (Alicante), dándole mayor proyección al establecer la modalidad de "Polifonía". A raíz de su muerte, el Ayuntamiento de Torre vieja establece el "Premio Manuel Parada" a esta especialidad. El 10 de junio de 1973 muere en Madrid como consecuencia de un infarto de miocardio.

## 5.2. Gerardo Gombau: músico de teatro.

Nace en Salamanca el 3 de agosto de 1907 y muere en Madrid el 13 de diciembre de 1972. Los estudios realizados sobre la vida y obra de Gombau no son muy numerosos pero sí que hay que destacar una tesis sobre él realizada en la Universidad de Salamanca por Julia Esther García Manzano, donde aporta bastantes datos biográficos, estilísticos, establece etapas en su obra y ofrece un catálogo completo de sus obras. Por este motivo y por el hecho de la menor cantidad de partituras de Gombau tratadas en esta tesis, se justifica el que tratemos la figura de Gombau en este apartado como músico de teatro exclusivamente, que es lo que, en realidad nos interesa como contribución a esta tesis. La existencia de una menor cantidad de partituras para teatro de Gombau con respecto a Parada se debe al hecho de que este último desempeña el cargo de director musical del Teatro Español durante trece años de su carrera.

Gerardo Gombau, a diferencia de Parada, también salmantino, va a pasar más tiempo en su ciudad natal, desarrollando su actividad musical como catedrático de piano en el Conservatorio Regional de Salamanca, ingresando por oposición en el Cuerpo de Directores de banda, tocando con su grupo de cámara "Trío Castilla" o creando y dirigiendo la Orquesta Sinfónica Salmantina cuyos dos objetivos eran "la interpretación de las nueve sinfonías de Beethoven, y el estreno de las obras de los compositores noveles, especialmente de aquellos vinculados con la ciudad"<sup>314</sup>.

---

<sup>314</sup> GARCÍA MANZANO, Julia Esther. "Gerardo Gombau: un músico salmantino para la historia". *Salamanca, Revista de Estudios*, 37, 1996. P. 175-191. P. 184.

En 1945 será cuando se traslade a Madrid, tras sacar el número uno en la Cátedra de Acompañamiento al Piano del Conservatorio de Madrid. En Madrid pronto comienzan a incluir sus obras en los ciclos de conciertos organizados por el Aula de Música del Ateneo de Madrid, foco de difusión de las obras más recientes de los jóvenes compositores del 51.

Estilísticamente, tal y como señala Marta Cureses<sup>315</sup>, trabaja en la línea del nacionalismo pero abierto a los nuevos lenguajes que adoptan un carácter experimental, como es el atonalismo, la politonalidad y el dodecafonismo.

Las etapas en el estilo musical de Gombau que establece García Manzano<sup>316</sup> son Época de formación (1906-1939), Años de posguerra (1940-1949), Madurez y evolución (1950-1958) y Una nueva estética (1959-1971). Durante los años de formación en España se está dando un proceso de restauración musical, de puesta al día, y la tendencia europea que llega con más fuerza es el nacionalismo, sobre todo por la influencia de Falla, tratándose de un nacionalismo, en la mayoría de los casos, con tintes regionalistas. En los años de posguerra se vuelve a concepciones estéticas que ya habían sido superadas, se trata de una música nacionalista con ciertos tintes neoclásicos que son seguidos por Gombau. En la siguiente etapa su estilo se va haciendo más personal y ya no sigue el dictamen de su contexto, sino que tiende a un lenguaje más abierto, plagado de disonancias, acordes con intervalos de cuarta

---

<sup>315</sup> CURESES DE LA VEGA, Marta. "Antecedentes de la vanguardia musical española en los años cincuenta: de Gombau a Homs". En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUIZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis y CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956) : actas del congreso*. Vol. 2, 2001. P. 141-164. P. 151.

<sup>316</sup> GARCÍA MANZANO, Julia Esther. *Gerardo Gombau un músico salmantino para la historia*. Salamanca, Diputación de Salamanca, 2004. P. 9.

o el incremento de texturas polifónicas. En su última etapa se interesa por los nuevos métodos electrónicos, siendo pionero en su generación.

Las enseñanzas de Conrado Del Campo fueron un punto en común con Parada y con muchos otros compositores de la misma generación que también trabajaron en el Teatro Español de Madrid, como es el caso de Angel Martín Pompey, entre otros. Tal y como indica Heine<sup>317</sup> al hablar sobre la música de Conrado Del Campo en comparación con sus alumnos, Del Campo conocía profundamente los instrumentos de cuerda y en su música de cámara la viola tomaba gran protagonismo. Para el uso de la orquesta utilizaba gran densidad en el estilo polifónico, tendiendo a individualizar las voces. Elaboraba una composición a través de una idea musical ínfima, encerrada en la armonía. Emplea la variedad para lograr en poco tiempo el máximo de acontecimientos musicales. Utiliza construcciones formales de gran envergadura, propias de la tradición de occidente. Estas características de la música de Conrado Del Campo se pueden considerar como elementos utilizados en los comienzos de toda una generación de músicos formados por el maestro. A partir de aquí, cada uno evolucionará en un sentido, pero a partir de esa base.

Gerardo Gombau fue un músico muy prolífico, cuya producción fue muy variada, característica de los músicos de la época, debido a las dificultades económicas del momento que les obligaba a ganar un dinero extra cobrando por piezas compuestas. Compone tanto para música pura como para música

---

<sup>317</sup> HEINE, Christiane. "El magisterio de Conrado Del Campo en la generación del 27: el caso de Salvador Bacarisse y Ángel Martín Pompey". En *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002. P. 99-131. P. 111.

ligera, para televisión, cine, o teatro. Sirvan como ejemplo la opinión que de él tenía Manuel Parada, tras su muerte, “hoy era el pianista del lado y mañana era el acompañante de Juan Manén u otro concertista de fama mundial... luego viene la dirección de orquesta y mientras tanto composiciones importantes, que servían para aumentar el repertorio de los grupos de concierto o de Encarnación López o de su hermana Pilar... y sigue su vida casi de músico nómada y aparece en todas partes, se presenta a la oposición de directores de bandas civiles y sigue en plan masivo el estudio de la composición... Ya no descansa nunca. Todo son nervios, agitación, andar deprisa... Acude a grabaciones de discos y películas y llega la oposición a la cátedra de acompañamiento del Conservatorio de Madrid (1941) que naturalmente gana con el número uno...”<sup>318</sup>.

Por último hablaremos del catálogo de su obra, elaborado y publicado por Julia Esther García Manzano<sup>319</sup>, buscando las obras que nos interesan, es decir, las que compuso como ilustración musical a una obra teatral:

- *El cerezo y la palmera*, 1962, orquesta de cámara. Glosas musicales sugeridas por Gerardo Diego para el *Retablo escénico: El cerezo y la palmera* de dicho autor. Estrenada en el Teatro María Guerrero.
- Comentarios musicales para la obra *El lindo don Diego* de Moreto, versión de J. Gracia Nieto, 1963, clavecín o piano.
- *Calderoniana y Philipisca*, 1963, cuarteto de cuerda y clavecín o piano.

Para la obra de Calderón de la Barca *No hay burlas con el amor*.

---

<sup>318</sup> GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. “Gerardo Gombau”. *Scherzo: Revista de música*, Año nº 21, Nº 209, 2006, P. 114-119. P. 116.

<sup>319</sup> GARCÍA MANZANO, Julia Esther. *Op. cit.* en nota 316. P. 207-226.

- *Reinar después de morir*, 1964, conjunto instrumental. Texto de Luis Vélez de Guevara adaptado por Tomás Borrás. Se estrenó en el Teatro Español de Madrid bajo la dirección de Salvador Salgea. Música incidental.
- *Tonadilla de las mujeres listas*, 1966, voz y orquesta. Libro de Luís Tejedor y música de Luís Arenque y G. Gombau. Estrenada en Santander en el Teatro Pereda en agosto de 1966.
- *Mariana Pineda*, 1944, voz y orquesta. Ensayo de recitado dramático basado en la escena VII de Federico García Lorca.
- *Tormenta*, 1944, voz y orquesta. Ensayo de recitado dramático sobre un texto de J. R. Jiménez del libro *Platero y yo*.
- *La tempestad*, 1963, voz, piano, violín, violonchelo y contrabajo. Basada en una versión de José Hierro sobre el texto de Shakespeare.
- *Amanecer*<sup>320</sup>, 1944, poema sinfónico para violín y orquesta. Inspirado en una estrofa de un poema de Gabriel y Galán. Grabado por "Columbia" R 14450, violín Jesús Fernández, director G. Gombau.
- *Homenaje a Luís de Narváez*<sup>321</sup>, 1962, cuarteto de cuerda.
- *La duquesita*, 1942, voz y piano. *Escena romántica en un acto*.
- *El arrogante español*, 1964, violines 1º y 2º, violonchelo y contrabajo. Fondos musicales para la obra de Lope de Vega *Caballero de milagro*.

---

<sup>320</sup> Se trata de un número del *Otelo*, que aparece como una colaboración entre Gombau y Parada, o al menos un préstamo de un número musical para ser utilizado dentro de dicha obra de teatro.

<sup>321</sup> Se trata de un número musical incluido en las partituras manuscritas encontradas, tal y como pone en su primera hoja "Intermedios musicales para la obra de Lope de Vega *El perro del hortelano*" y aquí incluye dicho *Homennaje* y otra pieza llamada *Molinillo* que no encontramos en este catálogo.

**6. Dramaturgia musical de montajes de obras de teatro en el Teatro Español de Madrid bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena.**

6.1. Música para teatro de Calderón.

6.1.1. La dama duende.

Existen dos fichas técnicas:

Ficha I

- Dirección: Cayetano Luca de Tena.
- Escenografía: Emilio Burgos.
- Figurines: Manuel Comba.
- Música: Manuel Parada.
- Intérpretes: Mercedes Prendes, Porfiria Sanchiz, Amparo Reyes, Hortensia Peralta, Antonia Rodríguez, María Luisa Ramos, Vicente Soler, José Franco, Luis Durán, Juan Pereira, Alfonso Horna, y María A. Diosdado.
- Estreno: 4 de junio de 1942 en el Teatro Español de Madrid.

Ficha II

- Estreno: 4 de junio de 1942.
- Reposición: 22 de noviembre de 1943 en el Teatro Español de Madrid.
- Cambios: Mercedes Sillero, José María Seoane, Adriano Domínguez, José Santoncha, y Juan de Ibarra.

Se trata de una obra de teatro en tres jornadas, para la que Manuel Parada escribió tan solo una pieza instrumental y otra vocal.

La pieza instrumental tiene una extensión muy corta, de tan solo nueve compases y su título es "Para las mutaciones", de manera que queda clara la función de interludio que desempeñó esta pieza. También es curioso el hecho de que se trate de la misma pieza para las diferentes mutaciones. Sin embargo en la partitura también aparecen anotaciones referidas a la duración que han de tener estas piezas instrumentales según si son tocadas en el primer, segundo o tercer acto. Dichas anotaciones son: "1º acto 12 m. una vez: luego 15m. hasta el intermedio". "2º acto 7 m. y 1ª vez: 7 m. y 2ª vez: 3 m. y 3ª vez". "3º acto 3 m. y 1ª vez: 3 m. y 2ª vez: 5 m. y final". La lectura de estas anotaciones no está clara, la *eme* con un punto que aparece en repetidas ocasiones podría tomarse por minutos, pero luego podríamos interpretar esa temporalización de dos formas. Una, entendiendo que la indicación de los minutos se refiere al tiempo en el que está transcurriendo la obra, y por tanto, marcaría de forma exacta, como si de un reproductor de CD se tratara, el momento en el que se va a introducir la música, en cada una de las veces en que se introduce dentro de cada uno de los tres actos. Esta indicación sería muy relativa, ya que en el directo, no se puede calcular con la exactitud del grabado. Otra interpretación podría ser que los minutos simplemente indicaran el tiempo en que deberá estar sonando la música, repitiéndose, creando una especie de música ambiental continua, a lo largo de gran parte de la obra, pero esta segunda interpretación nos parece menos probable, por lo repetitivo que podría resultar.

Además de esa pieza instrumental también hay una melodía, sin letra, titulada “Canción”. En el texto no existe ninguna parte en la que se indique con claridad que se cante una canción, como ocurre en muchas de las obras que estamos analizando.

El argumento de esta obra trata de una mujer, doña Ángela, viuda, a la que sus hermanos intentan proteger y resguardar en su casa. Ella aprovecha que sus hermanos salen de casa para irse sin que la vigilen. Por la calle se cruza con uno de ellos y, para que no la reconozca, se tapa la cara, lo que hace que el hermano la siga para averiguar quién es. Aparece don Manuel, con su criado Cosme, que le impide el paso, permitiendo así que doña Ángela huya. Tras una disputa, los hermanos invitan a don Manuel a que se aloje en su casa mientras lo necesite y Ángela para agradecer la acción de don Manuel entra en su habitación por una alacena que comunica las habitaciones de ambos, y le deja una nota en la que se ofrece para lo que necesite. Don Manuel y su sirviente Cosme sorprendidos por tal hecho y deseosos de conocer la identidad del duende que se cuelga en su habitación, idean una serie de tretas para capturarlo. El momento en el que se ubicaría la canción sería cuando doña Ángela ha sido sorprendida por don Manuel y su sirviente Cosme, aunque consigue huir. Tras estos versos de los que hablamos, la revisión Angel Valbuena Briones añade la siguiente nota:

*“Cosme hace una parodia del célebre cantar popular:*

*Señor Gómez Arias*

*doleos de mí;*

Sebastián Horozco hizo una glosa del cantar<sup>322</sup>. Ésta reafirma la hipótesis de que la melodía titulada “Canción” esté escrita para estos versos.

Este es el fragmento dentro segundo acto del que hablamos:

*“COSME: Duende, mi señor, si acaso*

*obligan los rendimientos*

*a los duendes bien nacidos,*

*humildemente le ruego*

*que nose acuerde de mí*

*en sus muchos embelecros,*

*y esto por cuatro razones:*

*la primera, yo me entiendo;*

*(Va andando, y ISABEL detrás de ÉL*

*huyendo de que no la vea)*

*la segunda, usted lo sabe,*

*la tercera, por aquello*

*de que al buen entendedor...*

*la cuarta, por estos versos:*

*Señora Dama Duende,*

*duélase de mí,*

*que soy niño y solo,*

*y nunca en tal me vi, (Estos serían los cuatro versos a los que nos referimos cuando intentamos ubicar la melodía de la canción)*

*ISABEL: ...*

*COSME: ¡Qué gran músico es el miedo!”<sup>323</sup>*

Realmente estos versos no encajan.

---

<sup>322</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La dama duende*. Madrid, Edit. Cátedra, 2001. P. 108-109. La glosa del cantar pertenece a: Cancionero de Sebastián Orozco, Bibliófilos andaluces VII, Sevilla, 1847, p. 68.

<sup>323</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Ibid.* P. 108.

Las críticas periodísticas de la época no hacen ninguna referencia a la música de esta representación.

#### 6.1.2. El médico de su honra.

La ficha técnica de *El médico de su honra* es:

- Adaptación: Angel Valbuena Prat.
- Dirección: Cayetano Luca de Tena.
- Escenografía: Sigfrido Burmann.
- Figurines: Fernando Chausa.
- Música: Manuel Parada.
- Intérpretes: Mercedes Prendes, Porfiria Sanchiz, José Rivero, Manuel Dicenta, Manuel Kayser, Carlos M. de Tejada, Pilar Sala, Asunción Sancho, Maruja Horna, Angeles Avalos, Adriano Domínguez, José Santoncha, José Cuenca, Jacinto Martín, Manuel Arias, Francisco Ortega y José María Dorado.
- Estreno: 5 de octubre de 1946 en el Teatro Español de Madrid.

Para esta obra Parada escribió siete números que nombra como: preludio, número dos, número tres, número cuatro, número cinco, número seis y número siete.

Para el primer número se indica en la partitura “preludio 2º acto”. Esta anotación nos deja claro el carácter de intermedio de la pieza, como inauguración de un nuevo acto y como ambientación del acto que va a comenzar. El argumento de esta obra gira en torno al tema de la honra que don Gutierre, a toda costa, quiere conservar. Don Gutierre está casado con Doña

Mencía, pero el hermano del rey, el infante don Enrique, la desea. Pese a que doña Mencía quiere ser fiel a su marido, don Enrique aprovechará el viaje de don Gutierre a ver al rey y su posterior encierro por parte de éste, para ver a solas a doña Mencía, con la ayuda de los criados de ésta. El segundo acto comienza con ese intento de encontrar a doña Mencía sola en el jardín. En el primer acto, antes de que don Gutierre llegue a Sevilla a ver al rey, Leonor cuenta al rey cómo don Gutierre iba a casarse con ella, pero que no llegó a hacerlo. Ante esto el rey la esconde y pide explicaciones a don Gutierre sobre lo ocurrido con Leonor. Don Gutierre explica que cambió de opinión porque una noche que iba a visitarla, vio descolgarse de su balcón a un hombre. Leonor sale a defenderse y aclara que ese hombre era don Arias, que estaba allí presente y éste explica que esa noche había otra dama en la habitación de Leonor a la que él pretendía, por lo que al verle llegar a él, huyó. Don Gutierre y don Arias se enzarzan en una pelea y el rey los hace encerrar.

Para el segundo número se indica “acto 2º, cuadro 1º, nº 2 al empezar”, otras indicaciones que aparecen son “Acto 2º (empieza)” o “Acto 2º (empezar)”. Todas estas indicaciones parecen dejar claro que la música comenzará con el acto, por tanto, inmediatamente después del preludio anterior. Incluso llega a aparecer en las partes la indicación de “25 minuto”, lo que nos hace pensar en la exactitud de la sincronización entre la marcha del texto y la situación del número musical. El comienzo de este acto está marcado con la conversación entre don Enrique y la criada de doña Mencía para provocar el encuentro con doña Mencía en el jardín de su casa.

Para el tercer número, en la partitura de violín 1º, tras indicar el tacet de este instrumento aparece entre paréntesis “(viola y soprano)”. En la partitura para viola aparece la indicación de “solo”, lo que nos lleva a pensar que, aunque podría tratarse de una canción que se cante con acompañamiento de viola, o bien antes o bien después sonará la viola de manera solista. En la parte del piano aparece la misma melodía, lo que nos hace pensar que el piano acompañaría, aunque solamente se indica la melodía, sin ningún acompañamiento para la mano izquierda. No existe ninguna partitura de canto, pero al coger la letra del texto de la obra teatral observamos que los acentos corresponden exactamente. La canción la canta la criada Teodora. La situación de este número dentro de la obra teatral aparece explícitamente indicado en ésta de la siguiente forma:

*“DOÑA MENCÍA: ¡Silvia, Teodora, Jacinta!*

*JACINTA: ¿Qué mandas?*

*DOÑA MENCÍA: Que traigas luces,*

*y venid todas conmigo*

*a divertir pesadumbres*

*de la ausencia de Gutierre,*

*donde el natural presume*

*vencer hermosos países*

*que el arte dibuja y pule.*

*Teodora.*

*TEODORA: Señora mía.*

*DOÑA MENCÍA: Divierte con voces dulces*

*esta tristeza.*

*TEODORA: Holgáreme*

*que de letras y tono gustes.*

*(han puesto luz sobre un bufetillo, y siéntase doña Mencía*

*en unas almohadas. Canta Teodora)*

*Ruiseñor, que con tu canto*

*alegras este recinto,*

*no te ausentes tan aprisa,*

*que me das pena y martirio. (Estas son las cuatro frases que cuadran*

perfectamente, respecto a los acentos, con el número tres indicado para viola y piano)

*(Se queda dormida doña Mencía)*

*JACINTA: No cantes más; que parece*

*que ya el sueño al alma infunde*

*sosiego y descanso...<sup>324</sup>*

En la partitura para viola en el nº 3 se indica “Acto 2º, cuadro 1º”, lo que nos lleva a pensar que inmediatamente, tras el número dos, como formando parte de él, se ejecutará el número tres. Refuerza aún más esta idea la anotación que aparece para el número 4, donde se indica: “acto 2º, cuadro tercero. Se toca el 2 otra vez”. Este número cuatro sonaría en el momento del encuentro de don Enrique y doña Mencía en el jardín. Se puede decir que el intento por parte de don Enrique, de conseguir a doña Mencía está continuamente acompañado por música, ya sea a través de música de fondo como ocurre con los números dos y cuatro, o como música funcional como en el caso del número tres.

En este acto la escena del jardín entre don Enrique y doña Mencía se verá interrumpida por la llegada repentina de don Gutierre, que ha sido dejado

---

<sup>324</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El médico de su honra*. Madrid, Edit. Espasa-Calpe, 1968. P. 162-163.

en libertad por el rey para pasar la noche, aunque a la mañana siguiente tenga que volver. Don Enrique se esconde y doña Mencía disimula, pero don Gutierre encuentra en la casa una daga y empieza a sospechar. A la mañana siguiente el rey manda a don Enrique que libere a los presos, entre ellos Gutierre, y es entonces cuando este se da cuenta de que la daga que encontró en su casa podría ser de don Enrique, por lo que decide ir a su casa esa noche sin avisar, para descubrir qué es lo que pasa. Cuando encuentra a doña Mencía durmiendo en el jardín y le habla, ella le confunde con don Enrique y don Gutierre le sigue el juego y aún no le dice nada de que la ha descubierto.

Los siguientes números pertenecen al tercer acto. Aquí don Gutierre va a contarle al rey la deshonra por parte del infante y ante la venida de este, le hace esconderse, igual que hizo con Leonor. En esta situación, con don Gutierre escondido y el rey hablando con don Enrique podría ubicarse el número cinco de las partituras, ya que para este número aparecen indicaciones como “acto tercero, cuadro segundo”. Se trata de una música ambiental pero totalmente descriptiva, ya que la tensión de la situación se refleja a través de una variación de la velocidad mediante un *acelerando* y también de intensidad a través de un *piano* y un *forte*, que desemboca en un compás en el que aparece escrito “hasta aviso”, referido a un trémolo que se queda sonando. Esa suspensión en la marcha de la música podría corresponder al momento en el que don Enrique confiesa que desea a doña Mencía. Tras este compás continua la música en una intensidad fortísima. El rey riñe a don Enrique por tal hecho y este desafía al rey, por lo que es desterrado.

Al enterarse doña Mencía de tal destierro, escribe una nota a don Enrique para que no se marche por ella, porque si no todo se descubrirá. Don Gutierre le coge esa nota y ella se desmaya. Por otro lado, el rey pasea con don Diego y hablan sobre la suerte que ha corrido don Enrique. Es ahora cuando aparece en el texto de la obra teatral una alusión directa a la música:

*“DON DIEGO: Música hay en esta calle.*

*REY: Vámonos llegando a ellos:*

*quizá con lo que cantaren,*

*me templaré.*

*DON DIEGO: La armonía*

*es antídoto a los males.*

*CANTAN DENTRO*

*El infante don Enrique*

*hoy se despidió del rey;*

*su pesadumbre y su ausencia*

*quiera Dios que pare en bien.*

*REY: ¡Qué triste voz! Vos, don Diego,*

*echad por aquea calle,*

*no se nos escape quien*

*canta desatinos tales”<sup>325</sup>.*

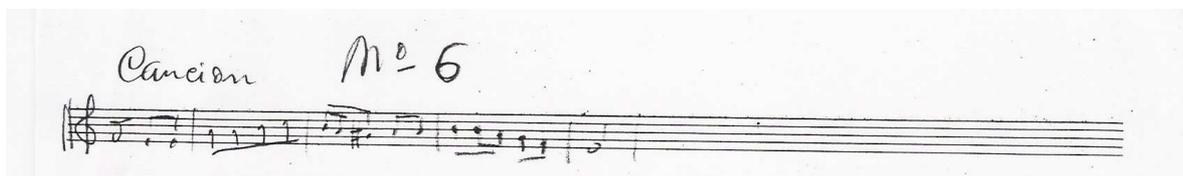
Esta alusión a una canción que se oye fuera de escena, *en off*, se cantaría con una melodía de la que sólo aparecen en las partituras cinco

---

<sup>325</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Ibid.* P. 216.

compases. Este hecho nos puede llevar a dos posibles conclusiones, una que la melodía de la canción es conocida por los músicos y no necesita escribirla entera y otra razón que consideramos más posible, es que se trate de una canción estrófica en la que se repita la melodía cada dos versos. La concordancia de acentos es posible, a excepción del comienzo del tercer verso, que podría arreglarse con una pequeña modificación del ritmo, al sustituir las dos corcheas originales por un tresillo, que nos permitiera meter tres sílabas y así cuadrar el acento.

Partitura manuscrita de la canción número seis:



Otro fragmento de texto de la obra teatral volvería a utilizar la melodía del número seis:

*“El rey y don Diego (que vuelven a salir cada uno por su parte); MÚSICA (dentro)*

*cantan dentro:*

*para Consuegra camina...”, (Se tendría que hacer aquí el mismo arreglo rítmico mencionado anteriormente de cambiar las dos corcheas originales por un tresillo)*

*“...Donde piensa que han de ser*

*teatros de mil tragedias...” ( En este caso, además del arreglo inicial ya explicado para los versos anteriores, habría que modificar el texto levemente, de manera que en lugar de decir “Teatros de mil tragedias” se diría “Teatros llenos de tragedias”).*

Las montañas de Montiel:

*REY: ¡Don Diego!*

*DON DIEGO: Señor...*

*REY: Supuesto*

*que cantan en esta calle,*

*¿no hemos de saber quién es?*

*¿habla por ventura el aire?*

*DON DIEGO: No te desvele, señor,*

*oir estas necedades;*

*porque a vuestro enojo ya*

*versos en Sevilla se hacen*<sup>326</sup>.

Sin embargo esta escena está precedida por la escena en la que don Gutierre en su casa, tiene a Ludovico amenazado para que sangre a doña Mencía, porque si no le mata. Esta ejecución de doña Mencía podría ser acompañada por una “Marcha” que aparece en las partituras de Parada, sin indicación alguna de ubicación, pero que podría encajar aquí por varias razones, como es el carácter marcial de la música en relación con la limpieza de su honra que está haciendo , pero lo que más nos convence es que en la partitura de la “marcha” llega un momento en el que, tras un calderón, aparece escrito “canción, corte” y luego continúa la partitura. Esa inclusión de la canción podría indicar la escena del rey con don Diego y el hecho de volver a sonar la marcha tras la canción podría estar relacionado con la siguiente escena en la que vuelve a aparecer don Gutierre que abandona a Ludovico por la calle. En este caso la “marcha” podría tener un sentido similar al de los *leitmotifs*,

---

<sup>326</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Ibid.* P. 220.

referido al hecho de la cura de su honra, teniendo en este caso la música un carácter didáctico de sugerencia de ideas.

Tras estos hechos, una vez abandonado en la calle Ludovico, se encuentra al rey y le cuenta lo sucedido, pero sin saber el rey que se trataba de don Gutierre. Un criado avisa al rey del peligro que puede estar corriendo doña Mencía, a manos de don Gutierre y marchan todos para su casa. Una vez allí se encuentran con don Gutierre que les explica cómo ha sido médico de su honra. El rey le manda entonces casarse con Leonor. Nos quedaría el número siete por situar, cuya música vuelve a ser la de el número dos, pero añadiendo la trompa en fa, timbre que le da a la música un carácter más intenso, que podría servir como fondo a esta última escena en la que todos ven lo que ha pasado con doña Mencía. De esta forma esta melodía del número dos podría tener también un carácter conductor del destino de doña Mencía, ya que suena cuando don Enrique planea abordarla en el jardín, luego vuelve a sonar cuando se produce el encuentro entre don Enrique y doña Mencía y en este momento en el que se ve la consecuencia de los dos hechos anteriores.

Las críticas periodísticas de la época hablan así de la música de la representación: “Y el maestro Parada ha subrayado con unas pequeñas ilustraciones musicales algunos pasajes de la tragedia”<sup>327</sup>. Esta crítica destaca la pertinencia de los fondos musicales creados para proporcionar un mejor entendimiento de la obra. “Maruja Horna cantó deliciosamente una canción, que pareció demasiado breve”<sup>328</sup>. Aquí se está refiriendo a la intervención

---

<sup>327</sup> Titular: “El teatro Español ha inaugurado su temporada, con la tragedia de Calderón ‘El médico de su honra’”. *Dígame*, 08-10-1946.

<sup>328</sup> CUEVA, Jorge de la. “Español.- ‘El médico de su honra’ . Comedia de don Pedro Calderón de la Barca.”. *Ya*, 06-10—1946.

musical número tres para viola y soprano, cantada por Teodora. "... sin el cuidado escrupuloso en todo el movimiento escénico, sin las mismas apoyaturas o sustratos musicales del maestro Parada, *El médico de su honra* habría resultado excesivamente abrumador, cansado"<sup>329</sup>. "El maestro Manuel Parada coadyuvó al mejor efecto con sus ilustraciones musicales"<sup>330</sup>. "... música de Parada..."<sup>331</sup>. Estas últimas críticas vuelven a subrayar la adaptabilidad o la idoneidad de las intervenciones musicales con el texto para el que han sido concebidas.

### 6.1.3. El alcalde de Zalamea.

La ficha técnica de esta puesta en escena es la siguiente:

- Dirección: Cayetano Luca de Tena.
- Escenografía: Sigfrido Burmann.
- Figurines: Emilio Burgos.
- Música: Manuel Parada.
- Intérpretes: Alberto Bové, Amparo Gómez Ramos, Víctor Fuentes, Manuel Arias, Gabriel Lopart, Félix Briones, José Cuenca, José Capilla, Esperanza Grasés, M<sup>a</sup> Jesús Valdés, Guillermo Marín, Jacinto Martín, Rafael Bardem, Rafael Gil Marcos y Manuel Kayser.
- Estreno: Teatro Español de Madrid. 12 de abril de 1952.

---

<sup>329</sup> Titular: "Comienzan las temporadas oficiales en el Español y la Comedia". *Hoja del Lunes*, 07-10-1946.

<sup>330</sup> MORALES DE ACEVEDO, Emilio. "Anoche inauguró su temporada oficial el Teatro Español con el drama de Calderón *El médico de su honra*. La obra, refundida por don Angel Valbuena, ha constituido un éxito tan grande como merecido", *Marca*, 06-10-1946.

<sup>331</sup> BALSAIN, Juan. "Un acontecimiento teatral". *La Voz de España*, 08-10-1946.

Las partituras compuestas por Manuel Parada para esta obra están agrupadas en partes para diferentes instrumentos, a lo largo de diferentes piezas. Estas piezas no tienen títulos concretos ni referencias a alguna parte del texto concreta, sino que solamente se nombran por números, apareciendo el número primero, segundo, tercero, cuarto, sexto, séptimo, octavo y noveno. Curiosamente del quinto no se hace ninguna referencia, lo cual nos lleva a pensar en varias posibilidades:

- Que dicho número quinto se haya perdido. Está claro que existía, porque si no, en lugar de aparecer los números sexto, séptimo, octavo y noveno, aparecerían los números quinto, sexto, séptimo y octavo.
- Otra posibilidad es que se tratase de un número improvisado por algún actor, en cuyo caso el músico habría dejado hacer al director y no tendría porqué anotar nada. Si hubiese sido un número improvisado por algún instrumento, el músico, al menos, habría indicado el instrumento o instrumentos pertinentes y habría explicado alguna cuestión como el número de compases.

Comienza la obra con un ejército de soldados que se dirigen a Portugal y van pasando por diferentes pueblos. Rebolledo es un soldado al que le sigue la Chispa, una mujer. Éste se queja de la vida que llevan.

La partitura número uno podría ser el motivo musical que identifique a la compañía de soldados a lo largo de la obra. La caja acompaña los largos días a pie del escuadrón y avisa a los villanos de la llegada del ejército. Este número

uno es posible que abra la primera escena de la primera jornada, en la que aparecen Rebolledo, la Chispa y soldados. Este ritmo podría comenzar a sonar antes de aparecer en escena para sugerir la llegada de alguien. Colocado en este lugar, se puede considerar como un preludio, que al igual que en la ópera o en la zarzuela, nos adelanta parte de lo que allí va a tener lugar. En este caso nos adelanta uno de los temas que trata la comedia, la vida militar.

La ubicación en el texto de la partitura número dos podría ser al concluir la segunda intervención de Rebolledo que dice:

*“REBOLLEDO: ¿Somos gitanos aquí,*

*para andar de esta manera?*

*¿Una arrollada bandera*

*nos ha de llevar tras sí*

*con una caja...*

*SOLDADO 1º: ¿Ya empiezas?*

*REBOLLEDO: que este rato que calló*

*nos hizo merced de no*

*rompernos estas cabezas?”<sup>332</sup>*

Estos puntos suspensivos pueden dar a entender que el personaje se queda pensativo y es ahí donde el soldado que va tocando la caja da un redoble y comienza a hablar con él sobre lo que acaba de decir.

También sería posible que la partitura número uno se prolongase desde el comienzo hasta el momento indicado como música incidental y que el número dos no fuese sino una conclusión del número uno.

---

<sup>332</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El alcalde de Zalamea*. Madrid, Edit. Cátedra, 1986. P. 57.

El número tres es una canción con acompañamiento instrumental a la que se le da pie en el texto con el siguiente diálogo:

*“SOLDADO 2º: Aquesa es verdad bien clara.*

*¡Viva la Chispa!*

*REBOLLEDO: ¡Reviva!*

*Y más, si, por divertir*

*esta fatiga de ir*

*cuesta abajo y cuesta arriba,*

*con su voz al aire inquieta*

*una jácara o canción.*

*CHISPA: responda a esa petición*

*citada la castañeta.*

*REBOLLEDO: Y yo ayudaré también.*

*Sentencien los camaradas*

*todas las partes citadas.*

*SOLDADO 1º: ¡Vive Dios, que han dicho bien!*

*Cantan REBOLLEDO y la CHISPA.*

*CHISPA: “Yo soy tirititaina,*

*flor de la jacarandana.*

*REBOLLEDO: Yo soy tirititina,*

*flor de la jacarandina.*

*CHISPA: Vaya a la guerra el alférez,*

*y embárgese el capitán.*

*REBOLLEDO: Mate moros quien quisiere;*

*que a mí no me han hecho mal.*

*CHISPA: Vaya y venga la tabla al horno.*

*Y a mí no me falte pan.*

*REBOLLEDO: Huéspedes, máteme una gallina;  
que el carnero me hace mal*.<sup>333</sup>

La letra de la canción coincide exactamente con la que aparece en el texto, incluso aparece reflejada en la partitura esa alternancia al cantar entre la Chispa y Rebolledo. Este número también recibe los nombres de jácara (caja) y jacarandina (violín primero). El carácter de la copla es narrativo, característica de las jácaras, y cuenta las aventuras de pícaros y de gente humilde, siendo en este caso la historia de un soldado que no quiere luchar. El texto de la segunda copla hace referencia a la comida, con un toque picaresco, al expresar la preferencia por la comida más fina. El texto del estribillo hace referencia a la canción que se canta, la jácara.

Este número tres es una partitura para diversos instrumentos, existiendo una partitura por cada uno de ellos, y para coro, donde intervienen, como ya hemos dicho, dos personajes de la obra, Chispa y Rebolledo, lo cual puede explicar que dicha partitura esté copiada dos veces, cada una para un solista. Como comentamos cuando hablábamos de las intervenciones musicales en el teatro del siglo XVIII, se solía utilizar la denominación de “coro” cuando cantaban dos personajes, diferenciándose en esta partitura de “Voz”, que aparece en los números siete y ocho, para indicar que cante un solo personaje.

En la partitura de la caja sólo aparece escrito “jácara”. Esto puede significar varias cosas:

- Que exista un ritmo de jácara que Manuel Parada conoce perfectamente y no necesita escribirlo.

---

<sup>333</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Ibid* . P. 61-62.

- O que la caja, que la lleva uno de los soldados que están en escena, haga el ritmo de la batería, que está en el foso de los músicos. Esta última creemos que es la opción más probable para que la batería refuerce el sonido de la caja.

Con la introducción de esta canción por parte de Calderón en el texto, vemos su interés por atraer al público, desde el comienzo de la obra. Es probable que se tratara de una canción popular que el público conocía perfectamente. Textualmente destaca su estribillo pegadizo, por ser repetitivo y sus letras que tratan temas cotidianos como el comer o el ejército.

Tras la canción, el personaje de la Chispa hace referencia a ésta, y deja claro textualmente que es una jácara:

*“REBOLLEDO: ¿Es aquella Zalamea?*

*CHISPA: Dígalo su campanario.*

*no sienta tanto vusté,*

*que cese el canticio ya;*

*mil ocasiones habrá*

*en que lograrlo; porque*

*esto me divierte tanto,*

*que como de otras no ignoran,*

*que a cada cosica lloran,*

*yo a cada cosica canto,*

*y oirá ucé jácaras ciento.”<sup>334</sup>*

---

<sup>334</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Ibid.* P. 62-63.

Continuando con la trama argumental, aparecen en escena don Álvaro y el sargento y les dicen a los soldados que descansarán en Zalamea unos días hasta que llegue don Lope. Ante esta noticia la Chispa vuelve a hacer otra referencia textual a la música, que nos indica lo importante que era en la época y lo importante que era para Calderón que la ponía en boca de sus personajes. Esta es la referencia:

*“CHISPA: Hoy saber intento,  
por qué dijo, voto a tal,  
aquella jacarandina:  
“Huéspedea, mátame una gallina;  
que el carnero me hace mal.”<sup>335</sup>*

Se van hacia el pueblo los soldados y quedan don Álvaro y el sargento que comentan que se van a alojar en casa de un villano rico, Pedro Crespo, y de su hija. Se van y aparece en escena don Mendo y su criado Nuño. Don Mendo era un hidalgo que pretendía a la hija de Pedro Crespo, pero no era correspondido. Éstos pasan por la calle de la hija, Isabel, que está junto a su prima Inés, pero ante la llegada de Pedro Crespo y su hijo, se marchan.

Se presenta el sargento en la casa de Pedro Crespo para dejar las cosas de don Álvaro. Pedro Crespo decide guardar a su hija durante esta estancia para evitar cualquier peligro, y la hija accede. Cuando don Álvaro llega a la casa y no ve a la hija, trama un engaño para verla, junto con el sargento y el soldado Rebolledo. El engaño consiste en que Rebolledo suba hasta un cuarto que está cerrado, haciendo como que huye de don Álvaro, y de esta

---

<sup>335</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Ibid.* P. 64-65.

forma, descubrir a la hija. Cuando esto sucede, Pedro Crespo y su hijo suben tras de ellos y llega también don Lope que pone paz en el asunto.

La partitura número cuatro vuelve a ser un redoble de caja, esta vez con una duración de seis compases, pero a diferencia del número dos, ahora el compás es de 6/8, el mismo en el que acaba la jácara del número tres. Esto nos puede llevar a dos posibles ubicaciones en el texto:

- Cuando cesan de cantar la canción del número tres hablan entre los soldados y uno de ellos anuncia la llegada de don Álvaro y el sargento. Es posible que para anunciar esta llegada, el soldado toque el redoble, y éste sea en 6/8 por la cercanía del número anterior cantado, para darle continuidad. Me refiero a este momento:

*“REBOLLEDO: Hagamos aquí alto, pues*

*justo, hasta que venga , es,*

*con la orden el sargento,*

*por si hemos de entrar marchando*

*o en tropas.*

*SOLDADO 2º: Él solo es quien*

*llega ahora. Mas también*

*el capitán esperando*

*está.*

*Salen don Álvaro y el Sargento.”<sup>336</sup>*

- Cuando don Lope llega al cuarto donde están guardadas Isabel y su prima y ordena a los soldados que se marchen, tocándose este redoble

---

<sup>336</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Ibid.* P. 63.

después de que don Álvaro obedezca y de la orden de irse, como un aviso para marchar. Lo vemos aquí:

*“REBOLLEDO: Ved ahora,*

*si hemos tenido razón.*

*DON LOPE: No tuvisteis, para haber*

*así puesto en ocasión*

*de perderse este lugar.*

*¡Hola! Echa un bando, tambor:*

*que al cuerpo de guardia vayan*

*los soldados cuantos son,*

*y que no salga ninguno,*

*pena de muerte, en todo hoy.*

*Y para que no quedéis*

*con aqueste empeño vos,*

*y vos con este disgusto,*

*y satisfechos los dos,*

*buscad otro alojamiento;*

*que yo en esta casa estoy*

*desde hoy alojado, en tanto*

*que a Guadalupe no voy*

*donde está el Rey.*

*DON ÁLVARO: Tus preceptos,*

*órdenes precisas son para mí.*

*(vanse los soldados)”<sup>337</sup>.*

Lo más probable es que sea la primera de las dos opciones, por que un redoble indica más una presentación de alguien que va a aparecer que un

---

<sup>337</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Ibid.* P. 98-99.

aviso de que alguien se va a ir. No obstante, ambas opciones se pueden tener en cuenta. Sin embargo esa caja va acompañada de una trompeta cuya melodía se basa en las notas la3 y re4, lo que refuerza más ese carácter de presentación y de llegada al que hemos hecho referencia más arriba.

Termina esta primera jornada con un diálogo entre Pedro Crespo y don Lope, que se va a alojar en su casa, en el que ninguno de los dos se fía del otro.

Comienza esta segunda jornada con don Mendo y su criado Nuño comentando lo que había sucedido en la casa de Pedro Crespo. Se acercan don Álvaro, el sargento y Rebolledo, y don Mendo queda escondido escuchando. Éstos hablan sobre Isabel y don Álvaro quiere conseguirla. Rebolledo le ofrece una solución, con el uso de la música:

*“REBOLLEDO: En la compañía hay soldado,  
que canta por excelencia,  
y la Chispa, que es mi alcaida  
del boliche, es la primera  
mujer en jacarear.  
Haya, señor, jira y fiesta  
y música a su yentana;  
que con esto podrás verla  
y aun hablarla.”<sup>338</sup>*

Don Álvaro acepta y Rebolledo va a decírselo a la Chispa. Del número cinco no aparece ninguna partitura, como ya hemos comentado, pero es

---

<sup>338</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Ibid.* P.110.

posible que se tratase de algún pequeño número improvisado de algún actor. Así, como acabamos de decir, tras hablar Rebolledo a don Álvaro y al sargento de que Chispa cantaba, corre a buscarla y es en el diálogo con ella donde podría incluirse este número cinco:

*“REBOLLEDO: ¡Bueno es estar de mohína,*

*cuando vengo yo de fiesta!*

*CHISPA: ¿Pues qué estorba el uno del otro?*

*Aquí está la castañeta.*

*¿Qué se ofrece que cantar?*

*REBOLLEDO: Ha de ser cuando anochezca,*

*y música más fundada.*

*Vamos y no te detengas.*

*Anda acá al cuerpo de guardia”<sup>339</sup>.*

Es posible que al sacar la Chispa la castañeta, empezase a tocarla y a tararear el estribillo de la jácara del número tres o cualquier canción popular, ante lo que Rebolledo le dice que ahora no, que esta noche. Tras esto hacen mutis, posiblemente tarareando la canción.

En casa de Pedro Crespo, se disponen a cenar en el jardín. Cuando éste le habla del jardín hace muchas referencias a la música y es posible que en este parlamento de Pedro Crespo tenga lugar la partitura número seis, como música incidental. Éste es el fragmento del que se habla:

*“PEDRO CRESPO: Un pedazo es de jardín*

---

<sup>339</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Ibid.* P. 111-112.

*do mi hija se divierta.*

*Sentaos. Que el viento süave,*  
*que en las blandas hojas suena*  
*de estas parras y estas copas,*  
*mil cláusulas lisonjeras*  
*hace al compás de esta fuente,*  
*cítara de plata y perlas,*  
*porque son en trastes de oro*  
*las guijas templadas cuerdas.*

*Perdonad, si de instrumentos*  
*solos la música suena,*  
*de músicos que deleiten*  
*sin voces que os entretengan;*  
*que como músicos son*  
*los pájaros que gorjean,*  
*no quieren cantar de noche,*  
*ni yo puedo hacerles fuerza.*

*Sentaos, pues, y divertid*  
*esa continua dolencia”<sup>340</sup>.*

Don Lope pide a Pedro Crespo que les acompañe en la cena su hija Isabel, junto con su hijo, y así lo hacen. La partitura número siete está claramente indicada en el texto:

*“DON LOPE: Sentaos.*

*PEDRO CRESPO: Sentaos. Haced lo que ordena*  
*el señor don Lope.*

*ISABEL: Está*

---

<sup>340</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Ibid.* P. 112-113.

*el mérito en la obediencia.*

*Tocan guitarras.*

*DON LOPE: ¿Qué es aquello?*

*PEDRO CRESPO: Por la calle*

*los soldados se pasean,*

*cantando y bailando”<sup>341</sup>.*

En este primer momento es posible que la canción se oiga de lejos, sin que los personajes aparezcan en el escenario, después se le vuelve a dar la entrada a la canción y se especifica que los que lo cantan están dentro, es decir, que no están en la escena, pero con esto se indica que ahora se oirá con mayor claridad. El pie para esta repetición es la siguiente:

*“UNO (dentro): Mejor se cantará aquí.*

*REBOLLEDO (dentro): Vaya a Isabel una letra.*

*Para que despierte, tira*

*a su ventana una piedra.*

*PEDRO CRESPO: (A ventana señalada aparte)*

*Va la música. ¡Paciencia!*

*CANTA (dentro): “Las flores del romero,*

*niña Isabel,*

*hoy son flores azules,*

*y mañana serán miel.”*

*DON LOPE: (Música, vaya. Mas esto (aparte)*

*De tirar es desvergüenza.*

*¡Y a la casa donde estoy*

---

<sup>341</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Ibid.* P. 118-119.

*venirse a dar cantaletas!...*

*Pero disimularé*

*por Pedro Crespo y por ella.)*

*¡Qué travesuras!”<sup>342</sup>.*

Es probable que además de los doce compases que tiene este número, la guitarra, como introducción, haga alguno más. La guitarra no puntea la melodía como en el número anterior, sino que rasga los acordes en un ritmo de negras dentro de un compás binario. La tonalidad es Do mayor y la sucesión de los acordes es sencilla, al igual que en el resto de los números.

Don Lope y Pedro Crespo se ponen nerviosos ante la situación y todos se retiran. Aparecen ahora en escena don Álvaro, el sargento, Rebolledo y la Chispa y no se explican cómo Isabel no se ha asomado a la ventana. En su diálogo vuelven a hacer referencia directa a la música:

*“REBOLLEDO: Mejor estamos aquí,*

*el sitio es más oportuno;*

*tome rancho cada uno.*

*CHISPA: ¿Vuelve la música?*

*REBOLLEDO: Sí.*

*CHISPA: Ahora estoy en mi centro.*

*DON ÁLVARO: ¡Que no haya una ventana*

*entreabierto esta villana!*

*SARGENTO: Pues bien lo oyen allá dentro”<sup>343</sup>.*

---

<sup>342</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Ibid.* P. 119.

<sup>343</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Ibid.* P. 122.

Aparecen también don Mendo y su criado Nuño y los espían. A continuación se sitúa el número ocho, que es una canción que aparece en el texto:

*“CHISPA: Ya él la lleva.*

*REBOLLEDO: Va una jácara tan nueva,  
que corra sangre.*

*CHISPA: Sí hará.*

*Salen don Lope y Pedro Crespo, a un tiempo con broqueles.*

*CHISPA (cant.): “Érase cierto Sampayo*

*la flor de los andaluces,*

*el jaque de mayor porte,*

*y el jaque de mayor lustre;*

*éste, pues, a la Chillona*

*topó un día...”*

*REBOLLEDO: No la culpen*

*la fecha, que el consonante*

*quiere que haya sido en lunes.*

*CHISPA (cant.): “Topó, digo, a la Chillona,*

*que, brindando entre dos luces,*

*ocupaba con el Garlo*

*la casa de los azumbres.*

*El Garlo, que siempre fue*

*en todo lo que le cumple*

*rayo de tejado abajo,*

*porque era rayo sin nube,*

*sacó la espada, y a un tiempo*

*un tajo y revés sacude*<sup>344</sup>.

Como vemos en el texto, la letra es más larga, por eso en la partitura, cuando se acaba la letra pone puntos suspensivos, lo que nos hace pensar que se trata de una canción estrófica, donde lo que cambia es la letra, pero manteniendo siempre la misma melodía.

Cuando acaba la canción, don Lope y Pedro Crespo son asaltados, pero entonces salen más soldados con don Álvaro, y éste dice:

*“DON ÁLVARO: Los soldados han tenido,  
porque se estaban holgando  
en esta calle cantando  
sin alboroto y rüido,  
una pendencia, y yo soy  
quien los está deteniendo”*<sup>345</sup>.

Dejan marchar a los soldados y aparecen en escena don Mendo y su criado Nuño, que en la confusión habían sido apaleados. Y es aquí donde aparece otra referencia clara en el texto que podría dar pie a la partitura número nueve:

*“Tocan.  
DON MENDO: ¿Qué es esto?  
NUÑO: La compañía  
que hoy se va.”*<sup>346</sup>

---

<sup>344</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Ibid.* P. 124-125.

<sup>345</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Ibid.* P. 128.

<sup>346</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Ibid.* P. 130.

El número nueve es una pieza instrumental que se podría considerar como un intermedio instrumental dentro de la obra.

Tras hacer mutis los dos personajes anteriores, salen a escena don Álvaro y el sargento, y don Álvaro pide al sargento que se vaya con el ejército, que él luego los alcanzará, cuando consiga hablar con Isabel. El sargento obedece, y don Álvaro se queda con Rebolledo y la Chispa. En el texto aparece una indicación de que la Chispa canta:

*“CHISPA (canta): Y yo veo ahora,  
porque en el mundo he cantado,  
que el amor del soldado  
no dura un hora.”<sup>347</sup>*

La música de este texto no aparece junto a las partituras.

Se van y aparecen en escena don Lope, Pedro Crespo y su hijo Juan, al que su padre encomienda a don Lope para que se vaya con él para dedicarse a la vida militar. Salen también Isabel y su prima Inés y los despiden. Confiados de que ya se han marchado los soldados, sacan un banco a la puerta para refrescarse. Llegan don Álvaro, Rebolledo y la Chispa y los atacan, llevándose don Álvaro a la hija.

Por el camino va Juan, intentando alcanzar a don Lope que había salido antes, y oye la voz de Isabel lamentándose, pero no la reconoce.

---

<sup>347</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Ibid.* P. 134.

En la tercera jornada sale Isabel lamentándose de su desgracia y se encuentra con su padre que también se lamenta, atado en un árbol. Hablando Isabel a su padre vuelve a hacer una referencia musical:

*“ISABEL: ...no eran voces, sino ecos  
de unas confusas noticias;  
como aquel que oye un clarín,  
que, cuando de él se retira,  
le queda por mucho rato,  
si no el ruido, la noticia...”<sup>348</sup>.*

Se marchan ambos a su casa y aparece un escribano que le comunica a Pedro Crespo que el Concejo le ha nombrado alcalde, y que tiene dos cosas que resolver, una es la venida del Rey y otra es que ha de averiguar quién ha herido al capitán del escuadrón que se ha marchado del pueblo, porque él no lo quiere decir. Pedro Crespo ante don Álvaro le relata su dolor y le pide que lo remedie casándose con su hija. Éste le desprecia y el alcalde manda prenderle. Pedro Crespo interroga a Rebolledo y a la Chispa y ambos hacen alusiones a la música en sus intervenciones:

*“PEDRO CRESPO: Entre el pícaro es que canta.  
Con un paso de garganta  
no ha de hacer otro en su vida.  
REBOLLEDO: ¿Pues qué delito es, señor,  
el cantar?  
PEDRO CRESPO: Que es virtud siento,  
y tanto, que un instrumento*

---

<sup>348</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Ibid.* P. 153.

*tengo en que cantéis mejor.*

*Resolveos a decir...*

*REBOLLEDO: ¿Qué?*

*PEDRO CRESPO: ...cuanto anoche pasó...*

*REBOLLEDO: Tu hija, mejor que yo,  
lo sabe.*

*PEDRO CRESPO: ...o has de morir.*

*CHISPA: Rebolledo, determina  
negarlo punto por punto;  
serás, si niegas, asunto  
para una jacarandina,  
que cantaré.*

*PEDRO CRESPO: ¿A vos, después,  
quién otra os ha de cantar?”<sup>349</sup>.*

Quando Pedro Crespo ha logrado convencerlos de que colaboren con él vuelven a hacer referencias:

*“CHISPA: Sí diremos,  
y aún más de lo que sabemos;  
que peor será morir.*

*PEDRO CRESPO: Eso excusará a los dos  
del tormento.*

*CHISPA: Si es así,  
pues para cantar nací,  
he de cantar, vive Dios.*

*¡Tormento me quieren dar! (Canta).*

*REBOLLEDO (cant.): Y ¿qué quieren darme a mí?*

---

<sup>349</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Ibid.* P. 172-173.

*PEDRO CRESPO: ¿Qué hacéis?*

*CHISPA: Templar desde aquí,*

*pues que vamos a cantar*<sup>350</sup>.

La frase en la que Rebolledo canta, que no aparece en las partituras, podría ser una especie de recitativo que hace el actor.

Vuelve el hermano e intenta matar a la hermana para salvar el honor, pero el padre se lo impide. También aparece don Lope y le dice que no puede detener a un capitán del ejército. Se van de la escena y se oyen dentro don Lope, el escribano y Pedro Crespo, mientras en el texto aparece esta acotación:

*“Tocan cajas, y dicen dentro”*

*DON LOPE (dentro): Ésta es la cárcel, soldados,  
adonde está el capitán.*

*Si no os le dan, al momento*

*poned fuego y la abrasad.*

*Y si se pone en defensa*

*el lugar, todo el lugar.*

*ESCRIBANO (dentro): Ya, aunque rompan la cárcel  
no le darán libertad.*

*DON LOPE (dentro): ¡Mueran aquestos villanos!*

*PEDRO CRESPO (dentro): ¿Qué mueran? Pues ¿qué? ¿no hay más?*

*DON LOPE (dentro): Socorro les ha venido.*

*¡Romped la cárcel, llegad, romped la puerta!*<sup>351</sup>.

---

<sup>350</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Ibid.* P. 174.

<sup>351</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Ibid.* P.184-185.

Las cajas como música incidental a este diálogo le da un carácter de gran tensión. El toque de las cajas podría ser repetitivo, con carácter de solemnidad, de ejecución, pero no creemos que esta vez se tratase de redoble que le daría un carácter más triunfalista.

Sale el rey con todos los demás preguntando qué ha sucedido y Pedro Crespo le explica lo sucedido, ante lo que el rey termina por dar su consentimiento y se va. Se disculpan don Lope y Pedro Crespo.

Salen la Chispa y Rebolledo y dan final a la obra así:

*“REBOLLEDO: Yo no pienso ya cantar*

*en mi vida.*

*CHISPA: Pues yo sí,*

*cuantas veces a mirar*

*llegue el pasado instrumento.*

*PEDRO CRESPO: Con que fin el autor da*

*a esta historia verdadera.*

*Los defectos perdonad”<sup>352</sup>.*

Las partituras que se idearon para esta obra son muy sencillas, y esta sencillez responde al espíritu de lo popular que debieron de tener en su primer estreno en el siglo XVII. Las comedias estaban destinadas al público de todas las clases sociales, por lo que la música era popular, conocida por todos y accesible, para que conectase más fácilmente con el público. Manuel Parada con su música intenta reflejar una sencillez reflejada en los acompañamientos

---

<sup>352</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Ibid.* P. 190.

de guitarra rasgados, en melodías repetitivas, pegadizas y danzables, que pretenden ser comprendidas por el gran público. En España, hasta 1925 se estuvieron representando óperas y conciertos sinfónicos en el Teatro Real de Madrid, pero no se representó ni una sola obra de teatro. Se trataba de espectáculos destinados a un público selecto. Será en los otros teatros de Madrid, como el Español, donde se representen obras más cercanas a todo el público, más comprensibles que la ópera, por estar en español y por formar parte de la historia nacional. La inclusión de música comprensible en estas obras de teatro, tanto por su claridad armónica, rítmica, como melódica, es un atractivo más para el gran público.

Las críticas periodísticas de la época hablaron así de esta puesta en escena. "... música del maestro Parada..."<sup>353</sup>. Confirma su autoría. "Me advierte Cayetano Luca de Tena que es la primera vez en muchos años que se presencia en la escena española la versión íntegra y directa de la obra y no el arreglo de López de Ayala..."<sup>354</sup>. Esta crítica está referida al texto de esta representación que se ha perdido, pero queda claro que no sufre apenas modificaciones, por lo que es bastante conservador. " ¿colaboradores?... Manolo Parada ha compuesto las leves acotaciones musicales"<sup>355</sup>. Esta última crítica deja entrever la escasa importancia concedida al músico de teatro, del que simplifica hasta el nombre, así como de la mala utilización de la expresión "acotaciones musicales" que vendrían a ser las intervenciones musicales.

---

<sup>353</sup> *Arriba*, 13-04-1952.

<sup>354</sup> *Ya*, 12-04-1952.

<sup>355</sup> *Informaciones*, 20-03-1952

## 6.2. Música para teatro de Lope de Vega.

### 6.2.1. Peribáñez y el comendador de Ocaña.

La obra de Lope de Vega (1562-1635) *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (1614) surge a partir de una canción popular de su época. Se trataba de un romance tradicional que contaba la historia de una villana que prefiere el amor de un labrador a el de un comendador. Sólo perviven cuatro versos que resumen la situación:

*“Más quiero yo a Peribáñez  
con su capa la pardilla,  
que no a vos, Comendador,  
con la vuestra guarnecida.”*

De esta manera, como señala Juan María Marín<sup>356</sup>, a partir de una canción popular Lope crea una historia que justifique los versos que conoce de dicha canción.

La ficha técnica para la obra *Peribáñez y el comendador de Ocaña* es:

- Dirección: Cayetano Luca de Tena.
- Escenografía: Emilio Burgos.
- Figurines: Vicente Viudes.
- Música: Manuel Parada.

---

<sup>356</sup> VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Madrid, Edit. Cátedra, 1989. P. 38-40.

- Intérpretes: Elvira Noriega, Armando Calvo, José Bruguera, Félix Navarro, Julia Delgado Caro, Jacinto San Emeterio, Porfiria Sanchiz, Alfonso Horna, Manuel Kayser, Natividad Casanova, Fidel Díez, José Franco, Alonso Crespo, Emilio Alisedo, Juan de Ibarra, José Satoncha, Miguel Angel Horna, José Villasante, Fernando Martín, Hortensia Peralta, Antonio Aranda y José Latorre.
- Estreno: 17 de octubre de 1942 en el Teatro Español de Madrid.

Las partituras de esta obra están un poco confusas, ya que no están numeradas, por lo que no sabemos si falta alguna. Los títulos diferentes que aparecen son: “Preludio”, dos partituras diferentes tituladas ambas “Peribáñez”, pero en distinta tonalidad, “Preludio 2º acto”, “Baile de Boids y coro” y “Marcha”.

La obra está formada por tres actos. Esta obra comenzaría con el “Preludio”, cuya música serviría para ambientar el comienzo de la escena, donde, entre otros, aparecen unos personajes denominados “músicos”.

Peribáñez se ha casado con Casilda y quiere llevarla a la feria de Toledo. Tras la boda, los músicos, como personajes, dan pie a la segunda intervención musical, una canción con acompañamiento, de la que la obra contiene el texto.

*“LOS MÚSICOS: Ama hasta que adores.*

*(Canten y dancen)*

*Dente para bienes...”* (a partir de este verso se integra una canción de bodas)

*“...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 pazer tomillos.  
(Folía)*

*Y a los nuevos desposados  
eche Dios su bendición;  
parabién les den los prados,  
pues hoy para en uno son  
(vuelvan a danzar)  
montañas heladas  
y soberbios riscos,  
antiguas encinas  
y robustos pinos,  
dad paso a las aguas  
en arroyos limpios  
que a los valles baxan  
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.*

*(Folía)*

*Y a los nuevos desposados*

*eche Dios su bendición;*

*para bien les den los prados,*

*pues hoy para en uno son<sup>357</sup>.*

*(hagan gran ruido y entren BARTOLO labrador)<sup>358</sup>.*

Por lo que indica el propio texto, los cuatro versos centrales y los cuatro últimos resultarían ser folías. La folía<sup>359</sup> como forma poética era el nombre que recibían las coplillas sueltas que no pasaban de cuatro versillos, por lo que en este caso corresponde, y las que se quedaban en menos, como cabezas de cantares. Algunas se caracterizan por tener el primero y el tercero iguales y de ocho sílabas y otras se caracterizan por decir un disparate en el cuarto verso, aunque en este caso nos quedaríamos con la primera opción. También hay otras que tienen cuatro versos de ocho sílabas, que no es el caso. La folía es una danza, con su música y su texto correspondientes y sazónada con jolgorio rayado en la locura, que se suele acompañar de guitarra, sonajas y pandero.

---

<sup>357</sup> VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Adaptación de Nicolás González Ruiz. 1942. P. 4-5.

<sup>358</sup> VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Edición de Juan María Marín. Madrid, Edit. Cátedra, 1989. P. 64.

<sup>359</sup> REY, Juan José. *Danzas cantadas en el renacimiento español*. Madrid, Sociedad española de musicología, 1978. P. 53-54.

La partitura que correspondería a esta segunda intervención musical es una de las dos tituladas “Peribáñez”, que tiene una primera parte instrumental para la danza, sobre la que posiblemente se recitarían los versos que aparecen en el texto y una segunda parte donde está perfectamente encajada en la partitura la letra de las folías. Esto concluye con un corto solo de flauta. La instrumentación que emplea Parada para esta intervención es: teclado, flauta, cuarteto de cuerda y voces. Hay otra partitura titulada “Baile de boids y coro” que es similar a esta partitura en la parte de la voz, pero en distinto compás y tonalidad. Pero no cabe duda de que la que corresponde a esta segunda intervención es la titulada “Peribáñez”, cuyas partituras para instrumentos indican que se trata del número 1.

A continuación entraría la intervención musical titulada “Preludio 2º acto”, aunque aparece tachado en todos sus instrumentos, excepto en el contrabajo y el violoncello. Puede ser que en el último momento se decidiera omitir dicha intervención, o que se decidiera que sólo sonasen esos dos instrumentos.

Pasamos al segundo acto donde a Peribáñez se le presenta la situación de que tiene que ir a Toledo con otros labradores para restaurar la imagen de su cofradía de San Roque. Este pasa una noche fuera y el comendador aprovecha para ir a visitar a Casilda y lograr su amor. Los segadores que están por los alrededores, pasan la noche divirtiéndose y cantando antes de dormir. Aquí estaría la tercera intervención musical, cuando los segadores dicen:

*“BARTOLO: Cantar algo se concierto...”*

*...LUXÁN: va primero de canción,*

*y luego diré una historia*

*que me viene a la memoria.*

*MENDO: Cantad.*

*LLORENTE: Ya comienço el son.*

*(Canten con las guitarras)*

*CANTAN: Trébole, ¡ay Jesús, cómo güele!*

*trébole, ¡ay Jesús, qué olor!*

*trébole de la casada,*

*que a su esposo quiere bien;*

*de la doncella también,*

*entre paredes guardada,*

*que, fácilmente engañada,*

*sigue su primero amor.*

*Trébole, ¡Ay Jesús, cómo güele!*

*trébole, ¡ay Jesús, qué olor!*

*Trébole de la soltera,*

*que tantos amores muda;*

*trébole de la viuda,*

*que otra vez casarse espera,*

*tocas blancas por defuera*

*y el faldellín de color.*

*Trébole, ¡Ay Jesús, cómo güele!*

*trébole, ¡ay Jesús, qué olor!”<sup>360</sup>.*

Como vemos se trata de una canción con estribillo, que pertenece a una de las dos partituras tituladas “Peribáñez”, pero la que contiene exactamente la letra del texto, es decir la contraria de la anterior.

---

<sup>360</sup> VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Edición de Juan María Marín. Madrid, Edit. Cátedra, 1989. P. 123.

Cuando ya no se oye música el comendador entra y Casilda le desprecia, pero algunos labradores le ven entrar en sus aposentos, por lo que empiezan a pensar mal. El comendador, sin que Casilda se diera cuenta, la había mandado pintar, y Peribáñez que va a Toledo, sin saberlo, entra al estudio del pintor en cuestión y ve pintada a su mujer, por lo que empieza a desconfiar. Se siente deshonrado, aunque el pintor le asegura que pintó a Casilda contra su voluntad. A la vuelta oye a unos campesinos cantar lo que había ocurrido durante su viaje.

*“MENDO: Canta, Llorente, el cantar*

*de la mujer de muesano.*

*¿Quién me la quiere quitar?*

*(Canta un SEGADOR)*

*La mujer de Peribáñez*

*hermosa es a maravilla;*

*el Comendador de Ocaña*

*de amores la requería.*

*La mujer es virtuosa*

*cuanto hermosa y cuanto linda;*

*mientras Pedro está en Toledo*

*desta suerte respondía:*

*“Más quiero yo a Peribáñez*

*con su capa la pardilla*

*que no a vos, Comendador,*

*con la vuesa guarnecida”.*

*PERIBÁÑEZ: Notable aliento he cobrado*

*con oír esta canción,*

*porque lo que éste ha cantado*

*las mismas verdades son  
que en mi ausencia habrán pasado...*<sup>361</sup>.

No hemos encontrado ninguna partitura que llevase esta letra ni ningún indicio de que alguna de las partituras encontradas estuviese pensada para dicho texto. Esto nos puede llevar a pensar que en la puesta en escena, en lugar de cantarse estos versos, se hayan recitado.

En el tercer acto el comendador nombra capitán a Peribáñez y lo manda a la guerra. A partir de aquí aparecen diferentes acotaciones referentes a la marcha:

*“PERIBÁÑEZ: Marchad,  
y venga lo que viniere.  
(Éntrese. Marchando detrás con graciosa arrogancia)”*<sup>362</sup>.

*“LEONARDO: Vayan marchando, soldados,  
con el orden que dezía”*<sup>363</sup>.

*“INÉS: Adiós (entrarse)  
LEONARDO: Tocad a marchar;  
que ya se han puesto dos soles.  
(Vanse)”*<sup>364</sup>.

En cualquiera de estos momentos o a lo largo de todas estas referencias podría estar sonando la intervención titulada propiamente “marcha”, ya que tras

---

<sup>361</sup> VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Ibid.* P. 145.

<sup>362</sup> VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Ibid.* P. 161.

<sup>363</sup> VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Ibid.* P. 168.

<sup>364</sup> VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Ibid.* P. 171.

dicha partitura aparece escrito a letra “4 veces con intervalos de 4 y 3 minutos”, por lo que sonaría varias veces dicha intervención.

Con la marcha de Peribáñez, un sirviente del Comendador, ayudado por la sirvienta de Casilda, Inés, consiguen que, a la señal de unos músicos, el comendador entre en la habitación de Casilda contra su voluntad. Esta es la referencia de los músicos:

*“PAJE: Los músicos han venido.*

*MÚSICO 1º: Aquí, señor, hasta el día,*

*tiene vuesa señoría*

*a Lisardo y Leonino.*

*COMENDADOR: ¡Oh amigos! Agradeced*

*que este pensamiento os fío;*

*que es de honor, y, en fin es mío.*

*MÚSICO 2º: Siempre nos haces merced*

*COMENDADOR: ¿Dan las once?*

*LUXÁN: Una, dos, tres...*

*no dio más.*

*MÚSICO 2º: Contaste mal.*

*ocho eran dadas...<sup>365</sup>.*

Antes de llegar el Comendador a la casa de Casilda hay otra intervención musical:

*“COMENDADOR: Aquí podéis començar,*

*para que os ayude el viento.*

---

<sup>365</sup> VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Ibid.* P. 174.

*MÚSICO 2º: va de letra.*

*COMENDADOR: ¡Oh cuanto siento*

*esto que llaman temprar!*

*MÚSICOS: (Canten)*

*Cogióme a tu puerta el toro,*

*linda casada;*

*no dixiste: "Dios te valga".*

*El nobillo de tu boda*

*a tu puerta me cogió;*

*de la vuelta que me dio*

*se rio la villa toda;*

*y tú, grave y burladora,*

*linda casada*

*no dixiste: "¡Dios te valga!"<sup>366</sup>.*

La partitura para esta canción aparece sólo para voz sin acompañamiento, con la letra de la obra perfectamente encajada.

Podría tratarse de una canción cantada *a capella* por los personajes de los músicos, los cuales, una vez cantada esta canción, podrían seguir tocando, por coincidencia de tonalidad y compás, la partitura titulada "Baile de boids y coro", ya que en el texto, a continuación aparece una referencia: "(los músicos tocan)", refiriéndose a la escena que viene a continuación. Al final de esa partitura se vuelve a repetir la letra de la primera canción, referida a la boda, pero al sonar ahora en otro compás y en otra tonalidad podría ser como una burla, como la expresión del deseo del Comendador de haber sido él el que se casase con Casilda y no Peribáñez.

---

<sup>366</sup> VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Ibid.* P. 180.

Para terminar dicha escena en la que están tocando los músicos, mientras el Comendador espera para entrar a ver dormida a Casilda, la referencia para concluir la intervención musical y la presencia de los músicos es:

*“COMENDADOR: (A uno de los músicos)*

*Acaba,*

*Lisardo. Adiós, hasta el día.*

*(Entranse. Quedan los músicos)*

*MUSICO 1º: El cielo os dé buen suceso.*

*MÚSICO 2º: ¿Dónde iremos?*

*MÚSICO 1º. A acostar.*

*MÚSICO 2º: ¡Bella moça!*

*MÚSICO 1º: Eso... callar.*

*MÚSICO 2º: Que tengo envidia confieso,*

*(Vanse)”<sup>367</sup>.*

Las críticas periodísticas de la época hablan así de la música de la representación: “...adecuada y preciosa la música de Manuel Parada...”<sup>368</sup>. “Unas ilustraciones musicales del Maestro Parada, entonadas y adecuadas al momento, infundieron realce al ambiente”<sup>369</sup>. “Para su “Peribáñez” le bastó una canción popular: “Más precio yo a Peribáñez-con su capa la pardilla-que no a vos, comendador-, con la `vuesa´ guarnecida”<sup>370</sup>. “Acertadísimas y llenas de

---

<sup>367</sup> VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Ibid.* P. 182.

<sup>368</sup> CRESPO, César. “Español: Inauguración de la temporada oficial. Se puso en escena ‘Peribáñez y el comendador de Ocaña’”, *Arriba*, 10-1942.

<sup>369</sup> Titular: “Español: “Peribáñez y el comendador de Ocaña”, de Lope de Vega”, *Go!*, 10-1942.

<sup>370</sup> MORALES DE ACEVEDO, Emilio. “Solemne inauguración del Español “Peribáñez y el comendador de Ocaña”, de Lope de Vega”, *El Alcázar*, 10-1942.

sabor de época las ilustraciones musicales del maestro Manuel Parada<sup>371</sup>. “El maestro Parada, director musical, ha compuesto unas ilustraciones líricas de gran sabor de época para los tres momentos que el libro clásico pide. Como preludeo ha servido el cantar popular que inspiró a Lope su magnífico drama del honor y la felicidad conyugal:

*“Más precio yo a Peribáñez  
con su capa la pardilla,  
que no a vos, comendador,  
con la vuesa guarnecida”<sup>372</sup>.*

“El decorado, de Burgos; los figurines, de Viudes, y la música de Manuel Parada, admirables por todos conceptos<sup>373</sup>. “adecuada y preciosa la música de Manuel Parada”<sup>374</sup>.

Las críticas señalan, como en la mayoría de los casos para Parada, una adecuación en todos los sentidos a la obra de teatro en cuestión. Se destaca la procedencia de la obra, un cantar popular, y hasta se atreven a juzgar la pertinencia de la ubicación de las intervenciones musicales en tres momentos en los que el texto lo pide, y manteniendo, de esta forma, una actitud conservadora que hace pensar en un rechazo si el director hubiese decidido poner la música en otros momentos o no utilizar la música. En definitiva, la idea que se desprende, en general, es aplaudir el acierto.

#### 6.2.2. El castigo sin venganza.

La ficha técnica de esta representación es la que se detalla a continuación:

---

<sup>371</sup> MORALES DE ACEVEDO, Emilio. *Ibid.*

<sup>372</sup> Titular: “Español: “Peribáñez y el comendador de Ocaña”, de Lope de Vega”, *Gol*, 10- 1942.

<sup>373</sup> *Informaciones*, 19-10-1942.

<sup>374</sup> *Arriba*, 18-10-1942.

- Versión: Joaquín de Entrambasaguas.
- Dirección: Cayetano Luca de Tena.
- Escenografía: Emilio Burgos.
- Figurines: Manuel Comba.
- Música: Manuel Parada.
- Intérpretes: Mercedes Prendes, Alfonso Muñoz, Porfiria Sanchiz, José María Seoane, Adriano Domínguez, Gonzalo Llorens, Manuel Kayser, Mercedes Sillero, Josefina Santaularia, Josefina Robeda, José Cuenca, José Santoncha, José Villasante, Conrado San Martín y Miguel Graneri.
- Estreno: 15 de octubre de 1943 en el Teatro Español de Madrid.

Para esta obra Parada escribió cinco números que aparecen numerados del uno al cinco. Los números dos y tres contienen además la indicación exacta del cuadro (“Segundo cuadro” y “Tercer cuadro”) y el número cuatro tiene en su título una indicación de carácter (“Marcial. Toque militar”). Esta obra está estructurada en tres actos.

El número uno consiste en los primeros compases del número cinco, el cual consiste en una pieza instrumental para cuarteto y teclado, lo que nos lleva a ubicar el primer número como preludio de la obra, así como el último como interludio final. Esta conexión de empezar y acabar con la misma música le da unidad a la obra. Este preludio serviría para ambientar la acción del primer acto que se sitúa en el camino a Ferrara, donde el conde Federico

conoce a Casandra, que va a ser su madrastra al casarse con su padre, el duque de Ferrara.

El segundo número que consiste en un canto acompañado de guitarra, podría situarse en el siguiente momento:

*“DUQUE: ¿Cantan?*

*RICARDO: ¿No lo ves?*

*DUQUE: ¿Pues quién*

*vive aquí?*

*RICARDO: Vive una autor*

*de comedias.*

*FEBO: Y el mejor*

*de Italia.*

*DUQUE: Ellos cantan bien...”<sup>375</sup>.*

Esta intervención se produciría como voz *en off*.

El número tres es una marcha para cuarteto y teclado que podría ser evocada por esta acotación:

*“(Entren con grande acompañamiento y bizarría RUTILIO, FLORO, ALBANO, LUCINDO, EL MARQUÉS, GONZAGA, FEDERICO, CASANDRA Y LUCRECIA)”<sup>376</sup>.*

En el acto segundo el duque quiere que su hijo Federico se case con su prima Aurora, pero este no quiere. Aurora se siente rechazada y envía a Casandra a que interceda con Federico por ella. Federico y Casandra se

---

<sup>375</sup> VEGA CARPIO, Félix Lope de. *El castigo sin venganza*. Edición de Antonio Carreño. Madrid, Edit. Cátedra, 1998. P. 116.

<sup>376</sup> VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Ibid.* P. 147.

confiesan su amor. En este acto hay alusiones a aspectos musicales, pero que no están relacionados con el número cuatro que nos queda por ubicar.

En el tercer acto el duque se ha ido a la guerra. Al volver Aurora le pide casarse con Carlos, y él, por una nota, se entera de que su hijo Federico le ha deshonrado con Casandra. Dice a Federico que en la cuadra hay maniatado un hombre que venía contra él, y hace a Federico que lo mate. Era Casandra. Luego llama al marqués y le dice que el conde ha matado a Casandra, y entonces muere el conde.

El número cuatro podría situarse en este último acto cuando el duque vuelve de la guerra:

*“(Entre el duque con algunos memoriales)”<sup>377</sup>.*

Se trata de un toque militar de trompeta y caja, lo que podría ayudar a reforzar ante el público la idea de que el duque aparece en escena al llegar de la guerra.

Para concluir, como ya dijimos al comienzo, sonaría el número cinco como ambientación a la escena fatídica que aparece al final.

Las críticas periodísticas de la época hablan así sobre la música en esta representación: “Los motivos musicales de Paradas, entonados. La melodía del primer cuadro es muy bella, aunque no sea de Paradas”<sup>378</sup>: “... Cayetano Luca de Tena, valido del auxilio de Emilio Burgos, Manuel Comba y Manuel Parada, este..., lleno de facultades y bríos, ha conseguido otro tanto para su carrera

---

<sup>377</sup> VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Ibid.* P. 226.

<sup>378</sup> GALINDO, Carlos. “Inauguración de la temporada oficial en el Teatro Español con ‘El castigo sin venganza’, tragedia de Lope de Vega”, *Dígame*, 10-1943.

teatral”<sup>379</sup>. “Los decorados de Burgos y Resti, los figurines de Manuel Comba y la música de Manuel Parada han servido exactamente a estos designios para componer el magno espectáculo de arte que anoche nos ofreció en la inauguración de su temporada oficial el Teatro Español”<sup>380</sup>. “... la música de fondo de Manuel Parada...”<sup>381</sup>. “... las ilustraciones musicales del maestro Manuel Parada, ...”<sup>382</sup>. “A la obra le ha puesto unas ilustraciones musicales el maestro Manuel Parada”<sup>383</sup>. “... y muy acertada la música del maestro Parada”<sup>384</sup>.

Se trata, en todos los casos, de elogios y reconocimiento de la adaptación de la música y del músico al desarrollo de la puesta en escena. También se deja ver la colaboración entre profesionales de diferentes ámbitos para conseguir como resultado final la puesta en escena.

### 6.2.3. El villano en su rincón.

Para *El villano en su rincón* (1617) Lope de Vega (1562-1635) utiliza una gran cantidad de trozos cantados. Alfredo Rodríguez<sup>385</sup> establece tres tipos de contenido musical que ofrece esta obra, canciones que da como unidad, al mezclar formas y temas en un baile teatral, aspecto muy característico de Lope

---

<sup>379</sup> AZCOAGA, Enrique. “El castigo sin venganza”. Lope de Vega. Adaptación de Joaquín de Entrambasaguas”, *Juventud*, 10-1943.

<sup>380</sup> *Informaciones*, 16-10-1943.

<sup>381</sup> *Madrid*, 13-10-1943.

<sup>382</sup> *Arriba*, 09-10-1943.

<sup>383</sup> *Arriba*, 15-10-1943.

<sup>384</sup> *Arriba*, 16-10-1943.

<sup>385</sup> RODRÍGUEZ, Alfred. “Los cantables de *El villano en su rincón*”. En AMOR Y VÁZQUEZ, José y KOSSOFF, A. David. *Homenaje a William L. Fichter estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. 1971, P. 639-645. P. 641.

el que los momentos musicales contengan bailes, y pone como ejemplo la canción *A caza va el caballero*. Por otro lado canciones que se relacionan entre sí por semejanzas y proximidad y pone como ejemplo los cantares de cosecha, con los que Lope pretende transmitir alegría, la vitalidad Del Campo contrastándola con la tenebrosidad de corte. Por último habla de las canciones que asociamos, pese a su separación en la comedia, por su identidad formal y temática y pone como ejemplo las lirás de los actos segundo y tercero.

La ficha técnica para la obra *El villano en su rincón* es:

- Dirección: Cayetano Luca de Tena.
- Escenografía y figurines: Vicente y Carlos Viudes.
- Música: Manuel Parada.
- Intérpretes: Guillermo Marín, María Jesús Valdés, Esperanza Grasés, Pilar Sala, Maruja Recio, Adriano Domínguez, Gabriel Llopart, Alberto Bové, José Capilla, Manuel Kaiser, José Cuenca y Rafael Gil Marcos.
- Estreno: 18 de abril de 1950 en el Teatro Español de Madrid.
- Observaciones: Función de Gala en Honor de la X Sesión Plenaria del Consejo de Investigaciones Científicas.

Para esta obra Parada escribió hasta 19 números, pero no todos nos han quedado, ya que aparecen como números el 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 19, "*Vareadores*" y "*¡Ay fortuna!*". El grueso del material musical de esta obra son las canciones, de las que aparecen todos los textos en la obra. Concretamente se trata de dos romances, dos zéjel y una canción. Estas

canciones eran cantadas con acompañamiento de música instrumental, y algunas eran bailadas, lo que daba a la representación una gran espectacularidad. Estas piezas proceden del folklore español, pertenecen al pueblo y Lope las incorpora a su obra, dignificando sus letras populares y a la vez, conectando de forma más directa con el público, a través de canciones que ya conocen.

Antes de comenzar la obra, como preludio, podríamos situar la primera intervención musical, el número 1, del que sólo se dice que es una introducción del romance, como si la obra completa fuese un romance que va a comenzar, ya que los romances consistían en contar historias, con su planteamiento, nudo y desenlace.

El acto primero se desarrolla en París, donde Lisarda, hija de un villano, se disfraza de cortesana para conocer a Otón, pero éste descubre que no es cortesana. Tras esta primera situación podría sonar el número 2, que es una pieza instrumental, donde aparece indicado “final primer cuadro”.

Por otra parte se presenta la situación del padre de Lisarda, Juan Labrador, que no quiere conocer al rey en toda su vida, aunque sí servirle. Podría sonar ahora el número 3, del que sólo aparece en la partitura escrita la letra “tema olivares”, lo que nos hace pensar que se trata de una melodía conocida, por lo que no aparece aquí recogida.

El rey pasa cerca de sus tierras, de caza, y va a oír misa a una ermita cercana, donde los villanos se acercan a verle a él y a toda su corte. Aquí

podría sonar el número 4 compuesto para trompas y caja, para describir la escena de la caza. El rey lee las intenciones de Juan Labrador en una esquila que ya tiene en la iglesia, sin fecha de muerte, y se propone conocerle, tras hablar con su hija Lisarda que sí que está allí.

En este primer acto, en el texto no aparece ninguna alusión clara que indique la ubicación exacta de las intervenciones musicales, pero se presta a la introducción de éstas. Sin embargo aparecen alusiones musicales que dejan clara la presencia de la música en esa sociedad:

*“FILETO: ...y canto por la noche el Tanto negro (Tantum ergo, canción litúrgica)...”<sup>386</sup>*

*“LISARDA: Un olmo tiene esta aldea,  
adonde de noche, al son  
de tamboril y guitarras,  
las mozas de Miraflor  
bailan por aquestos días:  
aquí hablaremos los dos,  
como vengais disfrazado”<sup>387</sup>.*

Para finalizar el primer acto sonaría el número 6, donde pone “final primer acto”, que es una intervención instrumental. Sin embargo hay un número 5, del cual se indica “mutación”, que al ser de un número anterior al final del primer acto, lo consideraremos como cambio de escenas dentro del primer acto.

---

<sup>386</sup> VEGA CARPIO, Félix Lope de. *El villano en su rincón*. Edic. de Juan María Marín. Madrid, Edit. Cátedra, 1999. P. 118.

<sup>387</sup> VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Ibid.* P. 123-124.

En el segundo acto el rey se empeña en que quiere que Juan Labrador le vea, ya que considera un desprecio el que no quiera verlo. Los villanos más jóvenes del lugar hablan de los amoríos y van todos a reunirse al olmo, del que se habla en la cita anterior. Allí Lisarda ha quedado con el cortesano Otón. Camino del olmo hablan Lisarda y Constanza, comparando con la música:

*“LISARDA: ¿Qué es Constanza, cosicosa,  
que llaman en corte enima,  
un alto, que un bajo estima  
sin fuerza más poderosa,  
y un bajo que al alto aspira?*

*CONSTANZA: Una música formada  
de dos voces.*

*CONSTANZA: Aunque alto y bajo estén, mira  
que, aunque son tan desiguales  
como la noche y el día,  
aquella unión y armonía  
losase en su acento iguales;  
que el alto en un punto suena  
con el bajo siempre igual,  
porque si sonaran mal,  
causaran notable pena.*

*LISARDA: Música me persuades  
que el amor debe ser.*

*CONSTANZA: El amor tiene poder  
de concertar voluntades.*

*LISARDA: No hay músico ni maestro  
como amor, de altos y bajos;*

*pero canta contrabajos  
en que siempre está más diestro*<sup>388</sup>.

A continuación viene una intervención musical claramente indicada en el texto, que va precedida de un diálogo referente a lo que va a sonar a continuación:

*“SALVANO: ...¿Traes tu vihuela ahí?*

*TIRSO: Aquí traigo tu vihuela.*

*BRUNO: Suena un poco, así te duela menos el amor que a mí.*

*TIRSO: ¿Hay para todos asiento?*

*BELISA: Antes estaréis mejor*

*de pie, por hacer favor*

*a los pies y al instrumento.*

*(Salen OTÓN y MARÍN)*

*BRUNO: Salga Lisarda a bailar.*

*LISARDA: ¿Sola? No tenéis razón.*

*BRUNO: Yo bailaré una canción,*

*con que la quiero sacar...*

*BRUNO: ...Danzaré, pues que no sales.*

*vaya de gala y de flor.*

*(Canten los músicos y BRUNO cante solo)*<sup>389</sup>.

---

<sup>388</sup> VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Ibid.* P. 133-134.

<sup>389</sup> VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Ibid.* P. 136-138.

A continuación comienza un primer romance y luego sale Lisarda a bailar y comienza un zéjel. Sin embargo en las partituras de Parada, en el número 8, se fusionan los textos de ambos. La letra que resulta es:

*“ A caza va el caballero  
por los montes de París,  
la rienda en la mano izquierda,  
y en la derecho el neblí...*

*Volvió la cabeza al valle,  
y vio una dama venir,  
en el vestido serrana,  
y en el rostro serafín...*

*Por el montecito sola,  
¿cómo iré?  
¡ay Dios! ¿si me perderé?  
¿cómo iré, triste, cuitada,  
de aquel ingrato dejada?  
sola, triste, enamorada,  
¿dónde iré?  
¡ay Dios! ¿si me perderé?...*

*La ocasión y la ventura  
siempre quieren soledad’.*

Tras el baile de Lisarda, ésta y Otón hablan de sus amoríos y Lisarda le da a Otón una llave de su huerta para que vaya a hablar con ella a media noche. Bajo esta escena suena la partitura número 9, ya que en esta misma

partitura se especifica “escena Otín –Lisarda” y además indica que lo que ha de sonar es la variación del romance, que es el número 6.

Luego llegan al lugar Juan el labrador y el alcalde y deciden hacer una fiesta al día siguiente para anunciar el casamiento de Feliciano con la sobrina de Juan, Constanza.

Vuelve a aparecer otro número, el 10, donde se indica “mutación”, donde suena una caja de música. La ubicación de esta intervención debe ser entre escenas.

Llega a casa de Juan el rey disfrazado para no ser reconocido y es recibido para cenar y dormir. Aparecen los siguientes pies para la siguiente intervención musical, que es una pieza para guitarra sola, el número 11, para guitarra sola, donde se especifica “cena rey”:

*“JUAN: Mientras comemos, podréis*

*cantarle alguna canción.*

*REY: (¡Buen villano y buen rincón!)*

*¿Música también tenéis?*

*JUAN: Es rústica, comenzad.”<sup>390</sup>*

A continuación otro pie introduce una nueva canción, a la que Parada no pone partitura, bien porque se recitase o porque se utilizase la original, que

---

<sup>390</sup> VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Ibid.* P. 158.

según apunta la versión de Juan María Marín, es una canción que ya había utilizado Lope de Vega en Los pastores de Belén:

*“BRUNO: ¿Cantaremos?*

*REY: ¿Por qué no?*

*que este es convite real.*

*MÚSICOS: ¡Cuán bienaventurado*

*aquel puede llamarse justamente,*

*que sintener cuidado*

*de la malicia y lengua de la gente,*

*a la virtud contraria,*

*la suya pasa en vida solitaria!*

*caliéntase el enero*

*alrededor de sus hijuelos todos,*

*a un roble ardiendo entero,*

*y allí contando de diversos modos*

*de la extranjera guerra,*

*duerme seguro y goza de su tierra”<sup>391</sup>.*

Cuando todos se van a dormir, el rey se declara a Lisarda, pero ésta lo rechaza. El rey descubre a Otón, y éste le dice que está allí porque está enamorado de Lisarda.

Llegamos al tercer acto. Al amanecer los villanos van a recoger la oliva.

Comienzan cantando:

*”FILETO: ¿Cantan?*

---

<sup>391</sup> VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Ibid.* P. 159.

SALVANO: *Sí.*

BRUNO: *¡Lindo cuidado!*

*(Los músicos de villanos, CONSTANZA Y BELISA Y LISARDA, con varas)*

MÚSICOS: *¡Ay fortuna,*

*cógeme esta aceituna!*

*aceituna lisonjera,*

*verde y tierna por defuera,*

*y por de dentro madera,*

*fruta dura e importuna.*

*¡Ay, fortuna,*

*cógeme esta aceituna!...*<sup>392</sup>

Se trata de un zéjel, que en el texto aparece con otra letra más, pero aquí sólo mostramos la utilizada por Manuel Parada para su partitura. El zéjel es una forma de poesía que apareció a comienzos del siglo XII en la España árabe, escrita en árabe coloquial, que incorpora a veces vocabulario romance y trata temas de carácter popular. Su forma está muy relacionada con la del villancico, de hecho repite el estribillo, como vemos, antes y después de la estrofa.

Tras este canto los personajes hablan sobre ello:

*“SALVANO: ¡Qué bien se hará el varear*

*con cantar y con bailar!*

*LISARDA: Comencemos a reñir,*

*¡por vida de los lechones!*

*SALVANO: Más nos valiera callar.*

*BRUNO: Hoy es día de cantar,*

*y no de malas razones.*

---

<sup>392</sup> VEGA CARPIO, Félix Lòpe de. *Ibid.* P. 165-166.

*Mi instrumento traigo aquí,  
y a todas ayudaré...*<sup>393</sup>.

A continuación, tras un nuevo pie, vuelve a sonar otra canción, esta vez es exactamente una canción:

*“LISARDA: ... Vaya, Tirso, una canción,  
y bailaremos las tres...  
MÚSICOS: “Deja las avellanicas, moro,  
que yo me las varearé;  
tres y cuatro en mi pimpollo,  
que yo me las varearé.  
Al agua de Dinadámar,  
al agua de Dinadámar,  
que yo me las varearé.  
Cogiendo estaba avellanas,  
que yo me las varearé...”*<sup>394</sup>.

Al igual que en canciones anteriores sólo mostramos el texto utilizado por Parada, pese a que el texto sea más extenso. Además repetimos el quinto verso porque así aparece en la partitura.

Llega Otón con un mensaje de parte del rey para Juan Labrador en el que dice que el rey ha hablado con el alcalde de París que fue alojado por él y que le dijo que si el rey se lo pidiera, le daría toda su riqueza y hasta a sus hijos; éste viene a pedirle riquezas, Juan Labrador accede. Luego el rey vuelve

---

<sup>393</sup> VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Ibid.* P. 166.

<sup>394</sup> VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Ibid.* P. 168.

a mandar otra carta a Juan pidiéndole sus hijos, y aunque con mucho dolor, Juan accede. Una vez allí, el rey hace llamar a Juan Labrador ante él y así éste se da cuenta de que el que se había alojado en su casa había sido el propio rey. Aparece otra intervención musical:

*”REY: Bebed si gana tenéis, cual dijistes.*

*¡Cantad!*

*JUAN: Honra notable me hacéis siempre.*

*MÚSICOS: (Cantan) Cuán bienaventurado*

*un hombre puede ser entre la gente,*

*no puede ser contado*

*hasta que tenga fin gloriosamente;*

*que hasta la noche oscura*

*es día, y viuda hasta la muerte dura”<sup>395</sup>.*

(La canción responde y corrige lo que se decía en el epitafio).

Casa a Lisarda con Otón y a Feliciano con Constanza.

Por último sonaría el número 19, que es una intervención musical donde se especifica “Final”.

Las críticas periodísticas de la época hablan así de la música de Parada: “... y la perfección de actitudes y movimientos en los grupos corales de acompañamiento y de danza, servidos también con sensibilidad e inteligencia

---

<sup>395</sup> VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Ibid.* P 199.

sumas por la música de Manuel Parada<sup>396</sup>. “La música de fondo aportada por el maestro Parada y evocadora de motivos populares de la época, acompaña y valora con dignidad muchos pasajes<sup>397</sup>. “La música, del maestro Parada, ilustra los momentos en que la obra lo pide con fidelidad<sup>398</sup>. “Las ilustraciones musicales del maestro Parada, bellísimas e inteligentes<sup>399</sup>. “La música de Manuel Parada sirvió a la época y al ambiente con gracia popular<sup>400</sup>. “... telones cortos, fondos de tapiz, trajes, danzas, música, luces..., todo, hasta el más nimio detalle, adquiere relieves plásticos de retablo de acabada y primorosa factura<sup>401</sup>. “A medias erudito y popular, inspirado, gracioso, espléndido, torrencial de musicalidad y de armonía, que, en diversas ocasiones, solicita el acompañamiento de la música y de la danza, dando a la obra categoría de zarzuela grande, en el más puro y recto sentido del género, o, si se prefiere, en una precursión de lo que hoy--¡bastante adulterado, ay, en muchas ocasiones!—conocemos con el nombre de folklore<sup>402</sup>. “El tono de la obra señala, con las fiestas campesinas francesas, la aparición de la picaresca española; entra acertijos y chacotas, las parejas cantan y danzan un romance que evoca el de `La hija del rey de Francia’<sup>403</sup>.

---

<sup>396</sup> MARQUERÍE, Alfredo. “En el Español fue presentado, en nueva versión escenográfica, *El villano en su rincón*, de Lope de Vega”, *ABC*, 07-10-1950.

<sup>397</sup> JUNYENT, José María. “*El villano en su rincón*, comedia de costumbres de Lope de Vega”, *el Correo Catalán*, 24-08-1950.

<sup>398</sup> OTAMENDI, Miner. “Anoche en el Español: *El villano en su rincón*, de Lope de Vega. Una obra inmortal y una postura escénica de primer orden”, *El Alcázar*, 07-10-1950.

<sup>399</sup> MORALES DE ACEVEDO, Emilio. “Con el villano en su rincón, inauguró el Español su temporada”, *Marca*, 07-10-1950.

<sup>400</sup> HARO-TECGLEN, Eduardo. “Lope de Vega en el Español. *El villano en su rincón*”, *Informaciones*, 07-10-1950.

<sup>401</sup> S.I.P.E., 14-10-1950.

<sup>402</sup> MARQUERÍE, Alfredo. “En el Español fue presentado, en nueva versión escenográfica, *El villano en su rincón*, de Lope de Vega”, *ABC*, 07-10-1950.

<sup>403</sup> CASTRO, Cristóbal de. “Español.- Éxito extraordinario de *El villano en su rincón*, de Lope de Verga”, *Madrid*, 07-10-1950.

La idea fundamental de todas las críticas es el acierto a diferentes niveles, como ilustración a las situaciones, a los ambientes y a la época. La consideración de zarzuela es algo lógico en la España de los años cuarenta, donde se buscan elementos patrióticos.

#### 6.2.4. El perro del hortelano.

La ficha técnica de la obra de teatro *El perro del hortelano* es la siguiente:

- Versión: Federico Carlos Sáinz de Robles.
- Dirección: Cayetano Luca de Tena.
- Ayudante de dirección: Vicente Sáinz de la Peña.
- Escenografía y figurines: Emilio Burgos.
- Intérpretes: Carmen Bernardos, Maite Blasco, Mari Paz Ballesteros, María Saavedra, Armando Calvo, Miguel Angel, Antonio Gandía, Jacinto Martín, Gerardo Malla, Antonio Muriel, Antonio Pérez, José Torremocha, Ramón Navarro, Carlos Alemán y Javier Quesada.
- Estreno: 24 de noviembre de 1962 en el Teatro Español de Madrid.

Como vemos, en la ficha técnica no aparece ninguna referencia a el músico, sin embargo en el Museo Nacional de Almagro se pueden encontrar unas partituras en cuya portada aparece escrito “Música de G. Gombau”, y las partituras, en su conjunto, se titulan “Intermedios musicales para la obra de Lope de Vega *El perro del hortelano*”. Otra de las

anotaciones que aparecen dicen: "(Material para archivar en el "Teatro Español")", todo lo cual nos hace pensar que fueron las partituras empleadas para la puesta en escena de la que nos ocupamos.

Los dos intermedios musicales compuestos por Gombau para esta obra están titulados:

- a) "Homenaje a Luis de Narváez".
- b) "Molinillo".

En esta obra resulta clara la ubicación de los números musicales, ya que, al estar estructurado el texto en tres actos, los dos números, llamados intermedios, ocuparían los dos descansos que generan tres actos. El hecho de que tengan un título que no guarda ninguna relación con el argumento de la obra nos hace pensar que se trate de piezas musicales independientes, utilizadas en los intermedios de esta obra por guardar una estética musical afín a la época.

En el caso del primero, "Homenaje a Luís de Narváez", hay que decir que Luís de Narváez (1490-1547) fue un famoso vihuelista del Renacimiento, por tanto anterior a Lope de Vega, pero se trata de música antigua que podría resultar ilustrativa. Gombau, mediante un cuarteto de cuerda y un clavecín, más propio del Barroco y no del Renacimiento, intenta evocar la forma de componer del vihuelista y, de esta forma, rendirle su particular homenaje.

Respecto al título del segundo, "Molinillo", no podemos encontrar ninguna relación concreta con el argumento de la obra. Además esta pieza no

aparece registrada en el Catálogo de la obra de Gerardo Gombau realizado por Julia Esther García Manzano<sup>404</sup>.

Las críticas periodísticas hablan así sobre la música de esta puesta en escena. “Como una deliciosa ópera de cámara es *El perro del hortelano*, en la que cantatas y melodías son traducidas fidelísimamente por los versos. ¡Qué gran director de orquesta Cayetano Luca de Tena! Con pleno dominio de su arte y de su temperamento, ha sabido señalar y matizar todos los valores-humanos, líricos y plásticos- de la comedia”<sup>405</sup>. Esta crítica no se refiere a la música de la puesta en escena que, como ya hemos visto se limita a los intermedios, sino que se trata de una comparación del director de escena con el director de orquesta.

---

<sup>404</sup> GARCÍA MANZANO, Julia Esther. *Gerardo Gombau un músico salmantino para la historia*. Salamanca, Diputación de Salamanca, 2004.

<sup>405</sup> ABC, 24-11-62.

### 6.3. Música para reposiciones de otros autores españoles.

#### 6.3.1. José Zorrilla y Moral: *Don Juan Tenorio*.

La obra *Don Juan Tenorio* apareció en 1844 y es la obra cumbre de José Zorrilla y Moral (1817-1893). En 1877 estrenó la zarzuela *Don Juan Tenorio*, con música de Nicolás Manent, pero ésta, tal y como señala Aniano Peña<sup>406</sup>, fue un fracaso y señala como razones las innovaciones poco acertadas hechas al drama original.

Encontramos cuatro fichas técnicas de esta obra dentro del período que estamos analizando, y las citamos todas porque no se puede considerar que la primera en el tiempo sea el estreno porque puede ser que se estrenase antes del 45. En todos los casos director y músico son los mismos, lo que nos hace pensar que se trate de una puesta en escena similar, con la misma música compuesta primeramente. El hecho de que no se hable del autor de la versión nos hace pensar que se utilizó un texto original, sin apenas modificaciones. No podemos saberlo ya que de esta puesta en escena no se conserva el libreto.

#### Ficha I

- Dirección: Cayetano Luca de Tena.
- Escenografía: Sigfrido Burmann.

---

<sup>406</sup> ZORRILLA, J. *Don Juan Tenorio*. Edición de Aniano Peña. Madrid, Edit. Cátedra, 2003. P. 24.

- Figurines: Vicente Viudes.
- Música: Manuel Parada.
- Esculturas: Canet.
- Intérpretes: Mercedes Prendes, Julia Delgado Caro, Porfiria Sanchiz, Pascuala Mesa, Pilar Sala, Asunción Sancho, José María Seoane, Alfonso Horuz, Adriano Domínguez, Manuel Kayser, José Cuenca y Carlos M. Morgado.
- Estreno: 31 de octubre de 1945 en el Teatro Español de Madrid

#### Ficha II

- Dirección: Cayetano Luca de Tena.
- Escenografía: Sigfrido Burmann.
- Figurines: Vicente Viudes.
- Música: Manuel Parada.
- Intérpretes: Manuel Dicenta, Mercedes Prendes, Julia Delgado Caro, Manuel Kayser, Alfonso Horna, Jesús Ramos, José Rivero, Carlos M. de Tejada y Adriano del Valle.
- Estreno: 25 de octubre de 1946 en el Teatro Español de Madrid

#### Ficha III

- Dirección: Cayetano Luca de Tena.
- Escenografía: Sigfrido Burmann.
- Figurines: Vicente Viudes.
- Música: Manuel Parada.
- Esculturas: Francisco Canet.

- Intérpretes: Alfonso Horna, Fulgencio Nogueras, Mercedes Prendes, Enrique Guitart, Guillermo Marín.
- Estreno: 29 de octubre de 1948 en el Teatro Español de Madrid.

#### Ficha IV

- Dirección: Cayetano Luca de Tena.
- Escenografía y figurines: Emilio Burgos.
- Música: Manuel Parada.
- Intérpretes: Guillermo Marín, María Jesús Valdés, Gabriel Llopart, Ricardo Marín, José Capilla, Julia Delgado Caro, Elena Salvador, Manuel Kayser, Fulgencio Nogueras, Esperanza Grasés, Maruja Recio, María Jesús Jorge, Alberto Bové, Adela Carboné, Fernando M. Delgado, José María Horna, Rafael Gil Marcos, Jacinto Martín y José Cuenca.
- Estreno: 28 de octubre de 1950 en el Teatro Español de Madrid.

Una de las características del material musical encontrado para esta obra es el desorden y suciedad en el que se encuentra, lo que hace difícil la reconstrucción de su puesta en escena. Se hace referencia a una serie de números como el 6, 7, 8, 9 y 11, pero de forma poco clara. Está claro que nos encontramos ante un material incompleto, no sólo por la falta de números, sino por el tipo de escritura utilizado para el único instrumento que aparece, el contrabajo.

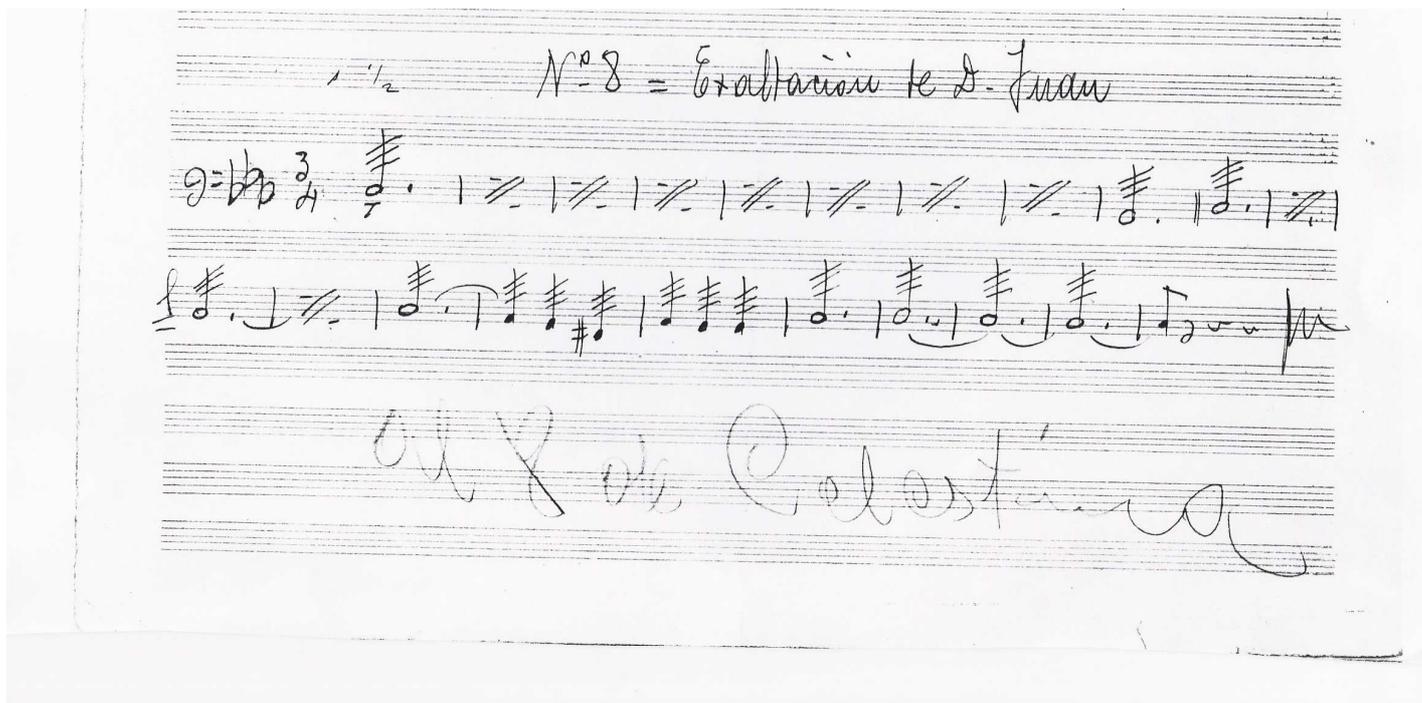
Hemos encontrado cuatro hojas, como ya se ha dicho, todas para contrabajo, pero con la peculiaridad de que en tres de ellas la escritura

empleada no es la propia de un instrumento que vaya a sonar solo, en cuyo caso se trataría de melodías, sino que se trata de acompañamientos a base de notas largas repetidas y trémolos. Esto nos lleva a pensar en la existencia de otras partituras para diferentes instrumentos que sonasen junto con éste. Además esta suposición cobra más fuerza al aparecer en una de estas tres hojas la anotación: “Al 8 de *Celestina*”, lo que nos remite a las partituras de otra obra de teatro, para la que Parada compuso partituras para violonchelo, contrabajo, piano, timbales, flauta, oboe y trompa. No tendría sentido que toda la representación estuviese acompañada de contrabajo solo y cuando fuese a meter un número más elaborado orquestalmente, utilizase uno compuesto para otra obra, cuando, si se tratase de destacar un momento importante, con música que caracterizase a la obra, no tendría sentido caracterizarlo con algo que perteneciese a un momento dramático diferente, con personajes diferentes.

Este número ocho de *Celestina* al que hace referencia una de las hojas, constituye el número final de dicha obra, lo que implica una cierta exaltación de la conclusión de la trama, así como de expansión y libertad de la música que está sonando. Tal vez esta mezcla de caracteres llevasen a Parada a utilizar el mismo número musical en dos obras diferentes cuya punto común sea la exaltación de la situación, ya que el número musical de Don Juan tras el que aparece la indicación “a *La Celestina*” es el número ocho que se titula “Exaltación de Don Juan”. El contraste entre la exaltación que produce el contrabajo a base de trémolos en el número ocho de don Juan y la exaltación

conseguida por todos los instrumentos ya mencionados sonando juntos del número ocho de *Celestina* es evidente.

*Partitura manuscrita del número ocho de Don Juan Tenorio:*



Hay que hablar también de la referencia a *Don Juan Tenorio* que aparece desde las partituras de *La Celestina*, sólo en la parte del contrabajo, lo que nos vuelve a confundir, ya que nos hace pensar en que es posible que la música incidental de la obra que nos ocupa podría basarse únicamente en música para contrabajo, ya que la referencia de la que hablamos aparece al comienzo de todas las partituras de contrabajo de *La Celestina*, y aparece tachado dicho título. Respecto al material que tenemos, al faltarle los números anteriores al seis, podríamos pensar que las partituras de *La Celestina* podrían ser las que nos faltan, pero es poco probable, ya que éstas, además de estar

numeradas, llevan títulos como “Conjuro de Celestina”, “Cortejo de Celestina” o “Amanecer”, entre otros.

Tan solo una de las cuatro hojas de Don Juan Tenorio contiene una partitura con escritura melódica, que nos hace pensar en el contrabajo como instrumento solista. Se trata de una partitura titulada “D. Juan Tenorio”. Sobre el pentagrama de esta partitura aparece una indicación “al nº 11- 5 mts.”, lo que apoya la suposición de que el material está incompleto y hay un número once que quiere que suene antes de éste, durante cinco minutos. Otra indicación que aparece junto al título es “(ente)”, que no sabemos muy bien si se refiere al ente de don Juan, a su alma o si realmente dice “este”, como indicación de Parada para algo que había establecido previamente, ya que en otras partituras de esta misma obra también aparece.

Del número seis se dice: “No”, “tacet”, “2º intermedio”, lo cual nos lleva a pensar en dos posibles interpretaciones de estos datos:

1. Que originariamente había escrito un número musical, el 6, para un sitio concreto dentro de la obra de teatro, el “2º intermedio”, pero que al ensayar conjuntamente para la puesta en escena final, hubiese sido eliminado por diversas posibles razones,
2. Que el material musical que tenemos se encuentre incompleto, y falten para esta obra otros instrumentos que sonarían en el número 6, mientras que el contrabajo permaneciese en “tacet”.

Al no tratarse de una partitura completa resulta difícil de reconstruir y el estado de este material es extraño, ya que se trata de una obra que se representaba todos los años para el día de los Santos, lo que debería de haber llevado a tenerla muy claramente establecida y pasada a limpio, de manera que aunque algún año de su representación el músico no fuese el mismo, todo estuviese claramente establecido. No obstante nos remitiremos a la obra para sacar las partes del texto en las que se sugiere o se pide de forma clara la presencia de la música.

La acción se desarrolla en Sevilla, en 1545. Los cuatro primeros actos pasan la misma noche. Los tres restantes pasan cinco años después.

El acto primero de la primera parte comienza con una alusión a la música que nos llevaría a ubicar un primer número musical: “Al levantarse el telón, se ven pasar por la puerta del fondo Máscaras, Estudiantes y Pueblo con hachones, músicas, etc.”<sup>407</sup>. El tipo de música que podría incluirse aquí podría ser una mojiganga, de la que ya hablamos en la primera parte de esta tesis, pero esto es pura especulación.

En el acto tercero y último de la segunda parte es donde aparecen las alusiones más claras referidas a la música. Don Juan vuelve al panteón y ve que la estatua del padre de Inés y la de Inés faltan. Aparecen muchos fantasmas. La estatua del padre de Inés le muestra su entierro, y le explica que le ha matado el Capitán Centellas a la puerta de su casa. Le dice que irá al

---

<sup>407</sup> ZORRILLA, José. *Ibid.* P. 73.

infierno. Esta aparición de Doña Inés podría estar acompañada con una de las partituras de Parada, la número siete titulada “Aparición de Doña Inés”, en la que también se indica “Acto tercero”.

Don Juan pide clemencia al cielo y doña Inés le salva por amor. Muren ambos juntos. Al pedir clemencia don Juan podría situarse el número ocho titulado “Exaltación de don Juan”, del que ya hemos hablado anteriormente.

Las alusiones musicales que aparecen en este acto son:

*“ESTATUA: Aprovéchale con tiento,*

*(tocan a muerto)*

*porque el plazo va a expirar,*

*y las campanas doblando*

*por ti están, y están cavando*

*la fosa en que te han de echar.*

*(Se oye a lo lejos el oficio de difuntos)*

*JUAN: ¿Con que por mi doblan?*

*ESTATUA: Sí.*

*JUAN: ¿Y esos cantos funerales?*

*ESTATUA: Los salmos penitenciales,*

*que están cantando por ti.*

*(se ve pasar por la izquierda luz de hachones, y re-*

*zan dentro)...<sup>408</sup>.*

*“INÉS: ... Cesad, cantos funerales:*

*(Cesa la música y salmodia)*

*callad mortuorias campanas:*

*(dejan de tocar a muerto)...<sup>409</sup>.*

---

<sup>408</sup> ZORRILLA, J. *Ibid.* P. 215.

No hay en las partituras de Parada nada similar a un oficio de difunto, pero es posible que se utilizase uno ya compuesto, conocido por el público, lo cual conectaría con éste de forma más directa.

“... (...y al son de una música dulce y lejana, se ilumina el teatro con luz de aurora...).”<sup>410</sup>

“(...De sus bocas salen sus almas representadas en dos brillantes llamas, que se pierden en el espacio al son de la música. Cae el telón)”<sup>411</sup>

La música a la que se refiere esta última alusión, es con la que concluye la obra, la que ambienta la escena final. Esta música debió ser a la que se refiere en las partituras como “Nº 8 de Celestina”, de la que ya hemos hablado.

Nos quedaría por situar el número titulado “D. Juan Tenorio”, pero es ésta una intervención musical que podría aparecer en diversos momentos de la obra como *leitmotiv* del personaje de don Juan.

Las críticas periodísticas de la época no mencionan nada sobre la música de la representación.

---

<sup>409</sup> ZORRILLA, J. *Ibid.* P. 218.

<sup>410</sup> ZORRILLA, J. *Ibid.* P. 218.

<sup>411</sup> ZORRILLA, J. *Ibid.* P. 219.

### 6.3.2. Francisco Rojas Zorrilla: *Entre bobos anda el juego*.

Una característica común, que cita Pastor Comín<sup>412</sup> en muchas obras de Rojas Zorrilla(1607-1648) y que, se da en la obra de la que ahora nos ocupamos, *Entre bobos anda el juego*, es que, o bien los músicos o el término genérico música aparecen indicados en el reparto. Además, el hecho de que, a veces, pese a estar la música anunciada, el texto no nos sugiere ninguna intervención, se puede tomar como una posibilidad para la improvisación escénica. Otra característica musical de su obra es que hace cantar a un personaje, a un coro o ambos alternados.

La ficha técnica de la puesta en escena que nos ocupa de *Entre bobos anda el juego* es:

- Adaptación: José García Nieto.
- Dirección: Cayetano Luca de Tena.
- Escenografía y figurines: Emilio Burgos.
- Música: Manuel Parada.
- Intérpretes: María Jesús Valdés, Guillermo Marín, Antonio Riquelme, Cándida Losada, José Capilla, Esperanza Grases, Rafael Bardem, Gabriel Llopart, Alberto Bové y Rafael Gil Marcos.
- Estreno: 6 de diciembre de 1951 en el Teatro Español de Madrid.

---

<sup>412</sup> PASTOR COMÍN, Juan José. "La música como recurso dramático en la obra de Rojas Zorrilla". En BLAS PEDRAZA, Felipe, GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y MARCELLO, Elena E. (coord.). *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*. 2000, pags. 243-270. P. 252-254.

Para esta obra Manuel Parada escribió tan solo un número musical titulado “Entre bobos anda el juego”, para cuarteto de cuerda y piano. Parece ser que esta pieza instrumental tuvo una función ambiental y es posible que se ubicara en el tercer acto, donde hay una alusión a que suenan algunos instrumentos y a que hablan desde dentro unos personajes con carácter coral llamados “músicos”. También es posible que esta pieza instrumental apareciese en diversas partes de la obra.

El argumento trata de los matrimonios de conveniencia. Consta de tres actos. Sólo en el tercero de estos actos encontramos alusiones musicales y la posible ubicación del único número musical compuesto para esta obra. El fragmento de texto al que nos referimos es el siguiente:

*“(Vanse. Dentro ruido de cascabeles y campanillas*

*y representan todo lo que se sigue dentro)”*<sup>413</sup>

*“...MÚSICOS (Dentro)*

*Mozuelas de la Corte, todo es caminar,*

*unas van a Güete y otras a Alcalá”*<sup>414</sup>...

El primer fragmento hace alusión a timbres concretos que podrían realizar los propios actores, pero en el segundo fragmento, la presencia de unos personajes llamados “Músicos” que hablen desde dentro puede dar pie a una intervención musical que se entenderá realizada por dichos personajes. El ambiente que se pretende conseguir en esta escena es de fiesta, de jolgorio, y

---

<sup>413</sup> ROJAS ZORRILLA, Francisco de. *Entre bobos anda el juego*. Madrid, Edit. Espasa Calpe, 1967. P. 188.

<sup>414</sup> ROJAS ZORRILLA, Francisco. *Ibid.* P. 189.

qué mejor que una danza para conseguirlo. La música instrumental sonaría bajo el texto que recitan los músicos, como fondo.

En este tercer acto aparece otra alusión que podría haber sido aprovechada por Parada para componer la música de una canción, pero de la que sin embargo, no queda nada escrito, se trata del siguiente fragmento, en el que don Lucas descubre lo que hay entre Isabel y don Pedro:

*“LUCAS: Más: al llegar a Cabañas,  
esto fue sin más ni más, le sacasteis en los brazos  
de la litera al zaguán;  
más: desde ayer a estas horas  
se miran de par a par,  
cantando un coro los dos,  
el tono del ay, ay, ay;...”<sup>415</sup>*

El tono al que se alude en el texto es un baile muy popular en la época, pero que como ya hemos dicho no fue aprovechado para enriquecer la escena. El texto de dicho tono, que no aparece en esta obra, pero que podría haber servido de base para una nueva composición de Parada es el siguiente:

*“Una dama me mandó  
que sirviese y no casase,  
que sirviendo alcanzaría  
todo lo que desease.*

---

<sup>415</sup> ROJAS ZORRILLA, Francisco. *Entre bobos anda el juego*. Madrid, Edit. Espasa Calpe, 1967. P. 214.

*¡Ay, ay, ay!*

*Una señora me pide*

*sobre su amor cien ducados;*

*¿qué haré yo, ¡triste de mí!*

*que los busco y no los hayllo?*

*¡Ay, ay, ay!*

*Celoso estoy de una dama,*

*y no puedo sosegar*

*de dolores de una pierna:*

*¿de cuál me debo quejar?*

*¡Ay, ay, ay!*

*Para san Juan debo a un hombre*

*dineros en cantidad;*

*¿qué haré yo, que cada día*

*me parece el de San Juan?*

*¡Ay, ay, ay!*

*Quise entrar en cierta casa*

*donde era su dueño honrado;*

*cogieronme entre las puertas*

*y hanme dado muchos palos.*

*¡Ay, ay, ay!"*

Como vemos, se trata de estrofas de cuatro versos, entre las que se intercala la frase que le da título, con lo que se trataría de componer una melodía para esos cinco versos, que se fuese repitiendo igual en todas las estrofas. Fácilmente se podría resolver con diez compases en compás binario, dos para cada verso, con el ritmo que generase el texto. Se trata de una suposición que podría haber sido pensada por Parada.

Ante la escasez de música de algunas obras de teatro cabe preguntarse si se trata de falta de tiempo del músico o de restricciones del director. Hay que tener en cuenta que durante la etapa en la que Manuel Parada es director musical del teatro, es cuando compone para cine algunas de sus mejores y más populares obras, con lo que podría dejarle menos tiempo para la ilustración musical del teatro, que por otra parte, requiere de menos efectos sonoros. Por otro lado podría tratarse de la restricción del director, ya que todo músico intentaría intervenir la mayor cantidad de veces en la representación teatral, para mostrar su música y, sobre todo, amortizar el pago de los músicos que deberían de permanecer allí durante toda la función.

Las críticas periodísticas de la época, referidas a la música son escasas, tan sólo encontramos una: "Menos acertado, a nuestro juicio, resultó el empleo de un cochecillo que aparece y desaparece unas cuantas veces, al tiempo que una graciosa música de Parada"<sup>416</sup>. En este caso, la crítica nos sirve para ubicar la única intervención musical que tenemos de Parada para esta obra, como *leitmotiv*, acompañando a la aparición en escena de un elemento de la escenografía.

---

<sup>416</sup> *Informaciones*, 7-XII-1951, firmado por Eduardo Haro Tecglen.

### 6.3.3. Agustín de Moreto: *El lindo don Diego*.

La producción de Agustín Moreto (1618-1669), autor de *El lindo don Diego* (1654), se caracteriza, tal y como señala Francesc-Lluís Cardona<sup>417</sup>, entre otras cosas, por su sentido de lo musical y armonioso. Hay que destacar, en este sentido, su producción de teatro menor, principalmente formado por loas, entremeses y bailes, de las que hoy se conservan treinta y dos. Lobato<sup>418</sup> establece una cronología de todas ellas, a partir de una serie de criterios como los actores que intervinieron o las referencias a hechos históricos. Este teatro menor de la fiesta barroca se caracteriza por estar impregnado de música, por lo que le presuponemos el gusto por ésta. La música en los bailes era fundamental y de estos se conservan ocho, de los que dos de ellos son bailes entremesados.

La ficha técnica de la puesta en escena de *El lindo don Diego* es:

- Versión: José García Nieto.
- Dirección: Cayetano Luca de Tena.
- Escenografía: Vicente Sáinz de la Peña.
- Figurines: Carlos Viudes.
- Música: Gerardo Gombau.
- Intérpretes: Carmen Bernardos, Maite Blasco, Alicia Hermida, Juan José Menéndez, Armando Calvo, Antonio Gandía, Miguel Angel, José Torremocha, Carlos Aleman y Gerardo Malla.

---

<sup>417</sup> MORETO, Agustín. *El lindo don Diego*. Prólogo y presentación de Francesc-Lluís Cardona. Barcelona, Edicomunicación, 1992. P. 9.

<sup>418</sup> LOBATO, María Luisa. "Cronología de loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto". *Criticón*, Nº 46, 1989, P. 125-134.

- Estreno: 14 de febrero de 1963 en el Teatro Español de Madrid.

Gerardo Gombau, al referirse a los números musicales que compuso para esta obra, habla de “comentarios musicales a la obra de Moreto”. Compone ocho comentarios musicales que titula así: número 1 (introducción), número dos (a) (“Besos”), número dos (b) (“Tema de don Diego”), número tres (a) (tema variado de don Diego), número tres (b) (“Música de escena”), número cuatro (tema (cantado) de don Diego), tema cinco (Introducción a la segunda parte, tema cortesano), número seis (transición (calle)) y número siete, ya que el número ocho vuelve a ser como el número siete.

El número uno se ubica al comienzo de la obra, posiblemente como preludio para ambientar la primera escena en la que aparece don Juan con don Tello hablando sobre los planes de este último para con sus hijas.

El número dos(a) titulado “Besos” se sitúa al final del cuadro primero de la primera jornada. La situación es que Mosquito, tras convencer a Doña Inés de que vuelva a aceptar a su servicio a Beatriz, se lo está diciendo a ella y Beatriz le recompensará con amor eterno. En este final de jornada aparece escrito con lápiz sobre el texto del regidor “mutación, música 2´5”. La indicación de dos con cinco podría referirse a los minutos en que debería estar sonando la pieza musical correspondiente. El título “Besos” describe la escena de Mosquito y Beatriz entregándose al amor.

El tema dos (b) titulado “Tema de Don Diego” se sitúa al final del segundo cuadro y vuelve a estar marcado en el texto del regidor con lápiz, tras

la conversación que mantiene don Mendo, don Diego y Mosquito, donde este último le dice a don Diego que su prima doña Inés no le merece y éste se burla. Vuelve a aparecer en este punto del texto una anotación, “Música: 2’5”.

El tema tres (a) titulado “Tema (variado) de don Diego” no aparece claramente indicado en el texto, pero podría sonar en cualquiera de las siguientes apariciones de don Diego en escena. El número tres (b) titulado “Música de escena” podría estar sonando el momento en el que don Diego y doña Inés se ven por primera vez las caras, o en cualquier otro momento, ya que no contiene, ni en la partitura ni en el texto ninguna alusión que permita su ubicación exacta.

Por último, para terminar esta primera jornada, hay en el texto, una indicación a lápiz para que entre la música, “música poco a poco”. Esta indicación aparece en medio de la última intervención de don Diego, por lo que es posible que los últimos seis versos, a partir de los que hay marcada música, constituyan la letra de la intervención musical número cuatro titulada “Tema (cantado) de don Diego”. Los versos a los que nos referimos, a partir de los cuales sonaría un fondo musical son:

*“... y si esto no lo consigo  
fijas las dos primas quedan,  
y si todas me quisieren  
apechugaré con ellas  
a más moros, más ganancias,*

*que el turco tiene trescientas*<sup>419</sup>.

Sin embargo, esta partitura cantada no contiene en ninguna de las partituras de los instrumentos, el texto adaptado, ni hay una partitura concreta para canto. Esto dificulta la reconstrucción. Está claro que ésta es la ubicación, ya que en las partituras, sobre este número musical, aparece escrito “Fin de la primera parte”.

Los números que quedan pertenecerían a la segunda jornada. El número cinco tiene dos referencias en el título, “introducción a la segunda parte” y “tema cortesano”. Se trata de una misma pieza con sus características relacionadas con el texto, por una parte, al principio de la segunda jornada se indica con lápiz “música”. Y por otro lado, el que se trata de un tema cortesano encaja con el ambiente de la escena con la que comienza el segundo acto, el salón de la casa de la condesa con Beatriz de condesa viuda, Mosquito y una criada. Este número es una música de escena introductoria en un ambiente determinado.

Tras un diálogo entre don Diego y don Juan aparece marcado en el texto la intervención de música que, al mantenerse en el mismo ambiente podría ser continuación o repetición del tema cortesano. Sin embargo, tras el engaño de don Diego a doña Inés de que don Juan ha estado con otra, tras hablar estos últimos y darse cuenta don Juan de que don Diego se la ha jugado, aparece en el texto otra referencia a la inclusión de música que hace referencia a la

---

<sup>419</sup> MORETO, Agustín. *El lindo don Diego*. Adaptación de José García Nieto. 1963. Final primera jornada.

partitura número seis titulada “Transición (calle)”, ya que en el texto es lo que viene a continuación. Estamos hablando del final del segundo cuadro de la segunda jornada.

La intervención musical número siete tiene lugar al final del tercer cuadro, cuando Don Juan y Don Mendo han sido engañados por don Diego para que se batan en duelo. Vuelve a aparecer a lápiz la misma anotación, “música, 2’5”. El número ocho, que vuelve a ser repetición del siete se sitúa al final de la obra.

Las críticas periodísticas de la época referidas a la música son: “... unas ilustraciones musicales de Gerardo Gombau...”<sup>420</sup>. Esta crítica nos confirma, simplemente la autoría musical. “... y en cuanto a la sonoridad que el primer día se acusó con alguna deficiencia, ayer quedó totalmente subsanada, permitiendo al público una buena audición”<sup>421</sup>. Esta crítica nos lleva a la conclusión de que esta puesta en escena se realizó con música grabada y no en directo. “... Músico: Gerardo Gombau...”<sup>422</sup>. “Las ilustraciones musicales de Gombau contribuyen a la creación de un ambiente de época”<sup>423</sup>. Aquí queda elogiada la adaptación al texto de la música ilustrativa de Gombau.

---

<sup>420</sup> *Informaciones*, 15-02-1963.

<sup>421</sup> *Hoja del Lunes*.

<sup>422</sup> *ABC*, 15-02-63.

<sup>423</sup> *Informaciones*, 15-02-63.

6.4. Música para teatro de autores españoles contemporáneos: *Baile en Capitanía* de Agustín de Foxá y *La tejedora de sueños* de Antonio Buero Vallejo.

6.4.1. Agustín de Foxá: *Baile en Capitanía*.

Conservamos dos obras españolas dirigidas por Cayetano Luca de Tena e ilustradas musicalmente por Manuel Parada, desde el momento de su primer estreno. Se trata de *Baile en capitanía* de Agustín de Foxá y *La tejedora de sueños* de Antonio Buero Vallejo.

La primera de ellas, *Baile en capitanía*, fue estrenada en 1944 y pasó de las cien funciones, llegando a constituir el mayor éxito teatral de su autor. En el primer tomo de las *Obras Completas* de Foxá el texto de *Baile en capitanía* lleva la dedicatoria: “A Cayetano Luca de Tena que viste y realiza los sueños de los poetas”. Esta dedicatoria muestra el agradecimiento del dramaturgo por la labor de la puesta en escena realizada por Cayetano Luca de Tena y también, por extensión, agradecimientos a todos aquellos profesionales que colaboraron en dicha puesta en escena, como es el caso de Parada. El Teatro Nacional de la Falange dedicaba el Teatro Español a textos clásicos fundamentalmente. Pero Luca de Tena programa *Baile en Capitanía* como uno de los cuatro montajes de la temporada 43/44, en medio de una cierta polémica que había por entonces en España sobre el teatro en verso y el romántico, resultando ser la obra de Foxá un intento de aunar ambos conceptos.

Su ficha técnica es:

#### Ficha I

- Dirección: Cayetano Luca de Tena.
- Escenografía: Emilio Burgos.
- Figurines: Manuel Comba.
- Música: Manuel Parada.
- Dirección de bailes: Roberto Carpio.
- Intérpretes: Mercedes Prendes, Porfira Sanchiz, Alfonso Muñoz, José María Seoane, Adriano Domínguez, Gonzalo Llorens, Manuel Kayser, Josefina Robeda, Julia Delgado Caro, Carmen Medina, Rosario Kayser, Rosita Yarza, José Luis Caballero, Mario Berriatúa, Marina Rodríguez, Mercedes Sillero, José Santoncha, Conchita Hidalgo, Seliquín Torcal, Jesús Ramos, Pepito Marentes, Julia Lorente, Gabriel Oteiza, Enrique Nuñez, María Angela del Olmo, Julio Lorente, Miguel Graneri, Alfonso Horna, Miguel Miranda, Manuel Arias, José Villasante, Adelina Nájera, Domingo Almendros, Demetrio Enebral, Antonio Almorós, Zésar, Carlos M. de Tejada, Lázaro Miguel, José Luis Heredia, José Cuenca, José Wander, Matilde Muñoz Sampedro, Antonia García, Pilar Sala, Conrado San Martín, Federico Górriz, José Wasider, Pilar Perales, Jesús Ramos, Clotilde de la Fuente, Lola Larrea, Emy Mary Lescura, Angelines Campos, Pilar Fernána Rubio, Carmen Bernardos, Cayetano Ayalde, María Garcibañez, Maribel Ramos, Marina Rodríguez, Mari del Castillo, Natividad Casanova y Angeles Avalos.

- Estreno: 22 de abril de 1944 en el Teatro Español de Madrid.

## Ficha II

- Estreno: 22 de abril de 1944.
- Reposición: 2 de marzo de 1945 en el Teatro Español de Madrid.

Para esta obra Parada compuso dos danzas, un vals<sup>424</sup> y un rigodón. En ambos casos se trata de danzas extranjeras, la primera alemana y la segunda francesa. La ubicación de estos dos números se puede situar en el cuarto acto, que es donde se desarrolla el baile al que hace referencia el título de la obra. La obra consta de un Prólogo y cuatro actos.

En el primer acto aparecen diversas alusiones a los bailes como acontecimientos sociales, y en particular al vals. Ejemplo de ello es:

*“DON RAMÓN: ... De teatros, el de Los Bufos,*

*en donde se da “La suegra*

*del Diablo”; en el Jovellanos*

*harán este año operetas*

*de magia.*

*ÁNGELES: Y de bailes, ¿qué?*

*DON RAMÓN: Se encuentran de enhorabuena*

*las niñas, pues este invierno*

*arderá Madrid en fiestas...”<sup>425</sup>*

---

<sup>424</sup> Parada en las partituras no habla de vals sino de *Waltzer*, que es un término alemán que significa dar vueltas.

<sup>425</sup> FOXÁ, Agustín de. *Baile en capitanía*. Madrid, Edit. Alfil, 1967. P. 35.

También se hace alusión a la marcha real (se trata del *Himno Nacional* de España) acompañando la presencia de la reina, hasta el punto de que el final del acto concluye sonando dicha marcha: “(Suenan la *Marcha Real*. Aclamaciones. Vivas a la Reina. Los soldados presentan armas. Entra un pequeño tren de alta chimenea humeante)”<sup>426</sup>. La *Marcha Real* es la composición que hoy conocemos como *Himno Nacional* de España.

En el acto segundo vuelven a haber alusiones, esta vez al rigodón:

“CASILDA: ...¡Pensar que nuestras abuelas

*hablaban con los muchachos*

*en algún juego de prendas,*

*jugando a la lotería*

*de cartones o en las vueltas*

*de un rigodón complicado!”<sup>427</sup>.*

El acto termina con diversas referencias musicales: “(Se oye un redoble de tambor y se escucha la canción *Cálzame las alpargatas*<sup>428</sup>. DON LUIS desenvaina la espada)”... “(Vuelve a oírse en la calle la marcha de la partida y cae el telón)”<sup>429</sup>. Esta última acotación sería una alusión para la que Parada podría haber compuesto alguna marcha, o utilizar alguna marcha militar ya existente, pero, como ya se ha dicho, para esta obra sólo hemos encontrado dos danzas. En el tercer acto aparece otra alusión al rigodón. En el tercer acto vuelve a aparecer otra alusión al rigodón.

---

<sup>426</sup> FOXÁ, Agustín de. *Ibid.* P. 60.

<sup>427</sup> FOXÁ, Agustín de. *Ibid.* P. 95.

<sup>428</sup> Se trata de una canción carlista.

<sup>429</sup> FOXÁ, Agustín de. *Ibid.* P. 110.

Es en el cuarto acto donde se desarrolla en sí el baile en Capitanía, y bajo el desarrollo de los hechos, deben de sonar las dos piezas de baile compuestas por Parada para esta obra. En este acto son múltiples las referencias musicales:

*“La escena representa el salón de gala de la Capitanía General de Burgos...”. “(Al levantarse el telón son cerca de las tres de la madrugada. La acción en Burgos, en enero de 1874. Suenan los últimos compases y los bailarines realizan los postreros pasos de una mazurca)”*.

*“PEPE: (A la señorita paquita)*

*¿Quiere bailar, señorita?*

*PAQUITA: Consultaré mi carnet.*

*La mazurca es para Antonio;*

*el rigodón, de José; el vals, de mi primo César;*

*el cuarto baile, de usted”<sup>430</sup>.*

*“(DOÑA CARLOTA, SEÑORITA RAMONA, ADOLFO Y DOÑA FERMINA)*

*DOÑA FERMINA: Y el baile, ¿qué lo motiva?*

*DOÑA CARLOTA: Que el Capitán General*

*pone de largo a su niña.*

*RAMONA: ¿Cuál es?*

*DOÑA CARLOTA: La que va de blanco*

*con rayas rosas.*

*DOÑA FERMINA: (Señalando a la SEÑORITA RAMONA)*

*La mía*

*sale por primera vez*

*hoy al mundo.*

*ADOLFO: Señorita,*

*esta noche de Burgos*

*la más hermosa de su vida:*

---

<sup>430</sup> FOXÁ, Agustín de. *Ibid.* P. 111.

*dieciocho años; un vals lento,  
un dulce nombre en su lista  
de cadete o estudiante.*

*(Se han retirado los músicos...)*<sup>431</sup>.

*“DON VENANCIO: (A DON MARCELINO)*

*¿Qué le parece la idea?*

*MARCELINO: Un abrazo de Vergara,  
mas con música de Viena*<sup>432</sup>.

*“DON LUIS: Yo también quiero estar al lado tuyo,*

*unido en el dolor y en la alegría  
y escuchar al morir como un murmullo  
a estos salones de Capitanía,  
en los que entre miradas y carmines  
de rubor y el temblor que amor inspira,  
antes de ser mi esposa, entre violines  
tu último vals de novia, alegre gira.*

*(Suenan la orquesta)*

*Ven, vamos a bailar; suena la orquesta  
para nosotros solos.*

*EUGENIA: ¡Oh, mi amado!*

*¡Qué noche tan feliz! Como la fiesta  
está mi corazón iluminado.*

*(Con el ritmo rápido del vals, seis señoritas de Burgos bailan con los OFICIALES CARLISTAS.*

*Al fondo, le acompañan otras parejas).*

*PAQUITA: A alto yo le reconozco.*

---

<sup>431</sup> FOXÁ, Agustín de. *Ibid.* P. 114.

<sup>432</sup> FOXÁ, Agustín de. *Ibid.* P. 121.

*PURA: ¿Y el que baila con Eugenia?...*

*NIEVES: Es su amor; el del asalto  
cuando iba en la diligencia.*

*PURA: Luego de nuevo la boda  
de don Anselmo se aleja.*

*NIEVES: Mira qué triste la mira;  
su dolor me causa pena.*

*DON PÍO: Terrible tributo es  
la vejez; ¿no veis la hilera  
de las madres que no bailan?  
Están como rocas, quietas,  
y el vals es un oleaje  
de juventud en torno a ellas,  
porque también fueron jóvenes  
y en una lejana fiesta  
bailaron su primer baile,  
que en su corazón aún suena”<sup>433</sup>.*

*“(Mira a su AYUDANTE, quien se va acercando a las parejas, y, descomponiendo el baile, deja pálidos e inmóviles a los Oficiales prisioneros)”<sup>434</sup>.*

En este momento se puede interpretar un corte en la música del baile, cuando llegan a detener a don Luis y todas las parejas dejan de bailar. En el final de este primer cuadro del acto cuarto, coincidiendo con el final del baile y la mañana siguiente, hay indicado un telón en el texto y en el libreto del regidor además, música.

---

<sup>433</sup> FOXÁ, Agustín de. *Ibid.* P. 124-125.

<sup>434</sup> FOXÁ, Agustín de. *Ibid.* P. 127.

Por último, sobre el libreto del regidor, hay tres indicaciones más de música, coincidiendo con las últimas palabras de Eugenia que cierra la obra. Estas indicaciones son “tambor” cuando se da cuenta de que está amaneciendo y van a fusilar a Luis, “Redoble” más adelante, cuando jura amor eterno a Luis, y por último, “marcha” en el telón, tras sonar la descarga y caer Eugenia desvanecida en el salón. De esta última marcha no sabemos si compuso Parada una concreta para esta obra, si utilizó una marcha de otra obra o si, con ésta estaría haciendo alusión a la *Marcha Real*. Respecto a la utilización del tambor, es una constante en la música incidental para teatro de Parada. En unos casos la partitura del tambor sí que aparece pero en otros, la sobreentiende o la deja a improvisación.

Las críticas periodísticas de la época hablan así sobre la música de esta representación:

“Los fondos musicales y los acompañamientos tienen como misión servir a la acción y no crear de por sí una calidad distinta a la obra. Las coplas de la muchacha carlista campesina y artesana traspasan las ventanas que dan a los maizales en el momento justo para que el oficial carlista acalle los deseos de su corazón para cumplir el sagrado deber de lealtad a la causa de don Carlos. Y la estrofa viril se aleja por las hondonadas para ir como mensajera y anuncio de llamada a perderse por las montañas que guardan el Cuartel Real”<sup>435</sup>. Esta crítica destaca la conexión entre la música y la obra que hace que no destaque aquella sobre ésta. La referencia a la canción carlista se comenta como acertada para estar en boca de quien está y sugerir lo que sugiere. Esta

---

<sup>435</sup> SÁNCHEZ CAMARGO. “En *Baile en capitanía*, el carlismo pasa con toda dignidad”, *El Alcázar*, 4-1944.

partitura no es invención de Parada pero constituye un recurso muy propio del teatro de utilizar significados inmersos en una determinada música para expresar mejor el texto dramático.

“Los fondos musicales de Paradas, tan finamente conseguidos como siempre, especialmente en el baile”<sup>436</sup>. Volvemos a encontrar mal citado el apellido del músico y una crítica bastante conservadora y sin elaborar, con la única pretensión de cubrir expediente con el aspecto musical de la puesta en escena.

#### 6.4.2. Antonio Buero Vallejo: *La tejedora de sueños*.

La segunda de las obras a las que nos referimos en este punto es *La tejedora de sueños* de Buero Vallejo, estrenada en 1952. Está basada en los mitos de Ulises y Penélope, pero desmitificando a los personajes. La ficha técnica de esta obra es la siguiente:

- Dirección: Cayetano Luca de Tena.
- Escenografía y figurines: Vicente Viudes.
- Música: Manuel Parada.
- Intérpretes: Cándida Losada, Luisita España, Maruja Recio, Mara Jerez, Esperanza Grases, Julia Delgado Caro, María Jesús Valdés, Jacinto Martín, Guillermo Marín, Fernando M. Delgado, Alberto Bové,

---

<sup>436</sup> SÁNCHEZ CAMARGO. *Ibid.*

José María Horna, Rafael Gil Marcos, Gabriel Llopart, José Cuenca y José Capilla.

- Estreno: 11 de enero de 1952 en el Teatro Español de Madrid.

Para esta obra Parada escribió una pieza coral, al unísono y *a capella*, imitando los coros griegos. Este número musical está muy claramente ubicado en el segundo acto de la obra y es cantado por personajes de la obra, las esclavas de Penélope.

Esta obra tiene tres actos y se basa en los mitos de Ulises y Penélope. En el primer acto se produce una lenta presentación de las circunstancias y los personajes. La obra gira en torno al tejer y destejer de la reina. La entrada del coro de esclavas da paso al clímax del segundo acto, al descubrimiento por todos de la trampa de Penélope.

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, there are three staves with the following text: "Buenos días.", "La tejedora de sus sueños.", and "U. Parada". Below this, the word "melodía." is written. The main body of the score consists of several staves of music. The first staff is marked "Lento." and "Dolorosamente cantado." with a dynamic marking of *p*. The subsequent staves feature various dynamic markings including *mf* and *pp*. On the right side of the page, there is a vertical label that reads "FLORES DE ESPAÑA-LIRICOS".



Esta es la escena:

*PENÉLOPE (Voz de): Diles que canten.*

*EURICLEA: ¿La rapsodia?*

*PENÉLOPE (Voz de): No... Las palabras no serían oportunas esta noche... Que canten la canción sin palabras.*

*ESCLAVA 2ª: ¡No, no! ¡Es peor!*

*EURICLEA: ¡Silencio! Empezad ya.*

*(Asustadas, las esclavas se miran y elevan su canto trémulo, a boca cerrada. Hay una pausa tras los primeros compases, en la que vuelve a oírse el gemido de PENÉLOPE. Luego prosigue el canto, cada vez más tembloroso, patético y triste. DIONE se levanta en silencio y se dirige a la puerta de la derecha. Todas la miran con recelo, y el canto se desafina y casi muere.)*

*EURICLEA: ¿Qué ocurre?*

*(Con dos mudos ademanes de amenaza, DIONE las manda callar.)*

*EURICLEA: No lo sé, ama.*

ESCLAVA 2ª: Nada, nodriza...

ESCLAVA 4ª (Casi llorando): Nada...

PENÉLOPE (Voz de): ¿Por qué no cantan, Euriclea?

(DIONE se inmoviliza)

PENÉLOPE (Voz de): ¿Ocurre algo?

EURICLEA (Vacilante): Creo que no, ama.

PENÉLOPE: ¿Está bien cerrado?

EURICLEA (Inquieta): ¿No cerraste tú?

PENÉLOPE (Tranquilizada): Sí, claro que sí. Di que continúen.

EURICLEA (A las esclavas): Seguid. (DIONE les hace furiosos gestos de confirmación. El coro se eleva de nuevo, tembloroso. Mientras vigila a EURICLEA, que se muestra inquieta, DIONE descorre el cerrojo y entorna la puerta sin ruido. El canto se ha vuelto más estridente y pavoroso, como si, arrastradas por la fuerza del ritmo, las esclavas no tuviesen otro medio de expresar su miedo. DIONE vuelve en seguida a su sitio y canta también. El coro adquiere ahora un tono más bajo, pero no menos angustioso; diríase que expresa expectación. Sobre él se oye la destemplada voz de sorda de EURICLEA.): ¡Ama!...

PENÉLOPE (Voz de cansada): No me atormentes...

EURICLEA: ¡Ama, se acercan las Furias! ¡Las oigo!

PENÉLOPE (Voz de): ¡Calla, y no las provoques!

(Pausa. Por la derecha entran de puntillas, con el dedo en los labios para recomendar silencio a las esclavas, los cuatro pretendientes. Amparados por el ruido del canto, que llega ahora a su máxima fuerza para caer e interrumpirse casi de golpe, se acercan a EURICLEA.)

EURICLEA: ¿Otra vez calláis? ¿Qué pasa? ¿Qué...?

*(Se mueve como un ciego animal que notase la proximidad del peligro. Su cara se contrae. Pero antes que, al fin, grite, entre ANTINOO Y EURÍMACO la sujetan, tapándole la boca. Las esclavas se levantan, aterrorizadas, y forman un grupo tembloroso en el primer término izquierdo, menos DIONE, que permanece, en pie, en su sitio. Los pretendientes se acercan a la puerta del templo y miran, en silencio, unos segundos. Después se miran y asienten, como si hubieran comprobado lo que deseaban.)*

*PENÉLOPE (Voz de.): ¿Por qué no cantan, Euriclea? ¿Tienen miedo otra vez?*

*EURÍMACO: No destejas más, Penélope<sup>437</sup>.*

En este caso hay una unión muy estrecha entre la música y el texto, ya que en este último se marcan exactamente diferentes matices de expresión musical, como la intensidad, el carácter y el movimiento, a través de indicaciones de los propios personajes de la obra a los intérpretes, que también son personajes, y a través de acotaciones del texto.

Esta escena lleva a la conclusión de que no es posible demorar más la elección de Penélope, por lo que el nuevo rey será quien consiga vencer en una prueba, con el arco, a Ulises.

Las críticas periodísticas de la época no mencionan nada sobre la música de la representación.

---

<sup>437</sup> BUERO VALLEJO, Antonio. *La tejedora de sueños*. Edic. de Luis Iglesias Feijoo. Madrid, Edit. Cátedra, 1990. P. 163-165.

6.5. Música para reposiciones de autores extranjeros: Shakespeare, Goethe, Sófocles y Friedrich Schiller.

6.5.1. Música para el teatro de Shakespeare.

6.5.1.1. *Macbeth*.

Existen dos fichas técnicas de la obra *Macbeth* de Shakespeare:

Ficha I

- Traducción: Nicolás González Ruiz.
- Dirección: Cayetano Luca de Tena.
- Escenografía: Sigfrido Burmann.
- Figurines: Fernando Chausa.
- Música: Manuel Parada.
- Intérpretes: Mercedes Prendes, Vicente Soler, Amparo Reyes, Fernando M. Delgado, Julia Delgado Caro, Porfiria Sanchiz, Margarita Esteban, José Bruguera, Félix Navarro, José Franco, Alfonso Horna, Juan Pereira, Francisco Alonso, Emilio Alisedo, Carlos M. de Tejada, Juan de Ibarra, Luis Durán, Manuel Arias, Jesús López, Juan de la Torre, Miguel Angel Horna, Rafael Gil Marcos, Concepción Campos, Lázaro Miguel, José Villasante y Julián López.
- Estreno: 11 de febrero de 1942 en el Teatro Español de Madrid.

Ficha II

- Estreno: 11 de febrero de 1942.
- Reposición: 18 de junio de 1943 en el Teatro Español de Madrid.

- Cambios intérpretes: Ana María Noé, Alfonso Muñoz, Mario Berriatúa, José Luis Heredia, Juan Manchón, Fernando Martín, José Santoncha, Amparo Reyes, Fernando M. Delgado, Domingo Almendros, José Cuenca, Pilar Sala, Roberto Pérez Carpio, y Conrado San Martín.
- *Observaciones:* Función de Gala a beneficio de obras asistenciales del Sindicato Nacional del Espectáculo.
- *Fin de fiesta:* Mariemma y Enrique Iniesta (baile), Carmen Campos (soprano), Tordesillas (piano), Wienaniski y Antonio Medio (bailarines) y Coro del Teatro Reina Victoria.

De esta obra hemos encontrado solamente desde el número siete, lo cual nos hace suponer que existen seis números de los que no sabemos qué ha sido. Los números que hemos encontrado tienen títulos referidos a algún hecho de la obra y además están numerados. Estos son:

- Número siete. "Tú serás rey".
- El número ocho aparece tachado, pero carece de título.
- Número nueve." Marcha fúnebre".
- Número diez. "Asesinato de Bankuo".
- Número once. Apariciones.("Asesinato" aparece tachado).
- Número trece. "Final".

El número siete está claramente situado en las primeras escenas del acto primero, lo cual nos hace suponer que podría ser que Parada, en

determinados casos, agrupara los números musicales de diferentes obras y los seis primeros números, de los que no sabemos nada, pertenecieran a otra obra. El acto primero comienza con tres brujas que hablan de que van a ver a Macbeth y cuando lo ven le predicen el futuro y entre otras cosas, le dicen que va a ser rey. Aquí es donde podemos situar el número siete, ya que antes de empezar dicha partitura aparece escrito: "Prev. Campanas. Eje. Brujas desde dentro", tras esto hay una flecha que señala al título "Tú serás rey", de forma que marca el pie en boca de las brujas para la entrada de la música. El número tiene tan solo dos compases y tiene verdaderamente un carácter de anuncio.

Tras este número, que como hemos dicho, es mínimo, continúa hablando Banquo sobre lo que le acaban de decir a su señor Macbeth. El contexto de la ubicación exacta sería este:

*"BRUJA 1ª: ¡Salve, Macbeth! ¡Salve a ti,thane de Gladis!*

*BRUJA 2ª: ¡Salve, Macbeth! ¡Salve a tithane de Candor!*

*BRUJA 3ª: ¡Salve , Macbeth, que en el futuro serás rey!"<sup>438</sup>*

*BANQUO: Mi buen señor, ¿por qué os sobrecogéis y parece que teméis a cosas que suenan tan gratamente?..."<sup>439</sup>*

Inmediatamente antes de esta situación, es decir, antes de que aparezcan en escena Macbeth y Banquo, cuando las brujas están solas, hay una referencia en el texto a la música que podría haberse seguido. Esta alusión aparece de la siguiente forma:

---

<sup>438</sup> Este sería el momento en el que sonaría el número siete.

<sup>439</sup> SHAKESPEARE, William. *Macbeth; El rey Lear*. Traducción de Luis Astrana Marín. Barcelona, Editorial Brugera, 1980. P. 26-27.

“BRUJA 1ª: ... Mirad qué tengo.

BRUJA 2ª: ¡A ver, a ver!

BRUJA 1ª: Es el pulgar de un piloto que naufragó al regresar a su país. (Tambor dentro)

BRUJA 3ª: ¡Un tambor, un tambor! ¡Macbeth que viene!<sup>440</sup>

TODAS: ¡Hermanas fatídicas, enlacemos las manos! ¡Mensajeras de la tierra y del mar, giremos, giremos!... Tres vueltas por ti, y tres por mí, y otras tres para que sean nueve. ¡Silencio!<sup>441</sup> ... Acabó el conjuro.”<sup>442</sup>

Para seguir con el argumento de este primer acto se puede decir que se van cumpliendo las predicciones de las brujas. El rey de Escocia, Duncan, informa a Macbeth y a otros que se ha decidido transmitir la corona al primogénito Malcolm. Es posible que el número ocho, que como ya he dicho, aparece tachado en las partituras, se pensase para antes de comenzar esta escena, ya que entre el número siete y el ocho aparece escrito “alerta guardia del rey de Escocia” y suena una trompa sola. Esta escena contiene dos acotaciones interesantes a tener en cuenta con respecto a la música. Para comenzar en esta escena pone: “Forres. Un salón en el palacio. Trompetería”<sup>443</sup>. A esta referencia podría responder el número ocho. Para acabar esta escena se indica: “(Clarines y trompetas)”<sup>444</sup>. Además aparece la siguiente nota a pie de página: “*Flourish*,

---

<sup>440</sup> Las brujas, como personajes de la trama, hacen referencia a él, diciendo que lo escuchan y lo atribuyen a un personaje de *Macbeth* que va a aparecer. Posiblemente se hace esta asociación porque Macbeth viene de la guerra.

<sup>441</sup> Así es posible que se marque el final de la intervención del tambor, la cual acompaña al conjuro que están realizando las tres brujas. Ese “Silencio” también se puede referir a que no hablen las otras dos brujas

<sup>442</sup> SHAKESPEARE, William. *Ibid.* P. 26.

<sup>443</sup> SHAKESPEARE, William. *Ibid.* P. 31.

<sup>444</sup> SHAKESPEARE, William. *Ibid.* P. 33.

en el original, agrupación de instrumentos de metal, especie de la *fanfare* francesa, con que Shakespeare anuncia la entrada y salida de los reyes en sus piezas dramáticas. Para las grandes solemnidades emplea la voz *senet*, que puede traducirse por charanga o música militar. Estas acotaciones equivalen a las de “ministriles” de nuestro teatro clásico”. Es probable que esta escena acabase con la misma música con la que ha comenzado.

Pese a que en la partitura no hay números musicales para todas las referencias musicales que hace el texto, antes del número nueve aparecen una serie de alusiones musicales que citaremos, ya que las consideramos interesantes como material que el director de escena y el musical han debido tener en cuenta antes de decidir cuáles seguir y cuáles no:

*“El mismo lugar. Delante del castillo. Oboes y antorchas. Criados al servicio de Macbeth”*<sup>445</sup>.

*“El mismo lugar. Salón en el castillo. Oboes y antorchas”*<sup>446</sup>.

*“MACBETH: ...En fin, ese Duncan ha usado tan dulcemente de su poder, tan intachable ha sido en sus altas funciones, que sus virtudes clamarían como trompetas angélicas contra el acto condenable de su eliminación...”*<sup>447</sup>.

Aparecen una serie de alusiones musicales referentes a una campanada, lo cual, como efecto sonoro, podría haberse llevado a cabo en la

---

<sup>445</sup> SHAKESPEARE, William. *Ibid.* P. 36.

<sup>446</sup> SHAKESPEARE, William. *Ibid.* P. 38.

<sup>447</sup> SHAKESPEARE, William. *Ibid.* P. 39.

puesta en escena, ya que no necesita de notación musical, por lo que no tenemos constancia de que haya sido o no así:

*"MACBETH: ...(Suena una campanada) ¡Voy; está hecho; la campana me invita!  
¡No la oigas Duncan, porque es el tañido que te llama al cielo o al infierno!"*<sup>448</sup>.

*"LENNOX: ...¡Tocad la campana! (Suena la campana)*

*LADY MACBETH: ¿Qué ocurre, que esa espantable trompeta (hideous trumpet, la campana de alarma, imagen tomada del lenguaje campestre) llama conferencia a los durmientes de esta casa?¡Decid, decid!"*<sup>449</sup>.

El número nueve, "Marcha fúnebre" está perfectamente ubicada, a través de dos referencias, "(final de cuadro)", que se refiere a aquel en el que se anuncia a Malcolm el asesinato de su padre Duncan, rey de Escocia, y "Eje. Bien puede huir como un ladrón quien no espera misericordia", frase que es dicha por Malcolm hablando del asesino de su padre. Al final de este número aparecen otras indicaciones referidas a la puesta en escena "Repite hasta que cae la cortina. Final de la 1ª jornada", con lo que la música aquí serviría de telón de fondo, de reflexión sobre la escena que se acaba de ver.

Continuando con el argumento, Banquo recuerda a Macbeth que se ha cumplido todo lo que dijeron las brujas y que sospecha que él ha influido en la marcha de los sucesos. En este momento del argumento vuelven a aparecer

---

<sup>448</sup> SHAKESPEARE, William. *Ibid.* P. 44.

<sup>449</sup> SHAKESPEARE, William. *Ibid.* P. 52-53.

referencias musicales de las que no tenemos reflejo en las partituras de Parada:

*“BANQUO: ...Pero, ¡silencio; basta!*

*Música. Entran Macbeth, en traje de rey; Lady Macbeth, vestida de reina; Lennox, Ross, señores, damas y acompañamiento”<sup>450</sup>.*

Macbeth decide encargar a tres asesinos la muerte de Banquo porque las brujas predijeron que aunque Macbeth sería rey, no tendría descendencia que continuase en el poder, pero Banquo sí que la tendría para ello. El número diez se titula “Asesinato de Banquo” y además lo sitúa en el acto tercero, por lo que el momento en el que sonaría esta intervención musical sería en la siguiente situación de la escena tercera del acto tercero:

*“...ASESINO 1º: ¡Una luz, una luz!*

*ASESINO 3º: ¡El es!*

*ASESINO 1º: ¡Atención!*

*BANQUO: habrá lluvia esta noche.*

*ASESINO 1º: ¡Que caiga!(asaltan a Banquo).*

*BANQUO: ¡Oh traición!. ¡Huye, buen Fleance, huye, huye, huye! ¡Que me puedas vengar...! ¡Oh miserables...! (Muere. Fleance se escapa)...”<sup>451</sup>.*

La función de la música aquí es la de dar importancia a una situación tensa e importante dentro de la obra. Las partituras de este número diez aparecen tachadas, por lo que es posible que finalmente no se utilizase la

---

<sup>450</sup> SHAKESPEARE, William. *Ibid.* P. 60.

<sup>451</sup> SHAKESPEARE, William. *Ibid.* P. 69.

música para este momento porque el efecto se consiguiera más con el silencio de fondo.

Entre el número diez y el once aparece la siguiente nota aclaratoria, dentro de las partituras: “Para prelude de la segunda jornada va el nº 3 siguen dos cuadros sin música y sigue el nº 2 hasta la entrada de Macbeth que enlaza...”. Como ya dijimos al comienzo de este apartado, sólo hemos encontrado los números musicales del siete al trece, por lo que no sabemos nada del dos y del tres. Como hemos comentado anteriormente, es posible que esos números anteriores pertenecieran a otra obra de teatro, pero no tenemos constancia de ella, es una hipótesis.

Aparecen en la obra de *Macbeth* acotaciones referidas a la inclusión de dos canciones, de las que Angel-Luis Pujante<sup>452</sup> realiza la traducción completa de sus textos. Las canciones de las que hablamos se titulan *Vente ya, vente ya* y *Espíritus negros*. Estas canciones aparecen solamente citadas con su primera frase y pertenecen a la obra *The witch* de un escritor contemporáneo de Shakespeare, Thomas Middleton. El texto completo de estas canciones aparece recogido en las *Complete Works de Shakespeare de Oxford University Press* (1986) y en la edición individual de *Macbeth* que para esta editorial preparó Nicholas Brooke (1990)<sup>453</sup>. No hace Parada ninguna referencia a estas canciones en sus partituras.

---

<sup>452</sup> SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. Traducción y edición de Angel-Luis Pujante. Madrid, Edit. Espasa Calpe, 1995. P. 143-145.

<sup>453</sup> SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. Traducción y edición de Angel-Luis Pujante. Madrid, Edit. Espasa Calpe, 1995. P. 37.

Macbeth aparece y quiere preguntarles a las brujas sobre su futuro, pero ellas imploran a sus superiores y hay tres apariciones que le dan consejos a Macbeth. La primera aparición le muestra la cabeza de Macbeth cortada y ofrecida por Macduff a Malcolm. La segunda le muestra a Macduff saliendo sangrante del vientre de su madre. La tercera le muestra a Malcolm dando orden a sus soldados para que se cubran con las ramas de los árboles de Birnam. La partitura número once se titula "Apariciones", lo que nos hace pensar que tiene lugar como fondo de éstas. Además, en el texto, tras estas tres apariciones, Macbeth hace alusión a que se ha estado escuchando música:

*"MACBETH: ...¿Por qué se hunde esa caldera  
y qué música es esa?(Oboes)"*<sup>454</sup>.

Otra alusión a la música en el texto, que podría haber sido cubierta con este número once es la siguiente:

*"BRUJA 1ª: Sí, señor; todo es así; pero ¿por qué Macbeth se queda tan estupefacto? Venid, hermanas, alegremos su espíritu y mostrémosle el mejor de nuestros divertimentos. Voy a hechizar al aire para que surja una música mientras formáis vuestro antiguo corro. Que este gran rey pueda decir amablemente que nuestros homenajes han festejado su venida; (Música. Las brujas danzan y se desvanecen)"*<sup>455</sup>.

---

<sup>454</sup> SHAKESPEARE, William. *Macbeth; El rey Lear*. Traducción de Luis Astrana Marín. Barcelona, Editorial Bruguera, 1980. P. 85.

<sup>455</sup> SHAKESPEARE, William. *Ibid.* P. 86.

Se iniciará una guerra que acabará con la cabeza cortada de Macbeth y el reinado de Malcolm, el elegido por el rey de Escocia desde el primer momento. En esta parte final del texto hay muchas alusiones musicales, referidas todas ellas a la marcha militar. Es probable que todas ellas se cubriesen con el número trece, “final”, ya que es una partitura que contiene, entre otros instrumentos, timbales y metales, timbres a los que se refiere el texto de la obra. Además apoya más esta suposición el hecho de que la partitura tiene varios calderones que podrían provocar la separación de una intervención de otra, dentro del texto.

*“Campo de las cercanías de Dunsine.*

*Entran, con tambores y banderas, Menteith, Caithness, Angus, Lennox y soldados”<sup>456</sup>.*

Al final de esta escena vuelve a reincidir en lo mismo: “(salen militarmente)”.

*“Campo cerca de Dunsinane. Un bosque a la vista.*

*Entran con tambores y banderas, Malcolm, el viejo Siward y su hijo; Macduff, Menteith, Caithness, Angus, Lennox, Roxx y soldados en marcha”<sup>457</sup>.*

Al final de esta escena: “(salen marchando)”

*“Entran Macbeth, Seyton y soldados con tambores y banderas”<sup>458</sup>.*

*“...Entran con tambores y banderas...”<sup>459</sup>*

---

<sup>456</sup> SHAKESPEARE, William. *Ibid.* P. 103.

<sup>457</sup> SHAKESPEARE, William. *Ibid.* P. 108.

<sup>458</sup> SHAKESPEARE, William. *Ibid.* P. 109.

<sup>459</sup> SHAKESPEARE, William. *Ibid.* P. 111.

“MACDUFF: Resuenen todas nuestras trompetas...!

¡Echad todo el aliento a esos clamorosos mensajeros de la sangre y de la muerte...!

(Salen. Continúan los toques de alarma)<sup>460</sup>”

“(Salen luchando. Retirada. Clarines y trompetas)

Vuelven a entrar, con los tambores y trompetas...”<sup>461</sup>

“TODOS: ¡Salve, rey de Escocia! (Clarines y trompetas)”<sup>462</sup>

“(Clarines y trompetas. Salen)”<sup>463</sup>

Es probable que esta última alusión haga referencia a una indicación que hay anotada al final del número trece, “Ataca la marcha real , con brío”. De esta forma se daría conclusión a la obra de una forma más cercana al público. Se trata de un final apoteósico, en el que la música tiene un papel fundamental para crear la escena de la guerra, y dicha escena es utilizada para recordar al público la guerra civil por la que se ha pasado recientemente, por lo que se concluye con la *Marcha Real*, que despertará el espíritu patriótico del pueblo.

Las críticas periodísticas de la época hablan así sobre la música de la representación: “... en la del maestro Parada que, como ya hemos dicho, ha compuesto unos números musicales inspiradísimos y perfectamente ajustados a la acción;...”<sup>464</sup>. “La música, de Manuel Parada, sirviendo con justeza los momentos que había que subrayar”<sup>465</sup>. “Asimismo los fondos musicales de

---

<sup>460</sup> SHAKESPEARE, William. *Ibid.* P. 112.

<sup>461</sup> SHAKESPEARE, William. *Ibid.* P. 115.

<sup>462</sup> SHAKESPEARE, William. *Ibid.* P. 116.

<sup>463</sup> SHAKESPEARE, William. *Ibid.* P. 117.

<sup>464</sup> REYES, R. De los. “Una noche memorable en el Español: éxito apoteósico de la `La tragedia de Macbeth´.”, *Gol*, 12-12-1942.

<sup>465</sup> Titular: “Español: *La tragedia de Macbeth*, de Shakespeare”, *Pueblo*, 12-02-1942.

Parada son muy buenos”<sup>466</sup>. Las tres críticas dejan claro que las ilustraciones musicales compuestas por Parada para esta obra, ocupan el tiempo justo y necesario para dicha ilustración y que, las características musicales responden al contenido del texto que están ilustrando. Por ambos motivos la crítica teatral le atribuye una gran calidad musical. Esta calidad última, de índole estética para el espectador, es consecuencia de los dos primeros factores señalados, y no como música pura. Esta puede ser una de las razones por las que la música teatral, cuando la analizamos o la escuchamos fuera del contexto para el que se crea, puede carecer del valor artístico inicialmente atribuido.

“...el músico Manuel Paradas, que ha preparado una partitura para acompañar adecuadamente los momentos culminantes...”<sup>467</sup>. “El maestro Manuel Paradas ha compuesto una adecuada Partitura”<sup>468</sup>. Estas dos últimas críticas, al escribir mal el apellido de Parada, dejan en evidencia la poca importancia concedida a la música y a la persona del director musical, por parte de los críticos teatrales, deducción que también queda patente por la reducida cantidad de palabras que dedican en sus artículos a este aspecto. Por otra parte, la concreción de la existencia de música en los “momentos culminantes” subrayan el hecho de la escasez de números musicales empleados, sólo reservados a dichos momentos.

En ninguna de las críticas se habla de la música de las canciones, lo que nos puede llevar a pensar que sus textos se recitaran. También cabe la posibilidad de que el tema musical se pase por alto y se de un comentario

---

<sup>466</sup> ACORDE. “Novedades de la semana. Español. *Macbeth*”, *Hoja del Lunes*, 16-02-1942.

<sup>467</sup> *Ya*, 8-02-1942.

<sup>468</sup> *Arriba*, 12-02-1942.

general, para cumplir con todas las facetas del espectáculo. Sea de una forma o de la otra, las críticas son bastante positivas.

#### 6.5.1.2. *Otelo*.

La ficha técnica de la representación de *Otelo* es:

- Versión: Nicolás González Ruiz.
- Dirección: Cayetano Luca de Tena.
- Escenografía: Emilio Burgos.
- Figurines: Manuel Comba y Eduardo Torre de la Fuente.
- Música: Manuel Parada.
- Intérpretes: Mercedes Prendes, José María Seoane, Alfonso Muñoz, Porfiria Sanchiz, Manuel Kayser, Adriano Domínguez, Rosita Yarza, Carlos M. de Tejada, Alfonso Horna, José Cuenca, Jesús Ramos, César Curva, Antonio García, José Luis Heredia, Antonio Almorós, Conrado San Martín, José Villasante, José María Dorado, José Santoncha, Demetrio Enebral, José Luis Heredia y Jacinto Martín.
- Estreno: 16 de diciembre de 1944 en el Teatro Español de Madrid.

El texto de esta representación no se ha conservado. Los números musicales de esta obra, a diferencia del resto, no han sido nombrados con números, sino que cada uno tiene un título concreto, que en la mayoría de los casos, permite ubicarlo perfectamente en el argumento de la obra. Además, también a diferencia del resto, cada uno de estos títulos se encuentra archivado por separado, pese a pertenecer a la misma obra. Los títulos son:

- “Muerte de Desdémona”.
- “Amanecer”.
- “Sauce”.
- “Coro a capella”.

En el acto primero Rodrigo y Yago van a casa de Brabantio y le dicen que su hija se ha ido con Otelo. Este no les cree porque Rodrigo pretende a su hija, pero tras comprobar que no está, se van los tres a buscarlos. Detienen a Otelo. Le llevan al Consejo de Venecia y allí Brabantio cuenta lo sucedido, pero Otelo es muy admirado; hacen salir a Desdémona y Otelo cuenta que se enamoraron porque su padre le hacía contar en su casa la historia de su vida y a ella le gustaba mucho. Hablan de entrar en guerra y Rodrigo y Yago, en la ausencia de Otelo, planean deshonorarle.

Comienza el acto segundo con una alusión clara para que suene música. “YAGO: ... (Suenan trompetas dentro) *El moro; conozco su trompeta*”<sup>469</sup>.

Este segundo acto se desarrolla en Chipre. Tras vencer a la flota turca, Otelo llega desde el mar y se encuentra con Desdémona, con su lugarteniente Casio y con Montano. Cuando se van, Yago cuenta a Rodrigo que verdaderamente están enamorados, por lo que vuelven a hablar de intentar separar a la pareja, por celos. A continuación tiene lugar una canción, en boca de Yago, *And let me the canakin clink*. De esta canción se desconoce la melodía original pero la traducción que recogemos es una adaptación hecha

---

<sup>469</sup> SHAKESPEARE, William. *Othello*. Introducción, traducción y notas de José María Valverde. Barcelona, Edit. Planeta, 1987. P. 135.

por Angel-Luis Pujante<sup>470</sup>, basada en una melodía recogida en *The English Dancing Master* (1615), de John Playford.

“YAGO: ¡Eh, traed vino!! (Canta)

*choquemos la copa, tintín, tin;*

*choquemos la copa, tintín.*

*El soldado es mortal,*

*y su vida fugaz.*

*¡Que beba el soldado, tintín, tin!”<sup>471</sup>. (La música de esta canción podría ser la*

del número de Parada titulado “Coro a capella”, pero no está claro, ya que dicha partitura, pese a ser una partitura coral y tener las indicaciones de respiración perfectamente marcadas, no contiene ninguna letra).

“*Muchachos, ¡venga vino!*

CASSIO: *Una canción estupenda, pardiez.*

YAGO: *la aprendí en Inglaterra, donde, por supuesto, saben trincar y trinar. Los daneses, los alemanes, y los holandeses pazudos (¡eh, bebed!), no son nada al lado de los ingleses.*

CASSIO: *¿Son tan notables esos ingleses en beber?*

YAGO: *Pues con toda facilidad matan a un danés be-  
nes; y hacen vomitar a los holandeses antes que se  
pueda llenar otro jarro.*

CASSIO: *¡A la salud de nuestro general!*

MONTANO: *Me uno a ello, teniente, y os haré justicia<sup>472</sup>.*

YAGO: *¡Querida Inglaterra! (Canta)*

*Esteban fue rey ejemplar*

---

<sup>470</sup> SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Traducción, introducción y notas de Ángel-Luis Pujante. Murcia, edita Universidad de Murcia, 1989. P. 189.

<sup>471</sup> SHAKESPEARE, William. *Otelo*. *Ibid*. P. 49.

<sup>472</sup> SHAKESPEARE, William. *Othello*. Introducción, traducción y notas de José María Valverde. Barcelona edit. Planeta, 1987. p. 141.

*y quiso ahorrar con su calzón.  
Y por seis céntimos de más  
el sastre puso de ladrón.  
Su fama nunca tuvo igual,  
más tú eres de otra condición.  
No tires tu viejo gabán,  
que el lujo arruina la nación*<sup>473</sup>.

Para esta canción titulada *King Stephen was and-a worthy peer* ha hecho la anterior adaptación Angel-Luis Pujante. Según Pujante<sup>474</sup>, la letra de Shakespeare es una variante de una balada antigua perdida. Fue en el siglo XVIII cuando apareció una canción con el estribillo “Then take thy auld cloak about thee” y la versión en la que se basa la adaptación anteriormente citada se publicó en *Thirty Scots Songs for a Voice and Harpsichord* (1757), de Robert Bremmer. Continúa la escena:

*“¡Eh, a ver, vino!*

*CASSIO: Pardiez, esta canción es más exquisita que la otra.*

*YAGO: ¿Queréis oirla otra vez?*

*CASSIO: No, pues considero indigno de este lugar al que cante tales cosas...*<sup>475</sup>

*“YAGO: (Aparte a Rodrigo) Salid fuera, y gritad ¡Un motín! (Se va Rodrigo. Toca una campana). Ea, buen teniente. Caballeros, por la voluntad de Dios,*

---

<sup>473</sup> SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Traducción, introducción y notas de Angel-Luis Pujante. Murcia, edita Universidad de Murcia, 1989. p. 50.

<sup>474</sup> SHAKESPEARE, William. *Ibid.* p. 190.

<sup>475</sup> SHAKESPEARE, William. *Op. cit.* en nota 472. P. 141.

*¡eh, socorro! Señor Montano: ¡socorro, señores!  
sí que es una buena guardia, desde luego; ¿quién  
es el que toca la campana? Diablo, eh, la ciudad se  
va a levantar. Teniente, la voluntad de Dios; que-  
daréis avergonzado para siempre.*

*Entran Oteló y séquito, con armas.*

*OTELÓ: ¿Qué pasa aquí?*

*MONTANO: Demonios, estoy herido, me han herido  
de muerte.*

*OTELÓ: ¡Alto, por vuestra vida!*

*YAGO: ¡Alto, eh! Teniente, señor Montano, caballe-  
ros: ¿habéis olvidado todo respeto al ligar y a la  
obediencia? ¡Alto! Os habla el general: ¡alto! ¿No  
os da vergüenza?*

*OTELÓ: Pero, ¿qué hay? ¿Por qué pasa esto? ¿Nos  
hemos vuelto turcos, y nos hacemos a nosotros mis-  
mos lo que el Cielo ha impedido a los otomanos?  
por vergüenza de cristianos, dejad esta bárbara riña.  
El primero que se mueva para dar un tajo sirviendo  
en el plato de su cólera, es que estima en poco su  
alma: morirá en su movimiento. Haced callar esa terrible campana que asusta a la isla,  
trastornándola de su calma...”<sup>476</sup>.*

Se trata de una escena que ha de tener como fondo el toque de la campana. Aparece reflejado, de forma exacta en el texto, el momento exacto

---

<sup>476</sup> SHAKESPEARE, William. *Op. cit.* en nota 472. P. 143.

en el que dicha campana comienza a sonar y cuándo cesa de sonar. Se trata de un efecto sonoro que da intensidad al desarrollo de la acción.

Para celebrar la victoria se hacen fiestas por la calle. Otelo y Desdémona se retiran y encargan a Yago la vigilancia. Este emborracha a Cassio para ponerlo en evidencia ante Otelo y se crea una riña. Otelo tiene que separar a Cassio de Montano herido, y Yago explica lo ocurrido. Otelo destituye a Cassio. Cuando se va, Yago aconseja a Cassio que vuelva a ganarse a Otelo hablando con su mujer.

El acto tercero comienza con alusiones muy claras a la música y con la presencia en escena de los “músicos” que van a ejecutar dicha música.  
”CASSIO: Señores, tocad aquí; yo compensaré vuestras molestias. Algo que sea breve, dando los buenos días al general. (Tocan) (Aquí se podría ubicar el número musical titulado “Amanecer”, para cuarteto de cuerda y dos arpas)

GRACIOSO: *¿Cómo, señores, han estado en Nápoles vuestros instrumentos, que hablan por la nariz de ese modo?*

MÚSICO (PRIMERO): *¿Cómo, señor, cómo?*

GRACIOSO: *Por favor, ¿son estos, instrumentos de viento?*

MÚSICO(PRIMERO): *Sí que lo son, pardiez.*

GRACIOSO: *Hay mucha ventosidad...*

MÚSICO(PRIMERO): *¿Dónde la hay, señor?*

GRACIOSO: *Pardiez, señor, yo conozco muchos instrumentos con ventosidades. Pero, señores, aquí tenéis dinero, y al general le gusta tanto lustra música, que, por amor de todo afecto, os ruega que no hagáis más ruido con ella.*

MÚSICO (PRIMERO):

*Bueno, señor, no lo haremos.*

*GRACIOSO: Si tenéis alguna música que no se oiga, a ello otra vez. Pero de oír música, el general no tiene muchas ganas.*

*MÚSICO (PRIMERO): No sabemos ninguna música así.*

*GRACIOSO: Entonces meted las flautas en la bolsa, porque me voy. Vamos, desvaneceos en aire, fuera. (Se van los músicos)<sup>477</sup>.*

En la siguiente situación aparece un pie para una intervención musical instrumental:

*“YAGO: Y en cuanto a Cassio, dejadme a mí que sea su enterrador. Sabréis más a media noche.*

*Toque de trompeta. Entran Ludovico, Desdémona y séquito.*

*OTELO: Magnífico. ¿Qué trompeta es esa?*

*YAGO: Seguro que es algo de parte de Venecia. Es Ludovico, que viene de parte del Dogo. Ved, vuestra mujer está con él<sup>478</sup>.*

Yago hace a Oteló que se esconda mientras él le pregunta a Cassio por Desdémona. En lugar de eso, le habla de Bianca, y Cassio hace gestos y sonríe de forma que da más celos a Oteló. Llega Ludovico de Venecia con una carta en la que envían a Oteló a Venecia y queda en su lugar Cassio. Desdémona sigue convenciéndolo de que perdone a Cassio y Oteló le da una bofetada y la manda a su habitación. Ella no lo entiende. Pide a Yago que interceda por ella. Cuando se despide de Emilia, le canta una canción que cantaba una sirvienta de su madre que se enamoró y murió cantándole. Este es el fragmento al que nos referimos:

---

<sup>477</sup> SHAKESPEARE, William. *Op. cit.* en nota 472. P. 151-152.

<sup>478</sup> SHAKESPEARE, William. *Op. cit.* en nota 472. P. 178.

*“DESDÉMONA: Mi madre tenía una doncella llamada Bárbara: se enamoró, y el que ella amaba fue un loco y la olvidó. Ella cantaba una canción del sauce..”* (Hay un número musical de Parada para esta obra titulado “Sauce”. Este número tiene aquí su ubicación, pero como música incidental y no como canción, ya que se trata de una partitura para cuarteto de cuerda y dos arpas) *“...era una cosa antigua, pero expresaba su destino, y murió cantándola. Esta noche no se aparta de mi mente esa canción: me cuesta mucho no dejar caer la cabeza a un lado y cantarla, como la pobre Bárbara. Por favor, date prisa...”*

*DESDÉMONA: (Canta)”* (Podría entonarse esta canción, por parte del personaje de Desdémona, con la melodía del número titulado “Sauce” que es instrumental).

*“Penaba por él bajo un sicamor;*

*llora, sauce, conmigo;*

*la frente caída, hundido el corazón;*

*llora, sauce, llora conmigo;*

*las aguas corrían, llevando el dolor;*

*llora, sauce, conmigo;*

*el llanto caía, y la piedra ablandó...”*

*Guarda esto*

*“llora, sauce, llora conmigo...”*

*date prisa; está al llegar.*

*“Llora, sauce, conmigo; guirnalda te haré.*

*No te acusarán; le admito el desdén...”*

*No, así no es. ¿Oyes? ¿Quién llama?*

*EMILIA: es el viento.*

*DESDÉMONA: (Canta) “Falso fue mi amor, mas, ¿qué dijo él?*

*Llora sauce, conmigo;*

*si yo te he engañado, engáñame también*<sup>479</sup>.

Esta canción, cantada por Desdémona, era una balada muy conocida en tiempos de Shakespeare, posiblemente de la época de Enrique VIII. La melodía original se conserva en un manuscrito del Museo Británico, el único para voz y acompañamiento de laúd. Pujante<sup>480</sup> habla sobre la relación entre el contenido de la canción, el estado de Desdémona y la melodía acentuando el sentimiento dolorido. Según Pujante, Shakespeare, con esta balada pretende comunicar lo que no puede con otros medios. La canción y el texto son un continuo a través de la inclusión de texto a mitad de la canción.

En el acto quinto tenemos una nueva alusión o referencia a la música:

*“EMILIA: ¿Qué presagiaba tu canción, señora? Oye, ¿me puedes oír? Haré el cisne muriendo con música: Sauce, sauce, sauce... (Esta podría ser la ubicación de el número musical de Parada titulado “Muerte de Desdémona”, formado por un coro, un cuarteto de cuerda y un arpa que sonaría como fondo o tras la señal de las palabras de Emilia: “Sauce, sauce, sauce...”)* Moro, ella fue casta: te quería, cruel moro. Que mi alma llegue a la bienaventuranza como es verdad lo que te digo: y diciendo lo que pienso, ay, muero. (Muere)<sup>481</sup>.

Las críticas periodísticas de la época hablan así de la música de esta puesta en escena: “... con música de fondo del maestro Manuel Parada<sup>482</sup>. “...

---

<sup>479</sup> SHAKESPEARE, William. *Op. cit.* en nota 473. P. 125-126.

<sup>480</sup> SHAKESPEARE, William. *Op. cit.* en nota 473. P. 180.

<sup>481</sup> SHAKESPEARE, William. *Op. cit.* en nota 472. P. 202.

<sup>482</sup> Ya, 8-12-1943.

con música de fondo del maestro Manuel Parada”<sup>483</sup>. “...Manuel Parada ha compuesto una sinfonía adecuada para acentuar las escenas y componer el ritmo de dicción o expresiones, lograda con fina inspiración”<sup>484</sup>. Las dos primeras críticas se limitan a confirmar la autoría de la parte musical. En la tercera crítica, además de confirmar dicha autoría, resalta su acierto, tanto en las partes instrumentales como vocales, empleando el término “sinfonía” para el primer caso, y el término “dicción” para el segundo. Esta terminología no es correcta, pero se puede entender mejor desde el punto de vista de destacar con esos términos algún factor de la música. En el caso de la sinfonía, podría referirse a la larga extensión de la parte instrumental pura, como la sinfonía. En el caso de la dicción se puede referir a que, con el ritmo empleado en las canciones compuestas, favorece la dicción y expresión del texto cantado.

#### 6.5.1.3. *Ricardo III.*

La ficha técnica de esta obra en el Español, dentro de la época que estamos analizando es:

- Versión: Nicolás González Ruiz.
- Dirección: Cayetano Luca de Tena.
- Escenografía: Sigfrido Burmann.
- Figurines: Fernando Chausa.
- Música: Manuel Parada.
- Intérpretes: Manuel Dicenta, Mercedes Prendes, José Rivero, Porfiria Sanchiz, José Cuenca, Julia Delgado Caro, Aurora Bautista, Adriano

---

<sup>483</sup> *Arriba*, 09-12-1944.

<sup>484</sup> *Arriba*, 19-12-1944.

Domínguez, Alfonso Córdoba, Carlos M. de Tejada, Antonio Almorós, Francisco Ortega, Jacinto Martín, Fernando M. Delgado, María Rosa Fernández Gil, Seliquín Torcal, José Luis San Juan, Alfonso Horna, Jesús Ramos, Alberto Bové, Alfonso Horna, Constante Viñas, José Santoncha, Miguel Miranda, Fernando Balcázar, Manuel Arias y Ramón F. Patallo.

- Estreno: 13 de diciembre de 1946 en el Teatro Español de Madrid.

Para esta obra compuso Parada veinticuatro intervenciones musicales, todas ellas numeradas, excepto el Final que se titula así. La mayoría de estas intervenciones están ubicadas exactamente en el acto y en el cuadro donde tienen que sonar. Se trata de música instrumental en toda la obra.

Comienza la obra con un prólogo que consiste en un largo monólogo de Ricardo ante sus familiares reales, a los que matará para hacerse él con el poder. Luego, cada uno de estos personajes le increpa por sus acciones y termina Ricardo el prólogo. Los números uno, dos y dos bis de Parada están ubicados desde la partitura en este Prólogo., pese a que en el texto no encontramos ninguna alusión directa.

La jornada primera comienza con Ricardo que habla con su hermano Clarence que va a ser encerrado en la torre, porque el rey ya no se fía de nadie. Cuando se lo llevan, Ricardo vuelve a hablar con el preso que acaban de liberar. En la segunda escena se situará la tercera intervención musical que

es una “marcha fúnebre”, que suena cuando aparece el cortejo fúnebre de Enrique IV, en el que va su viuda Ana. Ricardo se cruza en su camino y mantiene una larga y acalorada conversación con ella. Ella le acusa de haber matado a su marido y Ricardo la adula, demuestra su amor por ella y le entrega un anillo de compromiso. Ana se marcha y Ricardo termina de llevar a Enrique VI a su tumba.

En el cuadro segundo la reina Isabel sufre por la salud del rey Eduardo. Este ha pedido que vayan a verle el duque Ricardo, sus hermanos y Lord Hastings. Se establece una conversación entre la reina Isabel, Ricardo y otros, a la que luego se une la reina Margarita que increpa a Ricardo por ser el asesino de su marido y de su hijo. Cuando los hermanos entran a hablar con el rey, Ricardo se rezaga para esperar a dos asesinos y les da la orden de matar a su hermano Clarence que está encerrado en la torre. En este segundo cuadro, según las partituras, está ubicada la intervención musical número cuatro.

En el cuadro tercero se ubica la intervención musical número cinco. Los asesinos de Ricardo, tras engañar al guardia que lo custodia en la corte, y tras hablar con Clarence le matan, no los dos, sólo uno de ellos porque el otro se arrepiente.

Al cuadro cuarto pertenece la ubicación de la intervención musical número seis, que es para armonium solo. El cuadro comienza con el rey y la reina y algunos lores. Llega Ricardo y da la noticia del desfallecimiento de su

hermano y hermano del rey Clarence. Todos quedan muy sorprendidos y al rey le afecta mucho la muerte de su hermano por lo que se marcha a sus aposentos. Es entonces cuando, por primera vez en este texto hay una referencia clara a la intervención de la música:

“(...alguna pasada rápida que indique agitación. Música fúnebre...)”<sup>485</sup>.

Aquí podría ubicarse este número seis, para *armonium* solo, por el carácter de la música, que está indicando que en ese momento el rey está falleciendo. A continuación llega la duquesa de Cork con los hijos y esposa de Clarence. Los hijos le echan la culpa al rey de la muerte de su padre. Llegan después Ricardo y otros y, ante la muerte del rey, deciden mandar buscar al príncipe para que reine. Los ciudadanos muestran preocupación por los tiempos que vienen.

Para el quinto y último cuadro de esta primera jornada hay dos intervenciones musicales. Una que está indicada por el texto, justo al principio del cuadro:

“Clarines. Entran el príncipe, Ricardo,...)”<sup>486</sup>.

Aquí estaría situada la intervención musical número siete, que está titulada “marcha alegre”. Llegan con el príncipe al que traían para ocupar el trono del rey muerto, pero el príncipe se encuentra con que han encarcelado a

---

<sup>485</sup> SHAKESPEARE, William. *Ricardo III*. Traducción inédita de Nicolás González Ruiz. P. 3 del cuadro cuarto de la primera jornada.

<sup>486</sup> SHAKESPEARE, William. *Ibid.* P. 1 del cuadro quinto, primera jornada.

casi toda su familia y que su madre y hermanos se han ido a refugiarse a un santuario. Pide reunirse con su familia en la torre. Ricardo y otros planean conspirar contra el príncipe para proclamarse Ricardo rey. Al final de este cuadro, como final del acto primero, sonaría la intervención musical número ocho.

La segunda jornada comienza con los consejeros reunidos y tratando el tema de cuándo coronar al príncipe. Esta segunda jornada comenzaría con una especie de preludio musical, de tan sólo seis compases, que constituyen el número nueve. Este número va seguido por el número diez, que es exactamente igual, pero más rápido. Podrían tener lugar los dos seguidos, sin embargo resulta más efectista utilizar este preludio lento para la entrada de los consejeros y después utilizar el mismo preludio rápido para la entrada de Ricardo. Se trata de suposiciones porque, ni el texto indica nada, ni la partitura indica más que su inclusión en el segundo acto, y por el número de orden sabemos que correspondería a este momento.

Al llegar Ricardo hace salir a Buckingham, uno de sus hombres de confianza, y le dice que Lord Hastings no quiere que él reine. A continuación entran de nuevo los dos en el Consejo y Ricardo acusa a Lord Hastings de traidor y de cómplice de las maldiciones que sobre él ha echado la reina Margarita. Manda matarlo por traidor. Todos quedan perplejos y salen, excepto Ricardo y Buckingham. Llegan Catesby y el Corregidor y se produce la inclusión de la siguiente intervención musical, apoyada por referencias en el texto. Se trata del número diez para tambor solo, y estos son los pies:

*“BUCKINGHAM:... ¿Qué es eso? ¿Un tambor?*

*(Es el redoble que indica que acaba de morir Hastings)”<sup>487</sup>.*

Buckingham dice al Corregidor que ha mandado matar a Hastings porque habían descubierto que era un traidor y que ese mismo día tenía planeado matarle a él, Buckingham y a Ricardo. El Corregidor queda convencido y va a dar explicaciones al pueblo de la muerte de Hasting. Con él, mandado por Ricardo, va Buckingham para decirle al pueblo que el príncipe posiblemente sea hijo bastardo y que Ricardo debería ser quien reinara. El pueblo queda perplejo, por lo que Ricardo decide hacerse el duro ante la nueva visita del Corregidor y de un grupo de regidores de la ciudad. Ricardo se hace de rogar para verlos porque dice que está orando, pero luego les recibe. Estos le piden que reine, él se niega pero al final acepta y deciden coronarlo al día siguiente.

El segundo cuadro es corto y uno de los pocos que carecen de intervención musical. La reina Isabel, la duquesa de Cork y Ana van a felicitar al príncipe y son informadas de que Ricardo ya es rey.

El cuadro tercero comienza con Ricardo en el trono. Es probable que las intervenciones musicales número 12 y 13 sean utilizadas como ambientación de esta nueva escena. La única indicación que tienen en la partitura es la de pertenecer al cuadro tercero, pero al ser música instrumental, podrían utilizarse en diferentes momentos de este cuadro. Ricardo propone a Buckingham que mate a los dos hijos de Eduardo para hacer su reinado más firme, pero éste se

---

<sup>487</sup> SHAKESPEARE, William. *Ibid.* P. 4 del cuadro primero de la segunda jornada.

lo piensa, por lo que Ricardo desconfía de él y manda a un asesino a sueldo a que los mate. Llega Stanley y da la noticia de que Enrique Richmond se ha levantado contra él y a él se están uniendo otros descontentos. Buckingham se une a Richmond. La reina Isabel se entera de que sus hijos han sido asesinados y la reina Margarita y la duquesa de Cork la consuelan. Aquí tiene lugar una intervención musical que está reflejada en el texto, la número 14, para metal y timbal. La alusión musical es la siguiente:

*“(Suenen trompetas y tambores)”<sup>488</sup>.*

Esas trompetas y tambores anuncian la presencia del rey. A continuación la duquesa de York, que se encuentra con su hijo, le maldice y es ahora cuando tiene lugar otra intervención musical, la número 15, que va a sonar dos veces, bajo estas alusiones musicales:

*“RICARDO: ¡Batid tambores!*

*(Redoble)”<sup>489</sup>.*

*“RICARDO: ¡Batid tambores!*

*(Redoble)”<sup>490</sup>.*

Ambas alusiones reflejan la llamada a la guerra de Ricardo, que pese a que su madre le está increpando, él sólo piensa en su poder. Cuando la duquesa de York y la reina Isabel se marchan, Ricardo llama a Isabel y le

---

<sup>488</sup> SHAKESPEARE, William. *Ibid.* P. 8 del cuadro tercero de la jornada segunda.

<sup>489</sup> SHAKESPEARE, William. *Ibid.* P. 8 del cuadro tercero de la jornada segunda.

<sup>490</sup> SHAKESPEARE, William. *Ibid.* P. 9 del cuadro tercero de la jornada segunda.

propone que convenza a su hija para casarse con él y así ser reina. Aunque Ricardo estaba casado con Ana, la manda matar. Buckingham es cogido prisionero.

El cuadro cuarto es muy corto y presenta a Buckingham en la plaza de Salisbury, con su alcalde, a punto de ser ejecutado. Hay dos intervenciones musicales, la número 16 y 17 que no tienen indicación del cuadro al que pertenecen, por lo que podríamos situarlas tanto en la mutación entre cuadros, como al final del cuadro tercero, como en el cuadro cuarto. Sin embargo el hecho de que el número dieciséis vuelva a ser el número cinco, que es la intervención musical que suena cuando Clarence está siendo asesinado, nos hace pensar que, al menos ese número corresponda a este cuadro, creándose con ese motivo musical una especie de *leitmotiv* de los asesinatos de Ricardo.

El cuadro quinto se desarrolla en el campo de batalla. Para este último cuadro tenemos siete intervenciones musicales, por lo que, prácticamente, a lo largo de todo el cuadro estará sonando la música como fondo. La primera intervención musical es la número dieciocho, que resulta ser la repetición de una marcha alegre que aparece en el número siete. Esta primera intervención musical podría utilizarse para situar en el campo de batalla a ambos rivales. Ambos contrincantes se preparan para la batalla. Hay una serie de intervenciones musicales, como son el número 19, 21 y 22, que consisten en tambor y metales, lo que podría indicarnos diversas apariciones del rey, ya que anteriormente se ha empleado para eso. Así, uno de las alusiones musicales que deja claramente el texto es:

“(Se oye gran fragor de trompetas y tambores)”<sup>491</sup>.

Esta indicación aparece cuando Ricardo está mandando sus tropas a luchar. Pero la alusión musical anterior también podría referirse a la intervención musical número 23, que podría comenzar a sonar antes de esa indicación del texto, con un *Andante Moderado* y sin sonar trompetas y llegar al compás 13 y a la indicación Poco más en el momento en que aparece dicha acotación, manteniendo a continuación ese momento de tensión en el que cae muerto el caballo de Ricardo y ofrece su reino por otro.

La intervención musical número veinte, que resulta ser la repetición de la doce, para cuerda sola, podría sonar en el momento en el que, antes de ir a dormir Richmond, reza a Dios para que le acompañe en la batalla.

Cuando están durmiendo esa noche, las víctimas de los asesinatos de Ricardo se le aparecen y le atemorizan, mientras se muestran partidarios de Richmond. Esa escena podría tener la suficiente fuerza en silencio, como para no emplear nada de música incidental.

El número final podría sonar bajo el monólogo final de la victoria de Richmond o tras éste como coda.

---

<sup>491</sup> SHAKESPEARE, William. *Ibid.* P. 8 del cuadro quinto de la jornada segunda.

Las críticas periodísticas de la época hablan así sobre la música de esta puesta en escena:

“Y el maestro Parada ha hilvanado con música inteligentemente lograda los momentos culminantes de la tragedia”<sup>492</sup>. Con esta apreciación se da a entender por una parte una relación de la música con el texto en lo que se refiere a coincidencia en la transmisión de significados y por otra, la utilización de la música en la puesta en escena, tan sólo en los momentos culminantes de la obra y no en toda ella, por lo que puede considerarse la música como elemento escénico complementario de cierta importancia dentro de esta puesta en escena. La continuidad en el desarrollo de la puesta en escena es otro de los aspectos que se pueden desprender de esta crítica y una de las funciones fundamentales por las que se caracteriza esta unión que estamos analizando de director y músico.

Otra de las críticas es “... e impresionante música de fondo de Manuel Parada”<sup>493</sup>. El principal dato que se desprende de esta frase es que la música utilizada suena bajo la acción y las palabras y no como intermedio musical de unión entre partes habladas y de acción. No es que se contradigan esta crítica y la anterior, pero destacan dos funciones diferentes de la música en el teatro que se pueden dar conjuntas, unir y acompañar la acción.

---

<sup>492</sup> DÍEZ-CRESPO, Manuel. “Español: una magnífica realización del *Ricardo III*, de Shakespeare.”. *Arriba*, 14-12-1946.

<sup>493</sup> MARQUERÍE, Alfredo. “En el Español se representó triunfalmente *Ricardo III*, de Shakespeare.”, *ABC*, 14-12-1946.

Una última crítica se refiere tan solo al músico compositor, "... y Manuel Parada que ha compuesto con su pericia habitual la música de fondo"<sup>494</sup>. Se le presupone una reputación para la composición de música no pura sino conectada con un argumento literario, ya fuera cine o teatro.

#### 6.5.1.4. *La Tempestad*.

La ficha técnica de esta obra es:

- Versión: José Hierro.
- Dirección: Cayetano Luca de Tena.
- Escenografía y figurines: Emilio Burgos.
- Música: Gerardo Gombau.
- Intérpretes: Carmen Bernardos, Maite Blasco, María Paz Ballesteros, María Saavedra, María José Fernández, Carlos Lemos, Armando Calvo, Miguel Angel, Antonio Gandía, Javier Loyola, Vicente Ros, José María Prada, Jacinto Martín, Marcelo Arroita Jaúregui, José Luis Sanjuán, José Caride y Ramón Navarro.
- Estreno: 20 de abril de 1963 en el Teatro Español de Madrid.

De esta obra se conservan cuatro números, nombrados con los números 17, 18, 19 y 22, aunque este último no es un nuevo número, sino la repetición del 19. Es evidente que los números musicales que acompañaron a esta obra teatral fueron, como mínimo, veintidós. Estos números que se conservan son vocales *a capella*, lo que nos hace pensar también en la posibilidad de que existan otras partituras instrumentales que acompañen dichos cantos.

---

<sup>494</sup> "Ricardo III. Tragedia histórica de William Shakespeare en versión libre y directa, original de don Nicolás González Ruiz", S.I.P.E., 10-12-1946.

El texto de José Hierro contiene anotaciones en lápiz y rotulador, sobre el texto mecanografiado, que indican la presencia de música grabada, por lo que es probable que dicha música grabada sirviese como acompañamiento a las canciones de las que se conservan las partituras.

El texto de la obra se divide en dos jornadas. En la primera jornada del texto de Hierro encontramos varias indicaciones para la intervención de música grabada a través de series de números y con indicaciones tales como “corte música” o “subir volumen”. Esta primera jornada, dentro de la trama de la obra original de Shakespeare, llega hasta que, Fernando y Miranda se prometen amor, gracias al plan trazado por Próspero. Las canciones que se conservan están ubicadas antes de este final de jornada, en el encuentro entre Esteban, Tríncalo y Calibán. Esteban hace su entrada cantando la canción que Gombau nombra como número 17. El texto de esta canción es: “No pienso volver al mar, yo en la ribera me muero”. Se trata del canto de un tripulante de un superviviente del naufragio que ha provocado Próspero, y su estado es, como indica en la propia partitura, “un poco ebrio”. Esta canción la canta por su propio estado, que no sabe qué va a ser de él.

Handwritten musical score for "Esteban" by Gombau. The score is written on three staves. The first staff shows the key signature (one sharp, F#) and the time signature (4/4). The second staff is the vocal line, starting with "Esteban" and the tempo marking "Sento." Below it, the lyrics are: "NO PIEN -SO VOL-- VER AL". The third staff is the guitar accompaniment, starting with "MAR" and the lyrics "YO EN LA RI - BE - RA ME". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f".

La canción nombrada por Gombau como 18 es la continuación de la anterior y también es cantada por Esteban. La letra de esta segunda canción es: "El capitán, el piloto, y todos los marineros, queremos a Pepa y Juana a Lola y Antonia, pero nadie quiere a Catalina, su lengua es puñal de acero, los marineros le dicen: ¡que te cuelguen del pescuezo! A ella no le gusta el mar y cualquier sastre de viejo puede rascarle sí, quiere donde yo puedo y no quiero ¡puede ahorcarse que nosotros vamos al mar marineros!". Calibán cree que Esteban es un espíritu que Próspero le ha enviado para atormentarle y cree que esa canción es un medio para hacerlo.

La canción número 19 la canta Calibán cuando ha probado el alcohol que le ha dado Esteban y, tras pedir a éste que sea su nuevo dios, Esteban acepta. Se trata, por tanto, de un canto de júbilo por su nueva situación. La letra dice lo siguiente: "Ya no cargaré más leña, ya no pescaré más peces, ya no fregaré más platos como querías que hiciese, ban, Calibán, libertad, felicidad, ban ban ban ban, Calibán". Este texto lo canta Calibán y Gombau

añade un coro, posiblemente *en off*, que va repitiendo continuamente “ban ban ban ban, Calibán”, y a este coro, finalmente se une también Calibán.

Al comienzo de la segunda jornada Calibán convence a Esteban de que mate a su amo Próspero mientras duerme, y que se haga con su hija para así, librarse Calibán de su amo y que Esteban reine en la isla. Cuando Esteban acepta, Calibán se pone muy contento y les pide que canten la canción que le habían enseñado. Es aquí donde podría entrar el número 22 para el que Gombau sólo escribe entre paréntesis la referencia al número 19. La letra que aparece para esta canción en el texto de Hierro comienza diferente a la que había cantado Calibán en el número 19, por lo que es posible que se trate de repetir la misma melodía pero con cambio de texto. El texto de esta nueva intervención indicada en el texto es: “Los tres: (cantan) si te escondes y vigilas, si vigilas y te escondes...”. Ese texto encaja perfectamente con el ritmo de la canción de Calibán en la parte del solo, por lo que esta hipótesis es viable.

Tras esta canción hay indicaciones de música grabada para un nuevo pie musical: “Calibán: Lo hemos cogido mal. No es así. (Ariel ejecuta la melodía con la flauta. Se acompaña con el tamboril)”. De esta forma la actriz de Ariel no tendría porqué saber tocar la flauta y el tamboril, sino que se limitaría a representar que los toca.

Las canciones tienen un papel muy importante dentro de esta obra. Como señala Angel-Luis Pujante, se conservan dos canciones que parecen haberse utilizado en las primeras representaciones y que están recogidas en la

colección de John Wilson *Cheerful Ayres or Ballads*, de 1659, atribuidas a Robert Jonson, compositor de la corte y de los teatros públicos. La primera de estas canciones se titula *Full fathom five* y es la canción que el espíritu Ariel canta haciendo creer a Fernando que su padre se ha ahogado en el naufragio. En el texto de Hierro aparecen indicaciones de música grabada en el momento de esta canción, por lo que podría haberse utilizado la melodía original o Gombau podría haber creado una nueva.

La otra canción titulada *Where the bee sucks* la canta también Ariel cuando ve cercana su liberación de Próspero, mientras le ayuda a vestirse para mostrarse ante todos. Se trata de una canción de júbilo, como la de Calibán, por razones similares, liberarse de su amo Próspero. Para esta canción no aparece señalada ninguna música grabada en el texto de Hierro.

Las críticas periodísticas de la época hablan así sobre la música:

“... Es preciso traducir en ritmos visuales los ritmos verbales. Tarea más espinosa aún cuando-como Cayetano Luca de Tena- se entiende lo que la obra tiene de “suite” musical, de intensidades, “tempos” y ritmos distintos, y no se atenúan los contrastes, buscando así la unidad, sino que se acentúan: “allegros” marciales, “adagios” amorosos o “scherzos” de marineros”<sup>495</sup>. Debido al reducido número de partituras de esta obra que se han conservado, no podemos apreciar ese carácter de suite del que habla la crítica, aunque sí es cierto que cada una de las tres partituras de las que disponemos tienen

---

<sup>495</sup> ABC, 20-04-63.

marcado un movimiento diferente. A esto se une el hecho de que no disponemos de la música grabada de la que está plagada la obra.

Se trata de una obra para la que Shakespeare empleó la música tanto para expresar estados de ánimo de personajes a través de sus canciones, como para encantar a través de la música de los espíritus, como para marcar entradas solemnes de ciertos personajes. Esta variedad hace que la opción de la suite resulte una buena opción de ilustración musical.

#### 6.5.2. Goethe: *Fausto*, adaptada por José Vicente Puente como *Fausto 43*.

La relación de *Fausto* de Goethe con la música es muy amplia. A partir de su creación en 1772 son muchos los músicos que la toman como base para un desarrollo en diversas direcciones, fundamentalmente, en el Romanticismo. Según el Duque de Alba<sup>496</sup> Goethe pensó, para la segunda parte de su obra, que la música debiera ser al estilo de la ópera *Don Giovanni* de Mozart, es decir, una obra orquestal y vocal sobre un texto, el don Juan arquetípico, que, literariamente, es de segundo orden.

En el siglo XIX Schumann, Liszt, Beriloz, Wagner, Gounod y Boito hacen música instrumental u operística, tomando la obra de *Fausto* como soporte literario. En el siglo XX hacen lo mismo Mahler y Buzón, pero todos ellos, excepto Boito, Mahler y Buzón, crean su música a partir de la primera parte de I

---

<sup>496</sup> GOETHE. *Fausto*. Ed. Y Trad. de Miguel Salmerón. Madrid, Edit. Espasa Calpe, 1998. P. 14.

tragedia, concretamente del tema más romántico, la aventura amorosa de Margarita. La versión teatral de José Vicente Puente, a la que Parada pone música, está basada también en esta misma primera parte.

La ficha técnica de la puesta en escena de la que nos ocupamos es la siguiente:

- Basado en la obra de Goethe. Adaptación: José Vicente Puente.
- Dirección: Cayetano Luca de Tena.
- Escenografía: Sigfrido Burmann.
- Figurines: Fernando Chausa.
- Música: Manuel Parada.
- Ballet del Teatro Lope de Rueda, dirección: Roberto Carpio.
- Intérpretes: José Bruguera, Mercedes Prendes, José María Seoane, José Luis Caballero, Alfonso Muñoz, Carmen Medina, Manuel Kayser, Miguel Muñiz, Josefina Robeda, Adriano Domínguez, José Santoncha, Juan de Ibarra, José Cuenca, Julia Delgado Caro, Conrado San Martín, Miguel Graneri, Pilar Sala y José Villasante.
- Estreno: 21 de febrero de 1944 en el Teatro Español de Madrid

Esta versión titulada *Fausto 43* se estructura en un Prólogo y dos actos. De esta obra de Manuel Parada se conservan los siguientes números: número dos (acto primero, cuadro primero), número cuatro, número cinco, número, seis, número siete, número ocho, número nueve, número diez, ballet (Marcha Fúnebre) y número doce (Prisión de Margarita).

Hay evidencias de que falta el número primero, del que da una pequeña descripción el texto de José Vicente Puente. Al comienzo del Prólogo aparece la siguiente acotación, “(Suena el órgano y la música y cantos celestiales. En escena los arcángeles... Sobre el final de la música van hablando los arcángeles)”. La instrumentación elegida por Parada para esta obra consiste en una orquesta con arpa, por lo que será a lo que se refiere cuando habla de “música”. La intervención del órgano es un recurso muy utilizado en la música incidental que consiste en recurrir a determinados instrumentos cuyo significado está asociado, de manera popular, a algo, como es el caso del órgano con la música religiosa. Se trataría de un preludio musical a una obra que comienza con los tres arcángeles, lo cual requiere de una determinada solemnidad en la música que se atribuye a estos personajes religiosos. También los coros celestiales contribuyen a consolidar la ilustración de unos personajes religiosos.

El primer número que conservamos es el número dos, cuya ubicación en el texto aparece literalmente indicada en la partitura, acto primero, cuadro primero. Para la ubicación del número tres podemos tomar como referencia un calderón que aparece dos compases antes de continuar dicho número, y sobre el que aparece escrito “señal para aparición Mefistófeles”. De esta forma, el número tres se situaría unos momentos antes de la aparición, probablemente durante la invocación que realiza Fausto. A esta hipótesis también contribuye el carácter de tensión que tiene la partitura que permanece continuamente acelerando de velocidad hasta llegar al calderón. La cuestión es que entre

ambos números, en el texto hay otras referencias musicales a las que podría no haberse hecho caso.

La ubicación del número cuatro dentro del argumento no aparece marcada de ninguna forma, pero, entre la aparición de Mefistófeles y la escena de la cocina de la bruja, destaca como escena musical, la de la taberna, en la que aparecen muchos cantos. Estos cantos están puestos en boca de los allí presentes y de Mefistófeles. La partitura de *Fausto* creada por Parada es, ante todo, instrumental, pero puede ser que las canciones que aparecen en el texto, que son bastantes, puedan ser cantadas *a capella* por los actores. Esta partitura predominantemente instrumental, contiene fragmentos corales esporádicos y sin texto encajado, en cuyo caso, la reconstrucción se hace más complicada. Hay otros fragmentos en los que las partes vocales llevan la anotación de boca cerrada.

Es probable que este número cuatro sirva para ilustrar la escena de la taberna, tanto por la justificación argumental, como por el hecho de que la partitura se continúa con el número ocho que tiene una parte final de coro y tambor, lo que podría servir para el canto de las canciones que aparecen en esta cena, desde el texto original.

El número cinco está ubicado en la escena de la cocina de la bruja a través de dos frases literales referidas al texto que aparecen escritas en la partitura. Primeramente la frase “cuando se acerca al espejo” mientras suenan solos los timbales, haciendo un trémolo que se mantiene con un calderón. Este

es el momento en el que Fausto contempla a Helena, arquetipo de belleza, en el espejo y queda deslumbrado. La otra frase es “aparece la bruja” en el momento en el que el movimiento de la partitura se torna agitado.

A partir de aquí, se suceden una serie de números musicales, el seis, siete, ocho, nueve y diez, en los que no aparece ninguna referencia al texto, por lo que resultan difícil de situar. Todas ellas son piezas instrumentales, con diferente movimiento que, a modo de poema sinfónico, deben ir ilustrando las acciones de la obra. La única que contiene parte coral es, como ya se ha indicado anteriormente, la número ocho, pero como esta parte vocal no contiene ningún texto encajado, resulta difícil saber a qué momento pertenece. Muchas son, en este tramo del texto, las alusiones musicales de los personajes, así como los textos para canciones

El siguiente número que vuelve a estar claro es el titulado “ballet”, que cubre, como música de fondo a los diálogos, toda la escena de la Noche de Walpurgis. Se trata de un número extensísimo, con muchos cambios de movimiento, rítmica, tonalidad, así como de cantidad de instrumentación, todo ello dirigido a la ilustración musical del texto. Hay que destacar en esta escena la presencia de personajes músico como son *orquesta tutti*, director del coro, bailarín, maestro de baile o violinista.

El último número también aparece claramente situado dentro de la obra teatral al especificar “Prisión de Margarita”. Se trata de la última escena y la partitura, pese a llevar un movimiento Muy Lento, concluye remitiéndonos a un

movimiento concreto del Ballet, el *Allegro Violento*, que podría servir de pieza instrumental de cierre, tras haber concluido los diálogos, como colofón.

Las críticas periodísticas referidas a la música de esta puesta en escena son las siguientes:

“... y Manuel Parada se acreditó una vez más como el más feliz creador e intérprete de la música de fondo puesta al servicio de los subrayados escénicos”<sup>497</sup>. Deducimos por estos elogios que a Parada ya se le conocía una reputación como instrumentista. Por otro lado, se está destacando la conexión lograda entre la música y el texto.

“Entonada la orquesta vistosas las danzas del fuego”. Esta crítica está elogiando la música como ambiente general de una escena, que viene ser una relación de música y texto más indirecta que en la crítica anterior, pero no por ello menos importante.

”Hay que señalar también el arte melódico del maestro Paradas para ilustrar algunos pasajes de la obra”<sup>498</sup>. Aquí, además de no saber nombrar bien al músico, se nota cierto descontento con determinados números musicales.

“Levanta con su sinfonía el corazón de la obra el maestro Parada, al componer un verdadero poema sinfónico, que sigue el proceso espectacular y dramático con alta inspiración y técnica modernas”<sup>499</sup>. Las obras de música incidental pueden considerarse como poemas sinfónicos, en la medida en que

---

<sup>497</sup> *Informaciones*, 22 de febrero de 1944.

<sup>498</sup> *Madrid*, 22 de febrero de 1944.

<sup>499</sup> *Arriba*, 22-02-44.

van ilustrando un argumento literario, la diferencia con el poema sinfónico es que en éste no hay representación, mientras que la música incidental no tiene ningún sentido sin dicha representación.

”La música, de fondo original de Parada, muy grata”<sup>500</sup>:”... y maestro Paradas, autor de la música”<sup>501</sup>: ”Contribuyeron al gran éxito del estreno... la música de Manuel Parada...”<sup>502</sup>. Todas ellas críticas positivas o, tal vez, como en muchas otras representaciones, críticas para dejar constancia de una determinada participación.

### 6.5.3. Sófocles: *Antígona*.

Nos quedan algunos datos genéricos sobre la música de los más antiguos poetas trágicos. Giovanni Comotti<sup>503</sup> da una serie de características generales sobre el carácter de las melodías de Sófocles (496-405 a. C.) como el empleo de metros y ritmos más variados que sus antecesores, la inclusión en sus tragedias de formas corales como el *hypórchema*, la presencia de abundantes cantos monódicos y el uso de melodías frigias y ditirámbicas, además de las dóricas y mixolidias que eran habituales en el drama ático. Los componentes del coro pasan de ser doce a quince y sus contemporáneos calificaban sus melodías como dulces.

---

<sup>500</sup> ABC, febrero de 1944.

<sup>501</sup> Ya, febrero de 1944.

<sup>502</sup> Pueblo, febrero de 1944.

<sup>503</sup> COMOTTI, Giovanni. *La música en la cultura griega y romana*. Ed. Andrés Ruiz Tarazona, Trad. Rubén Fernández Piccardo. Madrid, Editorial Turner música, 1986. P. 29-30.

La ficha técnica de esta obra es:

- Versión: José María Pemán.
- Dirección: Cayetano Luca de Tena.
- Escenografía: Emilio Burgos.
- Figurines: Carlos Pascual de Lara.
- Música: Manuel Parada.
- Coreografía: Roberto Carpio.
- Intérpretes: José Rivero, Mercedes Prendes, José María Seoane, Porfiria Sanchiz, Julia Delgado Caro, Manuel Kayser, Adriano Domínguez, José Cuenca, Alfonso Horna, Conrado San Martín, Juan de Ibarra, José Villasante, Antonio Almorós, Miguel Miranda, Josefina Robeda, Maribel Ramos, José Santoncha, José María Dorado, Demetrio Enebral, Francisco Ortega, Fernando M. Delgado, Jesús Ramos, César Curva, Gabriel Oteyza, Ignacio Lescura, Luis Fernández, Eugenio Criado, Angel Sevillano, Miguel A. Sánchez, Pedro M. Rosique, Luis Minuesa, Manuel del Valle, María Angela del Olmo, Lola Larrea, Adeline Nájera, Pilar Perales, Angeles Avalos, Maruja Horna, Angeles Somavilla, Ana Gil de Diego, Angeles Rogel, Jacinto Martín, Serafín García Vázquez, Manuel de la Rosa, Horacio Alonso, Valentín de Arcos, José Cañizares, José Carmena, Cayetano Fernández, Rafael Cárdena, Manuel López, Natividad Macho, Carmen Bernardos, Maruja Recio, Mercedes Borque, Margarita de Castro, Isabel Pastor, Conchita Revuelta, Magdalena Sánchez, Mercedes Yarza, María Rosario Soriano, José Luis Heredia, Domingo Almendros, Cayetano Ayalde, Alberto van

Aerssen, Lázaro Miguel, Enrique Aguado, Emy Mary Lescura, Marina R. Marqueríe, Maricarmen Viller, Mary Loles Castro, Mary Sanz, Antonio Molina, Eduardo Moreno, J. Martín Medina, Enrique Garrido y José Cela.

- Estreno: 12 de mayo de 1945 en el Teatro Español de Madrid

El texto para esta representación no se conserva de forma íntegra y tampoco hay ninguna certeza de que pertenezca a la representación objeto de nuestro estudio. En el Centro de Documentación Teatral de Madrid hay libretos de personajes de esta tragedia por separado. Parada compone los siguientes números musicales para la representación de esta obra: preludio y número uno, número dos, número tres (Danza y cortejo de Baco), número cuatro (Creonte), número cinco (Antígona e Ismena), número seis (sigue Antígona), número siete (final primer acto), número ocho (acto segundo), número nueve (se dice el número cinco), para final acto segundo (número nueve bis) se dice el número siete, número diez (acto tercero), número once (se dice el ocho), número doce, número trece (Final).

La información referida al texto que nos dan las partituras son los títulos con nombres de personajes y de partes de la estructura, por lo que la ubicación de los números musicales queda bastante delimitada. La obra parece estar estructurada en tres actos y los números se suelen situar en los comienzos y en los finales de cada uno de los actos. El coro de ancianos tebanos hace una referencia al dios Baco inmediatamente después de que Antígona ha comunicado a su hermana Ismena su intención de dar sepultura a

su hermano muerto. La referencia es: “De los combates ahora olvidados y a todos los templos de los dioses acudamos con cantos y danzas nocturnos. Que nuestro guía sea Baco, el dios que hace temblar Tebas”<sup>504</sup>. Ahí podríamos ubicar el número tres titulado *Danza y cortejo de Baco*.

Los números con títulos de personajes suelen ser utilizados para acompañar y caracterizar la primera aparición de dicho personaje, aunque se pueden utilizar, a partir de esa primera aparición, en otros momentos. En esta obra, puede ocurrir esto con el número cuatro que se titula “Creonte”, pero no ocurre lo mismo con el número cinco titulado “Antígona e Ismena” ya que éstas ya han aparecido al comienzo de la obra. Este número de las dos hermanas puede estar ubicado cuando los guardianes del cuerpo del hermano de Antígona, condenado a no ser sepultado, traen ante Creonte a ésta y posteriormente a su hermana como cómplice. El número seis se situaría a continuación, cuando Antígona queda sola encerrada.

El resto de los números tienen marcado exactamente el lugar en el que tienen que sonar, que como ya he dicho, es al principio o al final del acto, salvo el número doce, del que, al igual que del número dos, no nos queda ninguna referencia concreta de su ubicación, tan sólo el número de orden.

Las críticas periodísticas de la época hablan así sobre la música de la puesta en escena:

---

<sup>504</sup> SÓFOCLES. *Antígona, Edipo rey, Electra*. Traducción Luis Gil. Barcelona, editorial Labor, 1984.

“los fondos musicales, de Manuel Parada”<sup>505</sup>. Tan sólo se limitan a confirmar la autoría. “Recordaremos mucho tiempo esos momentos en que el triple coro de la tragedia clamaba desesperada y poéticamente con las voces más bellas que hemos oído desde hace muchos años”<sup>506</sup>. “... en la armoniosa y extraordinaria plenitud del conjunto. En ella se conjugaron admirablemente el esfuerzo y maestría de adaptador, director, actores, escenógrafos, figurinista, músico, luminotécnico, escenografía”<sup>507</sup>. Una vez más queda patente la colaboración entre los diferentes profesionales de la puesta en escena.

“... y Manuel Parada, el relevante compositor, que ha hecho unos fondos musicales inspirados y precisos”<sup>508</sup>. Destacan tanto su belleza como su pertinencia con las escenas que tiene que ilustrar, cumpliendo así con su labor ilustrativa. “Sobre bellos fondos musicales de Manuel Parada sigue cantando Antígona su poema de amor”<sup>509</sup>. Se vuelve a elogiar la belleza de los fondos musicales.

“... y la música de Manuel Parada-¡qué inefable valor de fondo el de la flauta pánica!- han colaborado fidelísimamente en esta empresa para la que todos los elegios nos parecen pocos”<sup>510</sup>. “La música, de Manuel Parada, sin competir con los coros de Mendelssohn ni con las danzas de Saint-Säens, llena cumplidamente el cometido, sobre todo en la flauta pánica”<sup>511</sup>. En estas dos últimas críticas se destaca la cumplida labor ilustrativa de su música y el acierto

---

<sup>505</sup> *El Alcázar*, 13-05-45.

<sup>506</sup> *Marca*, 13-05-45.

<sup>507</sup> *Marca*, 13-05-45.

<sup>508</sup> *Digame*, mayo 1945.

<sup>509</sup> *Madrid*, 15-06-1945.

<sup>510</sup> *ABC*, 13-05-45.

<sup>511</sup> *Madrid*, 14-05-45.

en la utilización de la flauta panical, como elemento más cercano a las sonoridades que suponemos a la Antigua Grecia.

#### 6.5.4. Friedrich von Schiller: *La conjuración de Fiesco*.

Los textos del dramaturgo, poeta y ensayista alemán Friedrich von Schiller (1759-1805) han servido en numerosas ocasiones como pretexto para la música. Sin embargo, como señala Ruiz Rojo<sup>512</sup>, se trata de una aportación involuntaria a la música, ya que no se le conoció en vida una especial afición por el arte de los sonidos y sus gustos eran muy conservadores, de forma que apreciaba a Gluck, pero no a Mozart o a Haydn.

Las obras de Schiller dieron lugar a una gran cantidad de óperas en el siglo XIX. Los libretistas emplearon en muchas ocasiones sus argumentos variados, y el principal cambio en este paso de obra de teatro a libreto se daba, como indica Alfonsina Janés<sup>513</sup>, en la reducción de personajes. Janés hace un repaso por todas las óperas cuyos libretos se basan en obras de Schiller y reconoce el gran poder de inspiración de las obras de Schiller para los libretos de las óperas, tanto en francés, en ruso, en checo y en italiano, de tal forma que, pese a sus múltiples transformaciones, los espectadores puedan llegar a descubrir alguna de sus ideas sobre su manera de entender el mundo, el ser humano y la vida, así como a captar la esencia de sus personajes y de su organización escénica.

---

<sup>512</sup> RUIZ ROJO, José Antonio. "Schiller en la música". *Ritmo*, Nº. 749, 2003, P. 6-10.

<sup>513</sup> JANÉS NADAL, Alfonsina. "Schiller en la ópera". *Scherzo: Revista de música*, Año nº 20, Nº 202, 2005, P. 118-123.

La obra de la que nos ocupamos, *La conjuración de Fiesco en Génova* (1783), sirvió como base para la ópera *Fiesque* de 1867 del francés Eduardo Lalo, famoso por su *Sinfonía Española*. Dicha ópera nunca se llegó a estrenar.

También la poesía de Schiller sirvió como inspiración a numerosos músicos. Arturo Reverter<sup>514</sup> hace una enumeración de obras vocales basadas en palabras de Schiller y que fueron compuestas por músicos de la talla de Beethoven, como es el caso de la parte vocal de su novena sinfonía basada en la *Oda a la alegría*, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Richard Strauss o Franz Liszt, entre otros.

Con estos precedentes musicales a partir de la obra de Schiller, es lógico que Cayetano Luca de Tena concibiera el montaje de la obra de teatro en cuestión, con música incidental. La ficha técnica de esta obra es:

- *Versión:* Eduardo Marquina.
- *Dirección:* Cayetano Luca de Tena.
- *Escenografía:* Sigfrido Burmann.
- *Figurines:* José Caballero.
- *Música:* Manuel Parada.
- *Coreografía:* José Luis de Udaeta.
- *Intérpretes:* Manuel Dicenta, Aurora Bautista, José Rivero, Pilar Sala, Maribel Ramos, Asunción Sancho, Carmen Bernardos, Manuel

---

<sup>514</sup> REVERTER, Arturo. "El poeta en música". *Scherzo: Revista de música*, Año nº 20, Nº 202, 2005, P. 124-131.

Kayser, Carlos M. de Tejada, Adriano Domínguez, Alfonso Horna, José Cuenca, Antonio Almorós, Jesús Ramos, Miguel Miranda, Jacinto Martín, José Santoncha, Jorge Doal, Conrado San Martín, Fernando M. Delgado, Manuel Arias, Juan Navarro y Ramón Patallo.

- *Estreno*: 2 de mayo de 1946 en el Teatro Español de Madrid.

Para esta obra Parada escribió 17 números y un final, de los cuales no hemos localizado los números 4, 5, 6 y 8. Están titulados por sus números correspondientes y acompañados de indicaciones referentes a la situación exacta dentro del texto, indicando acto y cuadro. El texto consultado en este caso sí es el original que se empleó para la representación, por lo que la ubicación no es especulación sino que es la realizada. Sin embargo, a partir del número doce deja de indicar con exactitud el lugar donde ubicar los números musicales.

La obra está estructurada en tres actos, con dos cuadros el primero y tres el segundo y el tercero. Comenzando por el primer acto, nos situamos en un baile y ya tenemos la primera alusión a la partitura número uno:

*“Dentro suena la música”*<sup>515</sup>.

Leonor comenta a sus amigas que su marido Fiesco flirtea con Julia. Estas intentan quitarle importancia. Gianettino contrata a Hassan para matar a Fiesco. Salen del baile Julia y Fiesco y éste intenta que ella no se vaya. El se quita el amuleto de su esposa y Julia, antes de marcharse, le cuelga el suyo.

---

<sup>515</sup> MARQUINA, Eduardo. *Obras completas: La conjuración de Fiesco*. Madrid, Edit. Aguilar, 1944-1951. P. 131.

Dentro del baile Lomelino dice a Gianettino que puede llevarlo a casa de una mujer que le gusta, Berta. A continuación hay en el texto otra alusión musical donde podríamos situar la partitura número dos:

*“FIESCO: (a los criados y pajes) ¡Música, luces!”<sup>516</sup>.*

Fiesco entonces comienza a hablar con tres enmascarados, a los que va desenmascarando a base de preguntas. Hablan sobre política y se marchan. Llega Borgoñino y reta a Fiesco por hacer llorar a Berta, que era su amiga de la infancia. Fiesco se niega. Llega Hassan e intenta matarle, pero Fiesco le esquiva y tras reducirlo, le pregunta quién le manda y éste le dice que Gianettino Doria. Fiesco le paga lo que Gianettino le iba a pagar y le ofrece pasar a servirle a él, para saber lo que se opina en los barrios bajos de Génova sobre él.

El cuadro segundo del primer acto se desarrolla en casa de Verrina, la cual entra y encuentra a su hija Berta llorando, porque la ha deshonrado Gianettino. Llegan Calcaño, Borgoñino y Casto. Borgoñino pide la mano de Berta, pero su padre Verrina jura que hasta que Gianettino no esté muerto, su hija quedará encerrada. Da la mano de su hija a Borgoñino con la condición de que, junto a los otros dos, maten a Gianettino.

Como ya se ha dicho, en esta obra, las partituras están completamente ubicadas. A este primer acto corresponden los números uno, dos, dos bis y

---

<sup>516</sup>MARQUINA, Eduardo. *Ibid.* P. 149.

tres, titulada “Bacanal”. Tras acabar la partitura de este número tres, se indica “Al número cinco de *El castigo sin vengana*”, que es una partitura para viola.

En el acto segundo, el cuadro primero se desarrolla en la casa de Fiesco. Leonor está con sus sirvientas y llega la princesa Julia. Habla con Leonor y le da su foto, que se la dio Fiesco. Ante esto discuten y Julia se va. Entra Hassan y Fiesco. Hassan informa a Fiesco de todo lo que ha oído sobre los Doria sobre él y sobre su relación con Julia. Se marcha Hassan y llegan los senadores. Le hablan sobre la elección de un procurador en la Sala Capitular, que ha sido amañada por Gianettino Doria. Piden a Fiesco que se una a ellos como antes, pero éste no accede. Vuelve Hassan y Fiesco le propone que le va a acusar por su intento de asesinato para condenarle y luego perdonarle y culpar sólo a Gianettino Doria, y con todo esto conseguirá ganarse a todo el pueblo. Fingen su asesinato y Leonor acude asustada ante los gritos de su esposo.

El cuadro segundo de este segundo acto se desarrolla en el palacio de Andrea Doria. Andrea destierra a Gianettino por sus malos actos. Tras su marcha, entra Lomelino, el nuevo procurador, y le informa de la treta de Fiesco y Hassan que le ha permitido ganarse al pueblo. Gianettino decide proclamarse rey. Llega Julia y después Fiesco. Julia advierte a Fiesco de que no se fía de su hermano, cuando éste le dice que no sabía nada de lo de Hassan. A continuación aparece una alusión musical que podría introducir la partitura número siete, ya que ésta aparece ubicada en las partituras, en el acto segundo, cuadro segundo.

“(Son de músicas y ruido de fiesta en el salón contiguo...)”<sup>517</sup>.

Fiesco pide a Julia que, al día siguiente, vaya al teatro y se siente en el palco de honor.

El cuadro tercero se desarrolla por la noche en el palacio de Fiesco. Según indicaciones de las partituras de Parada, en este cuadro sonaría el “Número de los espejos”. Fiesco vuelve a ser informado por Hassan. Luego llegan sus amigos Verrina y Romano. Le muestran el cuadro de Romano y Fiesco ya intuye lo que le proponen. Acepta y queda con todos al amanecer siguiente en una taberna para ir a matar a Doria. Leonor sorprende a Fiesco al amanecer, pero éste no le desvela dónde va.

El acto tercero comienza su primer cuadro en el patio del palacio de Fiesco. Este reúne aquí a soldados, nobles, conjurados. Les habla, y todos le apoyan para llevar a cabo la conjuración. Traen a Hassen detenido porque ha dicho a Andrea Doria lo de la conjuración. Fiesco decide entonces enfrentarse a Andrea cara a cara, pero todos le dicen que no, y éste consolida así su liderazgo. Todos pasan a ver el teatro, mientras se espera el momento de la conjuración. Dentro de este primer cuadro del acto tercero, aparecen ubicados los números nueve, nueve bis y diez.

---

<sup>517</sup> MARQUINA, Eduardo. *Ibid.* P. 219.

El cuadro segundo del tercer acto se desarrolla en el palacio de Fiesco. Leonor le espera desde por la mañana. Por otro lado, Fiesco y Julia hablan y Fiesco pide a Julia que se entregue y ella le pide que mate a su mujer. Entonces Fiesco descubre una cortina donde hay gente y acusa a Julia de asesinar. Julia se va y Fiesco promete a Leonor, que ha visto esto, que reinará con él. Fiesco sale a la plaza. En este cuadro segundo del tercer acto está ubicado el número once.

El cuadro tercero se desarrolla en la plaza, ante el palacio de los Doria. Se produce una batalla. Son diversas las alusiones musicales que aquí aparecen:

“(Tambor ( Esta alusión podría hacer referencia a la partitura número once bis, para bombo))”<sup>518</sup>.

“(A lo lejos, campanas; otra vez más cerca, y como fondo, tambores (Esta referencia podría ser cubierta por los números doce y trece, ya que ambos contienen en su instrumentación, la percusión))”<sup>519</sup>.

“ARABELLA: Campanas...”<sup>520</sup>.

“LEONOR: ¡Qué deliciosa música! (Con esta alusión estaríamos ante el número catorce, ya que este número no contiene percusión y ahora no se está haciendo referencia a ella) Con la voz de esos bronces, Fiesco está hablando a su ciudad. Las arpas celestes sonarían menos dulces en mis oídos, Arabella”<sup>521</sup>.

“LEONOR: ¡El redoble marcial de los tambores...” (Esta alusión podría corresponder a la partitura número catorce bis, que es para tambor solo y

---

<sup>518</sup> MARQUINA, Eduardo. *Ibid.* P. 275.

<sup>519</sup> MARQUINA, Eduardo. *Ibid.* P. 284.

<sup>520</sup> MARQUINA, Eduardo. *Ibid.* P. 284.

<sup>521</sup> MARQUINA, Eduardo. *Ibid.* P. 284.

timbal “coperto” (cubierto; en la música para timbales significa apagar la sonoridad a modo de sordina colocando un paño sobre el parche)) “...*lo pone ante mis ojos!...*”<sup>522</sup>.

Leonor se marcha a la plaza para luchar junto a su marido.

Otra alusión musical es:

“*VERRINA: ¿Sabes qué significan las gargantas que aúllan y los bronces que suenan?...*” (Esta alusión corresponderá a la partitura número dieciséis, que contiene metales y percusión)<sup>523</sup>.

Fiesco habla con Verrino y otros sobre la batalla. Verrina ha mandado a su hija y a Verrino que se marchen. Fiesco manda a sus soldados a que maten a Gianettino, porque se rumorea que sigue vivo. Pone una recompensa de un rubí para el que lo consiga. También manda detener a los incendiarios, entre ellos Hassan, y le ahorca.

En los momentos previos a la muerte de Leonor en la batalla, podría ubicarse la partitura número dieciséis, titulada “llamadas”, para violín primero, como aviso del final fatídico que se aproxima.

“(*Cae Leonor. Suena una marcha triunfal...*) (Esta indicación es aprovechada por Parada, como en la mayoría de sus obras, para introducir una marcha en la partitura número diecisiete. El hecho de que dicho número comience sin ser una marcha en el compás diez, puede significar que esta música previa sirviese

---

<sup>522</sup> MARQUINA, Eduardo. *Ibid.* P. 284.

<sup>523</sup> MARQUINA, Eduardo. *Ibid.* P. 288.

como música de ambiente para la escena anterior a la acotación que indica que suena una marcha))”<sup>524</sup>.

Leonor , tras la victoria de su marido, muere.

El número musical titulado “Final” podría tener la función de coda a la representación. El número quince falta.

Las críticas periodísticas de la época hablan así sobre la música de esta puesta en escena: “...la impecable música de fondo de Manuel Parada...”<sup>525</sup>. “El maestro Parada ha compuesto una bella partitura”<sup>526</sup>. “Música de Manuel Parada”<sup>527</sup>. “... y Manuel Parada con sus melodías, que daban a la acción el acompañamiento requerido...”<sup>528</sup>. “Ni un reproche a la música de Parada...”<sup>529</sup>. “... y la música de Manuel Parada contribuyeron eficazmente a esta magna representación”<sup>530</sup>. “... y hasta las leves apoyaturas musicales de Parada, contribuyeron a subrayar el éxito con una conjunción espléndida de aciertos sin un solo fallo”<sup>531</sup>. “... y Manuel Parada con sus melodías, que daban a la acción el acompañamiento requerido...”<sup>532</sup>. “... la impecable música de fondo de

---

<sup>524</sup> MARQUINA, Eduardo. *Ibid.* P. 299.

<sup>525</sup> ABC, 03-05-1946.

<sup>526</sup> ZARO, Natividad. “Español: *La conjuración de Fiesco*, de Schiller”, *Arriba*, 03-05-1946.

<sup>527</sup> Titular: “*La conjuración de Fiesco* constituyó un triunfo en nuestra escena”, *El Alcázar*, 03-05-1946.

<sup>528</sup> Titular: “*La conjuración de Fiesco* constituyó un triunfo en nuestra escena”, *El Alcázar*, 03-05-1946.

<sup>529</sup> CRESPO, Alberto. “*La conjuración de Fiesco*, en el Teatro Español”, *Informaciones*, 03-05-1946.

<sup>530</sup> *La Prensa*, 03-05-1946.

<sup>531</sup> Titular: “Cinco estrenos en Madrid: el más destacado *La conjuración de Fiesco*”, *Hoja del Lunes*, 06-05-1946.

<sup>532</sup> SÁNCHEZ-CAMARGO. “El estreno de anoche, *La conjuración de Fiesco* constituyó un triunfo en nuestra escena”, *El Alcázar*, 03-05-1946.

Manuel Parada...<sup>533</sup>. “El maestro Parada ha compuesto una bella melodía”<sup>534</sup>.

Entre todas las críticas de periódicos podemos destacar tres enfoques, la confirmación de su autoría, el acierto estético y el acierto funcional dentro del texto donde tienen lugar estas composiciones.

---

<sup>533</sup> MARQUERÍE, Alfredo. “*La conjuración de Fiesco*, de Schiller en magnífica adaptación de Marquina, se estrena con gran éxito en el Español”, *ABC*, 03-05-1946.

<sup>534</sup> DÍEZ-CRESPO, Manuel. “Español: *La conjuración de Fiesco*. Una magnífica versión española de don Eduardo Marquina.”, *Arriba*, 03-05-1946.

## **7. Recursos musicales de las nuevas composiciones para teatro de Manuel Parada y Gerardo Gombau.**

Las partituras de Manuel Parada y Gerardo Gombau para la representación de obras teatrales son piezas cortas que ilustran, de manera más breve y sutil que lo hiciese Parada en el cine, determinadas escenas. Hay obras de teatro para las que hay uno o muy pocos números musicales y otras para las que se compuso más de diez piezas. Esto depende, por una parte, de la cantidad de alusiones musicales que contuviera la obra teatral original, por otro lado del gusto o la interpretación que el director de escena haya decidido imprimir a cada obra, y también es posible que dependa de la importancia que se le conceda a cada obra, es decir del grado de elaboración que se quiera aportar a dicha obra. En todo caso es evidente que la colaboración entre el director musical y el director de escena fue algo que tuvo lugar entre Manuel Parada y Cayetano Luca de Tena, en mayor o menor medida, así como posteriormente entre Luca de Tena y Gombau.

La forma musical de la partitura teatral implica una consideración en dos niveles, como macroforma y como microforma. Como macroforma tenemos que considerar todos los números musicales en sucesión, insertos en el desarrollo del discurso dramático, como parte de un conjunto en el que un número musical no tiene sentido sin el resto. Se trata de concebir toda la música compuesta para una misma obra teatral en el lugar exacto del texto teatral donde está indicado que comience y terminen las diferentes intervenciones musicales, lo que condiciona la duración de la interpretación musical en el

momento de la puesta en escena de dicho texto teatral. Hay casos en los que en la partitura teatral se indica la duración en que debe estar sonando una intervención musical. “Primer acto: 12 minutos una vez, luego 15 minutos hasta el intermedio”. La macroforma de las obras objeto de nuestro estudio ha sido analizada en el punto anterior.

Continuando con la macroforma, se observa en algunas de las partituras teatrales objeto de nuestro estudio, indicaciones referidas a la repetición de intervenciones musicales que ya han sonado con anterioridad, como en el siguiente ejemplo “Para preludio de la segunda jornada va el nº 3, siguen dos cuadros sin música y siguen el nº 2 hasta la entrada de Macbeth...”<sup>535</sup>. Pero esta repetición de las intervenciones musicales no siempre se produce de forma completa, sino que a veces consiste simplemente en la repetición de algunos compases, y esto se indica así: “Para preludio unos compases del nº 5”<sup>536</sup>. Estas repeticiones contribuyen a crear formas musicales dentro del conjunto de la obra teatral en las que, de forma cíclica se van repitiendo fragmentos musicales que ya han sonado, y esto contribuye a dar unidad a la obra de teatro en sí y al elemento musical y textual.

Desde el punto de vista de la microforma musical podemos analizar cada intervención musical como pieza independiente, capaz de funcionar en otro texto teatral diferente del que ha sido pensado. Hay que tener en cuenta que las piezas que no contienen texto, es decir, todas las que no son canciones, al evocar ideas subjetivas tales como un ambiente, la

---

<sup>535</sup> Partitura manuscrita para *Macbeth*.

<sup>536</sup> Partitura teatral para *El castigo sin venganza*.

caracterización de un determinado personaje, un sentimiento o un carácter, pueden ser inmersos en una macroforma diferente en la que tengan que representar algo similar.

La forma musical de cada intervención musical estará condicionada en gran medida por el número de compases que tenga, es decir, por su extensión.

### Pieza instrumental y canción de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*

Handwritten musical score for "Peribáñez" from "Peribáñez y el comendador de Ocaña". The score is written on five staves. The first staff is an instrumental introduction marked "Allegretto" and "Peribáñez". The second and third staves continue the instrumental. The fourth and fifth staves contain a vocal melody with Spanish lyrics. The lyrics are: "Dios que los me- vos ves... po- sa- dos e- de Dios la beu- ti- ción pa- ra- bien le sea- los por- dos pues hoy pa- rael uino són." Below the staves, there are handwritten notes: "de G a Im y siguen G hasta que acaben".

La forma de la canción *Peribáñez* es repetitiva, tanto en la parte instrumental, donde hay un tema principal que llega a repetirse hasta tres veces y un segundo tema para dar variedad de sólo cuatro compases. Aparece

una nueva melodía con el comienzo de la canción, que repite dos veces un mismo tema, modificándolo al final para hacer la cadencia. Tal y como nos indica el signo de repetición que aparece en esta partitura, párrafo, volveríamos a la parte instrumental, no dejando claro hasta dónde, sino dependiendo de la puesta en escena, debido a la notación que aparece abajo “hasta que avisen”. Se trata de una forma tripartita, instrumental, vocal y de nuevo, instrumental. La extensión de esta microforma es considerable, pero no todas las intervenciones musicales tienen una extensión similar. En el caso de la intervención musical número siete de Macbeth la extensión se limita a dos compases.

#### Pieza instrumental de *Macbeth*

The image shows a page of handwritten musical notation for an instrumental piece from Macbeth. The score is written on multiple staves. At the top, there is a title in Spanish: "Pieza instrumental de Macbeth" and a subtitle: "Prev. Campanas, Bie Broya los de Santos, No 7, Tutores Rey". The instruments listed on the left are Flauta (Flute), Trp tar (Trumpet), Trp al (Trumpet), Tbn (Tuba), Tuba, Tímbral (Timpani), Violines 1os (Violins I), Violines 2os (Violins II), Violones (Violas), V. Cellos (Violoncellos), and C. Bajos (Contrabassos). The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'fp' (fortissimo piano). There is a large, scribbled-out section on the right side of the page, possibly indicating a deletion or a section that was not performed.

Esta partitura ejemplifica la existencia de partituras muy cortas de extensión, donde la forma musical es tan simple que no se puede hablar de la existencia de temas, sino, tan sólo de la existencia de un motivo.

Las melodías empleadas en las intervenciones musicales, al igual que el resto de elementos musicales que aparecen, son claros y sencillos. Las melodías tienen una tonalidad claramente definida en la mayoría de los casos. En otros casos Parada no pone armadura y luego juega con las tonalidades a través de alteraciones accidentales, como es el caso de la mayoría de partituras para *Macbeth*.

Hay casos, como en las intervenciones musicales cantadas de *El villano en su rincón*, en los que todas las piezas están en diferentes tonalidades, teniendo como punto común el que todas son menores. Con dos de sus melodías ejemplificamos esta relación, teniendo en cuenta que las otras están en *la* menor. En primer lugar el zéjel titulado *¡Ay Fortuna!* cuya tonalidad está en sol menor claramente definido por la armadura, por los giros melódicos y por las claras cadencias.

Parte vocal del zéjel "¡ay fortuna!" de *El villano en su rincón*

Coro

El villano en su rincón

Acto 3º ¡ay fortuna!

Lento

¡ay, For-tu-na - ¡ay For-tu-na

co-je-me es ta a-cci-tu-na co-je mees ta a-cci-

-tu-na a-cci-tu na li-son-je

ra vez-de y tier-na por de-fue-za y por den-tro de ma-

de-za fru-ta du-ra eim por-tu na

¡ay, For-tu-na! co-je-me es ta a-cci-tu-na

En segundo lugar tomamos como ejemplo otro coro del tercer acto de El villano en su rincón titulado *Deja las avellanas moro* que es cantado, tal y como indica en la partitura, por los vareadores. Con él vemos que de nuevo utiliza una tonalidad menor, *fa menor*.

Coro

Acto 3º (Vareadores)

Allegretto

DE- JA

LAS A VE-LLA NI-CAS MO RO QUE YO <sup>ME</sup> ~~ME~~ <sup>VA</sup> ~~VA~~ RE-A-RE TRES Y

CUA-TRO EN UN PIM - PO - LLO QUE YO ME LAS VA REA- RE

AL A GUA DE DI NA DA MAR AL A GUA DE DI-NA DA

MAR QUE YO ME LAS VA RE-A- RE A-LUES TA BAU- NA - CRIS

TIA NA QUE YO ME LAS VA REA - RE CO

GIEV - DO ES - TA BAA VE- LLA NA QUE YO ME LAS VA REA

RE

Por el contrario, en *La dama duende* todas las intervenciones musicales están en tonalidades mayores. En otros casos todas las intervenciones están en la misma tonalidad, como en el caso de *El castigo sin venganza* que está

entera en Sol Mayor. También hay veces en que una tonalidad se repite en diferentes intervenciones y el resto se encuentran en tonos vecinos, como es el caso de *Ricardo III*. La utilización de la tonalidad como nexo de unión entre las diferentes partes de una misma obra, ya sea una suite u una sinfonía, era un recurso que ya había sido muy utilizado anteriormente al momento en el que nos encontramos.

Cuando suenan diversos instrumentos, la melodía principal no siempre recae sobre el mismo. Por ejemplo, al sonar toda la orquesta suele dársele a las flautas y a las trompetas, pero si sólo suena la cuerda, se la suele dar al violín primero. También hay veces en que instrumentos que no suelen llevar la voz principal la llevan, como es el caso de la trompa en el nº 4 de *Ricardo III*. También se da el caso de obras en las que la parte de la mano derecha del clavecín dobla la melodía que ya está sonando en el violín primero, resultando más claramente destacada la melodía.

Cuando los instrumentos acompañan a la voz, siempre hay algún instrumento que apoye a cada una de las voces, como ocurre en el caso de los coros de *Otelo*, donde el violín 1º dobla el coro 1º, el violín 2º al coro 2º, la viola al coro 3º y la voz más grave es la misma melodía que el coro 1º, pero a la octava grave.

La estructura de las melodías es muy clara y repetitiva. La melodía para boca cerrada de *La tejedora de sueños* está organizada en cuatro frases

diferentes y la repetición de la primera. Además cada una de estas frases suena dos veces, como si se tratase de un efecto de eco.

Se da también el caso de melodías de dos intervenciones musicales diferentes cuya diferencia es la variación, en la que una es una variación de la otra. Este es el caso de las intervenciones musicales número dos y tres de *El lindo don Diego*.

Las intervenciones musicales dos y tres de *El lindo don Diego*

The image shows a handwritten musical score on a page. At the top, it is titled '(Tema de Don Diego) (V.º 1.º) Moderato'. The first section is labeled 'Nº 2-B' and is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melody with various dynamics like 'con énfasis', 'mf', and 'f', and includes a section marked 'Anco'. The second section is labeled 'Nº 3-A' and is titled '(Tema, variado, de Don Diego) Moderato'. It is in 3/4 time with the same key signature and starts with a 'ff' dynamic. The score is written on multiple staves with various musical notations including notes, rests, and articulation marks.

Se trata de una variación bastante importante ya que son muchos los aspectos variados, comenzando por la extensión general de la pieza, que es

menor en la variación que en la original. Otra diferencia importante es el cambio de compás de ternario a cuaternario que, en la variación concluye sin volver al compás original. Se trata de una melodía que caracteriza al personaje de don Diego, la variación contribuye como *leitmotiv* a la evocación de dicho personaje, en una escena posterior y con una nueva connotación.

En las partituras de *Ricardo III*, *Macbeth* y *La conjuración de Fiesco*, la parte de las cuerdas suele emplear mucho la figuración a base de trémolos, de forma que se genera un movimiento muy rápido y nervioso. Esta figuración la suele emplear también para el timbal. La música de *Don Juan Tenorio*, aunque sólo hemos encontrado una parte de contrabajo, creemos que es un fragmento de una partitura a la que le faltan el resto de los instrumentos, debido a que el tipo de figuración empleada no es la de un instrumento solista, sino que por el contrario, utiliza muchos trémolos y notas largas, que son más propios del acompañamiento.

Se juega mucho con los contrastes rítmicos, tanto de manera simultánea, como de forma sucesiva. Como ejemplo de forma simultánea nos remitimos a la característica anterior, ya que normalmente, al emplear una figuración nerviosa en las cuerdas como acompañamiento, los instrumentos que llevan la melodía principal suelen llevar una figuración mucho más pausada. Ejemplo de ello lo podemos ver en el nº 8 de *Ricardo III*, donde toda la cuerda y el timbal mantienen la figuración del trémolo, de principio a fin de la parte nueva de esta intervención musical que es el final de acto. Esta intervención musical no consta sólo de cinco compases, sino que comienza con

dieciocho compases para armonium solo del número seis, como se indica en la propia partitura, para concluirlos con este final en el que los diferentes timbres entran a la vez, para culminar el acto.

Número ocho de *Ricardo III*

Ricardo III. final Acto I. nº 8. 12

F

T.

p

Armonium solo y acaba en este

Se toca el nº 6

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES DE ESPAÑA. IRRIGOR

V. I.

V. II.

C.

B.

Como ejemplo de contraste rítmico de forma sucesiva nos remitiremos al nº13 de la misma obra, donde emplea dos grupos dentro de las cuerdas, por un

lado violín primero, segundo y viola, y por otro violonchelo y contrabajo. Una misma idea rítmica va sonando de forma sucesiva con diferente tímbrica lo que da mayor riqueza a una intervención que suena mientras Ricardo está tomando decisiones en su trono, tal vez describiendo así una fluidez de ideas y toma de decisiones. Cuando se trata de una partitura únicamente rítmica, para percusión<sup>537</sup>, se emplea la misma línea de ritmo y se va indicando el cambio de instrumento, como en el caso del Romance del segundo acto de *El villano en su rincón*, donde intervienen: tambor, triángulo, plato, caja y pandereta. En este último caso se ve claramente la forma sucesiva.

En ocasiones un mismo número sirve de final para el primer acto y de preludio para el segundo, simplemente cambiando el compás de la composición inicial. Así, en el número de *Don Juan Tenorio* titulado “Final 1º y preludio 2º” aparece escrito a letra “Como final 1º a 4 y como preludio 2º a 2”. Así, como final resultará más lento y como preludio más rápido.

Aparecen cambios de compás significativos en diversas obras. La “marcha” de *El médico de su honra* comienza en 6/8, a continuación hay un corte para una canción y después cambia a 4/4, probablemente buscando un cambio de velocidad, y por tanto de carácter de la marcha, a más rápido. Otro cambio se da en el Preludio de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* donde de un compás binario pasa a un cuaternario, dando al comienzo un carácter de marcha, y emplea la segunda parte para un desarrollo más melódico y pausado del tema del comienzo.

---

<sup>537</sup> Esto ocurre un gran número de intervenciones de las que pondremos ejemplos más adelante y a las que llamamos “toques militares”, sin llegar a constituir marchas.

Hay casos en los que el compás lo marca simplemente con un dos, lo cual unas veces significa que se trata de 2/4 y otras de 6/8, es la figuración la que lo indica. En el nº 14 de *Ricardo III* indica dos, pero la figuración que componen los compases de la pieza corresponde a un 6/8. También hay veces que se indica 6/8 y su figuración corresponde, pero él añade a letra “a dos”, reincidiendo así en su carácter binario, como ocurre en el nº 13 de *Macbeth*. Otras veces indica como compás 2 y mezcla figuraciones de 2/4 y 6/8, sin indicar cambio alguno, como en el caso del nº 4 de *El castigo sin venganza*.

Hay casos en los que ofrece dos alternativas de ritmo para un instrumento. Por ejemplo en *Ricardo III*, en el nº 21, ofrece al tambor la posibilidad de hacer un trémolo o hacer grupos de corcheas y semicorcheas.

En los cuartetos de cuerda y piano, el violín 1º, 2º y el piano suelen llevar la misma figuración rítmica. Ejemplo de esto lo encontramos tanto en el rigodón como en el vals de Baile en capitanía.

En el caso de la caja, a veces su ritmo está indicado a través de notas de apoyo y mordentes, como en el caso de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*.

Los coros suelen ser homorrítmicos, variando sólo el final, como ocurre con el coro de *Otelo*. En el teatro del siglo XVIII se solía utilizar la denominación de “coro” cuando cantaban dos personajes, por lo que, al aparecer, en el nº 3 de *El alcalde de Zalamea* la indicación de “coro” se refiere a que canten juntos los personajes de Rebolledo y la Chispa y en los números

7 y 8 la indicación de “voz”, deducimos que se refiere a que cante un solo personaje.

Dentro de la misma obra, entre diferentes números, Parada utiliza el ritmo como medio para proporcionar cohesión a la pieza, como se puede observar en las partituras para *Macbeth* en las que, el primer número (número siete) y el último (número trece, final), suenan iguales rítmicamente, pese a que el primero está escrito en compás de dos por cuatro y el segundo en seis por ocho, por lo que podemos decir que el final desarrolla rítmicamente la idea del principio. Otras relaciones rítmicas entre estos dos números son las referidas a la figuración de los diferentes instrumentos, de manera que el viento y la percusión marcan el ritmo principal mientras la cuerda mantiene el ritmo de un trémolo. A diferencia de esto, en el número final, todos los instrumentos llevan el ritmo principal. Esta rítmica repetida en dos partes de la obra acompaña acciones diferentes. En el primer número ilustra el momento en el que las brujas predicen a Macbeth que será rey y en el final acompaña al momento en el que Macduff sostiene la cabeza de Macbeth y todos se dirigen a Malcolm como rey de Escocia. Además, esa rítmica principal de la que hablamos es un motivo rítmico que aparece a lo largo de todos los números de la obra, inmerso entre otras figuraciones, dando a la obra un carácter general de solemnidad.

La variedad de instrumentos y voces empleados para la composición de la música incidental es considerable.

1.- *Don Juan Tenorio*. Aquí todas las partituras que aparecen son para contrabajo. No se trata de una instrumentación solista, sino que, por la

escritura, parece que falten las partes de los otros instrumentos, tal vez de un cuarteto de cuerda.

2.- *Macbeth*: Cuerdas (violines primeros y segundos, violonchelos y contrabajos), viento madera (flauta y flautín), viento metal (trompas, trompetas, trombón y tuba) y la percusión (timbal).

3.- *La dama duende*: hay un número para violín 1º y 2º y flauta.

4.- *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*: hay un prelude para laúd. Hay otros números para cuarteto de cuerda, redoblante y caja, otro para teclado y canto, otro para teclado, canto y flauta.

5.- *El castigo sin venganza*: hay varias combinaciones de cuarteto y teclado y una de trompeta y caja.

6.- *Fausto 43*: Aparecen todos los instrumentos de la orquesta y el arpa.

7.- *Baile en capitanía*: hay dos números, uno para cuarteto de cuerda y otro para cuarteto de cuerda y piano.

8.- *Otelo*: el número "Amanecer" y el número "Sauce" es para cuerda frotada y arpa. Los otros para coro.

9.- *Antígona*: Cuarteto de cuerda, arpa, timbales, flauta, oboe, clarinete, fagot, trompas y trompetas.

10.- *La conjuración de Fiesco*: Cuerdas (violín 1º y 2º, viola, violonchelo y contrabajo), viento madera (flauta y oboe), viento metal (trompeta y trompa) y piano.

11.- *El médico de su honra*: los números 2, 4 y 5 son para cuarteto de cuerda y piano. Para el nº 7 al conjunto anterior añade una trompa en fa.

12.- *Ricardo III*: Cuerdas ( violines primeros y segundos, violas, violonchellos y contrabajos), viento madera(flauta), viento metal (trompas, trompeta), percusión (timbal) y el armonium.

13.- *El villano en su rincón*: el nº 2 es para cuarteto de cuerda, flauta, oboe y piano. El nº 4 para trompas de caza y caja tambor. El nº 5 es para cuarteto de cuerda y flauta. El nº 6 y el 19 son para cuarteto de cuerda, flauta, oboe y guitarra. El nº 11 es para guitarra sola.

14.- *Entre bobos anda el juego*: consta de un solo número para cuarteto de cuerda y piano.

15- *La tejedora de sueños*: coro a capella.

16. *El alcalde de Zalamea*: el nº 6 es para cuarteto de cuerda, guitarra y oboe. El nº 9 es para flauta, violín 1º y celesta. El nº 1 , 2, 4 es para caja. Hay canciones acompañadas por guitarra. Otras acompañadas por cuarteto de cuerda, viento y percusión.

17. *El perro del hortelano*: Clavecín y cuarteto de cuerda.

18. *El lindo don Diego*. Clavecín y cuarteto de cuerda.

19. *La tempestad*: Voz solista y coro.

La plantilla orquestal no siempre es la misma para todas las intervenciones musicales de una misma obra de teatro, sobre todo en los casos en los que se introducen canciones. Se puede decir que la mayoría de estas agrupaciones tienen como punto común el cuarteto de cuerda. La diferente combinación con diversos instrumentos dará el matiz concreto requerido en cada escena de cada obra en la que se requiera de la música. El arpa, al ser punteada, crea una antítesis interesante de admiración en una obra que viene

del extranjero, como es el caso de *Otelo* y además destaca la importancia del tipo de personajes de la obra. La guitarra da un carácter más popular, propio del pueblo, de gente llana, que es a la que acompaña esta composición. También el cuarteto de cuerda y piano es algo muy repetido en estas composiciones.

Hay, entre las piezas cantadas, un grupo para las que no aparece ningún tipo de acompañamiento instrumental, lo cual, por una parte da la dificultad al actor que le corresponde cantarlas de no tener ningún punto de apoyo para entonar, pero por otra parte ofrece la facilidad de que el actor pueda comenzar la canción a la altura que más cómoda le resulte. Hay casos en los que la monotonía de la voz está totalmente justificada por el carácter de la obra, como ocurre con *La tejedora de sueños*. Se trata de una obra basada en los mitos de Ulises y son un coro de esclavas de Penélope las que entonan esta melodía con boca cerrada<sup>538</sup>, en el momento en que se descubre el tejer y destejer de ésta para ganar tiempo. La forma de introducir esta melodía en el texto es a través de personajes que aluden a ello y de acotaciones que lo explican. También la partitura se compenetra con el texto al estar repleta de términos de expresión musical, tanto de movimiento (“Lento”), de carácter (“Dolorosamente cantado”) y de intensidad (“ppp”).

La intervención musical titulada “Coro a capella” de *Otelo* es, efectivamente, un coro a cuatro voces *a capella*. Esta canción no contiene letra, pese a tratarse de un coro y a tener marcadas perfectamente todas las

---

<sup>538</sup> Este dato lo indica el texto.

respiraciones. Podría ser la melodía de una canción que canta ligo invitando a beber y que luego continúen otros personajes, para así formar el coro. Se trata de un coro para cuatro voces femeninas, por la tesitura y la clave empleada, homorrítmico y homofónico. Su extensión es muy corta y tiene la melodía estructurada en dos partes, la primera llega hasta el compás sexto en semicadencia a la dominante de *la* menor y el final concluye con una cadencia perfecta.

### Partitura "Coro a capella" de *Otelo*

The image shows the first six measures of a musical score for four voices, labeled Voz 1, Voz 2, Voz 3, and Voz 4. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is homophonic and homorhythmic, with all voices moving in parallel motion. The first measure starts with a whole rest for all voices. The melody begins in the second measure with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piece concludes in the sixth measure with a half note G4, followed by quarter notes F#4 and E4, ending on a half note D4.

The image shows the continuation of the musical score for four voices, labeled Voz 1, Voz 2, Voz 3, and Voz 4. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is homophonic and homorhythmic, with all voices moving in parallel motion. The first measure (measure 7) starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piece concludes in the tenth measure with a half note G4, followed by quarter notes F#4 and E4, ending on a half note D4.

El sobreentendido en algunos casos, y las prisas en otros, hacen que estas partituras de canto a capella, sin letra encajada, sean un enigma que admita diversas interpretaciones.

El grupo de partituras para voz con acompañamiento instrumental está mucho más claro, en el sentido de que la letra está encajada en la partitura, y en la mayoría de los casos, también aparece encajado el instrumento acompañante. El hecho de que aparezca la letra insertada en la partitura quiere decir que el cantante actor va a manejar dicha partitura, por lo cual, tiene ciertos conocimientos y la partitura le servirá para conocer la entonación y el ritmo de la canción, así como para saber cuál es la entrada que le dará el instrumento acompañante. Esta deducción nos lleva a pensar que cuando Parada sólo apunta la melodía de la canción es porque él mismo va a enseñar de oído a los cantantes actores la entonación y ritmo del texto que ya se saben.

En *El castigo sin venganza* el nº 2 es para canto y guitarra. Se trata de una melodía en *la menor* acompañada por los acordes de una guitarra. El texto aparece claramente encajado en la partitura y dice: “Caminad, caminad suspiros a donde sabéis y si duerme mi niña, no la recordéis, no la recordéis”.

Número dos de *El castigo sin venganza*.

Handwritten musical score for "Número dos" from "El castigo sin venganza". The score is written on two systems of staves. The first system includes a vocal line (Canto) and a guitar line (Guitarra). The second system includes a vocal line (Beis) and a guitar line. The tempo is marked "Lento" and the time signature is "2". The lyrics are: "Ca-mi-nas. Ca-mi-nas sus pi-rosas. Tou de sa- y si fuer-me ni ni-na no la re-cor-deis no la re-cor-deis."

En *Otelo* el número "Muerte de Desdémona" es para coro a cuatro voces, cuerda y arpa, y al igual que en el "Coro a capella" de la misma obra, tampoco aparece encajada ninguna letra. En el cuarteto de cuerda el violín primero y la viola mantienen un ritmo más pausado y son el violín segundo y el violonchelo los que se mueven más rítmicamente. Algo similar ocurre entre las dos arpas, la primera mantiene un ritmo más pausado, marcando siempre los primeros tiempos y es el arpa segunda la que aporta variedad rítmica con muchos contratiempos.

Son diversos los instrumentos empleados para el acompañamiento de canciones. En *El alcalde de Zalamea* el nº 3 es para voz y coro, acompañado por cuarteto de cuerda, flauta y oboe y percusión (batería y caja). El nº 7 es para guitarra y voz. El nº 8 es para guitarra, oboe y voz. En *El médico de su honra* el nº 3 es para viola y soprano. Se trata de una melodía que no lleva encajada ninguna letra. En *Peribáñez y el comendador de Ocaña* aparecen dos

canciones. La número uno para teclado y coro y hay otra, “Baile de boids y coro”, que aparece en dos tonalidades diferentes y que además de teclado es acompañada por cuarteto de cuerda y flauta.

En El villano en su rincón aparecen cinco intervenciones musicales cantadas, dos romances, dos zéjel y una canción. La parte del coro, es decir, la melodía cantada de todas ellas aparece de forma continuada en la misma partitura, pero no todo el texto aparece cantado, sino que se alternan partes instrumentales como fondo a la recitación de versos. Se trata de una partitura para piano y coro, que además cuenta con el acompañamiento de la flauta y el flautín, la guitarra, el oboe y el cuarteto de cuerda.

En ocasiones en las que no quiere seguir copiando compases, indica con palabras una continuidad, como es el caso de escribir “sigue golpe de timbal”, tras el nº 1 de La conjuración de Fiesco o “sigue caja” al terminar el nº 17 de dicha obra.

A veces se emplean notas de adorno, como trinos, apoyaturas o mordentes, pero en lugar de utilizar los grupitos, los da resueltos a través de la figuración de semicorcheas y fusas, como ocurre en el Preludio de Peribáñez y el Comendador de Ocaña.

Se puede decir que la indicación de términos de expresión musical es bastante rica y variada en estas obras, pese a que se den casos concretos en los que apenas aparece nada, pero este vacío se puede justificar con el hecho

de que además de ser el compositor era el que dirigía la ejecución de las obras y, lógicamente, debía de tener las partituras muy claras y podría dar muchas cosas por sobreentendidas.

Emplea los términos de movimiento en italiano y muchas veces los matiza con términos de expresión como en el caso del Final de Ricardo III, donde aparece “Andante religioso”. Hay otras veces en que para la misma partitura da un término para el movimiento, que coloca encima del pentagrama y otro para el carácter, que lo coloca debajo del mismo. Ejemplo de ello lo encontramos en el único número de La tejedora de sueños, donde indica “Lento” y además indica “Dolorosamente cantado”.

Hay veces en las que un mismo número se repite igual pero con diferente velocidad. Es el caso del número 9 y 10 de Ricardo III.

Intervenciones musicales números nueve y diez de *Ricardo III*

Handwritten musical score for *Ricardo III*, Acto 2, measures 9 and 10. The score includes staves for Flute (F.), Piccolo (Pta.), Trumpet (T.º), Trombone (T.º), Horn (Corno), Violin (V.), Viola (V.), Cello (C.), and Double Bass (D.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 3/4. The score features dynamic markings such as *mf* and *Sord.* (Sordina). A tempo instruction *Como lo se dice mas rapido.* is present. The score is marked with a box containing the numbers 9 and 10. The page is numbered 6 on the right side.

Los términos de intensidad se especifican en unas partituras más que en otras, así hay veces en las que aparece un solo término en toda la obra, mientras que en otros casos la obra está plagada de términos. Hay veces que utiliza términos de carácter para indicar intensidad, como ocurre en el nº 13 de *Macbeth* al indicar “morendo”, para que se vaya reduciendo la intensidad.

Emplea muchos signos de articulación. El acento lo utiliza en combinación con términos referidos a intensidad, como es el caso del nº 1 de Ricardo III, donde aparece “sforzando-acento-piano” o “sforzando-acento-mezzoforte”. También aparecen subrayados sobre las notas, indicaciones de “marcado”, picados, ligaduras de expresión, subrayado-ligado, etc.

Por otro lado también aparecen indicaciones referidas a diferente forma de tocar un mismo instrumento para que el timbre resulte modificado, como es, en el caso de las cuerdas, “arco” y “pizzicato”, en el caso de los metales y la cuerda “sordina”, para el timbal “baquetas (natural)” y “baquetas con los mangos”, para el arpa “sulla tavola” (pulsar las cuerdas cerca de la tabla armónica), para el arpa y la cuerda “armónico”.

A veces, para dar una sensación de mayor reposo, se emplean en una misma pieza diversos calderones, bien sobre las notas largas, como ocurre en el nº 13 de Macbeth o sobre los silencios, como ocurre en el nº 5 de Ricardo III. El calderón también lo emplea acompañado de palabras escritas que reincidan más en su significado, como ocurre en el nº 3 de La conjuración de Fiesco, donde tras colocar un calderón sobre una nota larga añade “Pausa” y “Suspende un momento y sigue a la vuelta”.

Hay términos que en música se llaman “de carácter” que aparecen en las partituras, pero que también están en conexión directa con el carácter de la trama argumental (Ejemplo: “Dolorosamente cantado”, “marcial” o “morendo”).

Los tipos de piezas musicales ilustrativos van desde la pieza instrumental que sirve de fondo a una escena, de preludio o de danza, hasta llegar a las canciones ya sean *a capella* o con acompañamiento instrumental y tanto cantadas por personajes que aparecen en escena, como por un coro abstracto que suena como voz en off.

Una pieza instrumental muy característica en la mayoría de sus obras es la “marcha”. La presencia de estas marchas en las representaciones teatrales tiene la finalidad de ensalzar el militarismo del Régimen Franquista, el patriotismo, es decir que la música sería utilizada con fines propagandísticos del régimen. Sea como fuera, es cierto que todas y cada una de ellas están perfectamente justificadas dentro del argumento de las obras teatrales en las que se encuentran inmersas, por lo que también se podría hablar de un tipo más de música instrumental, sin más pretensiones.

Aparecen marchas en *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (marcha militar), *El castigo sin venganza* (nº 3, marcha), *El médico de su honra* (marcha con un descanso en medio para una canción), *Fausto 43* (Marcha fúnebre inmersa dentro de un ballet), *Macbeth* (marcha fúnebre, final de cuadro) y *Ricardo III* (marcha fúnebre, por la muerte de Enrique VI).

Marcha de *El castigo sin venganza*.

Para preludio  
unos compases del n.º 5

N.º 3 Marcha

LOI ANELA DEL MUIVRES LIRICUS

The image shows a handwritten musical score for a march. It consists of four systems of music. The first system has a treble clef and a 3/4 time signature. The second system has a bass clef and a 3/4 time signature. The third and fourth systems have a treble clef and a 3/4 time signature. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The music is characterized by a steady, rhythmic pattern of eighth and quarter notes. The score is written on a page with the vertical text 'LOI ANELA DEL MUIVRES LIRICUS' on the left side.

El ejemplo que aportamos de *El castigo sin venganza* es la partitura para teclado, compuesta por Parada también para cuarteto de cuerda. Se trata de una marcha muy característica, tanto por la métrica como por la rítmica. Las frases son claramente definidas cada cuatro compases y están en la tonalidad de sol mayor.

Marcha para *El médico de su honra*.

The image shows a handwritten musical score for a march. It is divided into three systems of staves. The first system is labeled 'Marcha:' and is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The second system is labeled 'D.C.' and continues the march. The third system is labeled 'Canción Corte' and is in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Se trata de una marcha cuya primera parte está en *do mayor*, con frases claramente definidas hasta el compás diecisiete en que queda la marcha suspendida con un calderón y en un acorde de dominante. Aquí se indica la introducción de una canción que debe ser una canción en compás binario para soprano y acompañamiento de viola que pertenece a la música incidental de esta obra de teatro. A continuación se reanuda la marcha cambiando el compás binario de la marcha inicial por el cuaternario y la tonalidad se torna la menor concluyendo en cadencia perfecta.

Además también hay piezas musicales que sin llegar a ser marchas, son piezas militares repetitivas, sin un desarrollo temático, formadas por redoble de caja e instrumento de metal.

Toque militar de *El castigo sin venganza*

Handwritten musical score for 'Toque militar de El castigo sin venganza'. The score is written on three staves. The top staff is labeled 'Toque Marcial' and 'Nº 14'. The middle staff is labeled 'Toque militar Trompeta' and the bottom staff is labeled 'Caja'. The music is in 2/4 time and features a repetitive rhythmic pattern with triplets. A 'rit.' (ritardando) marking is present in the middle of the piece. The score ends with a double bar line and a fermata.

Toque militar de *Ricardo III*

Handwritten musical score for 'Toque militar de Ricardo III'. The score is written on three staves. The top staff is labeled 'Ricardo III. Acto IIº. (Nº 14.)' and the page number '17' is written in the top right corner. The middle staff is labeled 'Allegro' and 'f'. The bottom staff is labeled 'Caja'. The music is in 2/4 time and features a repetitive rhythmic pattern with triplets. The score ends with a double bar line and a fermata.

La característica común es la inclusión de percusión, normalmente redoble de caja o timbal y viento metal, así como el compás binario.

Los títulos de las intervenciones musicales como elementos de conexión entre las partituras y los textos pueden ser de varios tipos. Ejemplificamos con títulos literales sacados de las partituras objeto de nuestro estudio.

<b>TÍTULOS DE LOS NÚMEROS MUSICALES PARA TEATRO</b>	
1.- Título de la ubicación	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>: “Preludio segundo acto”.</li> <li>- <i>El castigo sin venganza</i>: “Segundo cuadro”, “Tercer cuadro”.</li> <li>- <i>Fausto 43</i>: “acto I. Cuadro 10”.</li> </ul>
2.- Título genérico	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Macbeth</i>: “Marcha fúnebre”.</li> <li>- <i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>: “Marcha”.</li> <li>- <i>Baile en Capitanía</i>: “Vals” y “Rigodón”.</li> </ul>
3.- Título propio	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Antígona</i>: “Final”.</li> <li>- <i>El médico de su honra</i>: “Preludio”.</li> <li>- <i>Ricardo III</i>: “Prólogo”, “Final”.</li> </ul>
4.- Título numérico	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Don Juan Tenorio</i>: 6,7,8,9,11.</li> <li>- <i>Macbeth</i>: 7,8,9,10,11 y 13.</li> <li>- <i>El castigo sin venganza</i>: 1,2,3,4 y 5.</li> </ul>
5.- Título descriptivo	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Fausto 43</i>: “Prisión de margarita”.</li> <li>- <i>Otelo</i>: “Muerte de Desdémona”, “Amanecer”, “Sauce”, “Coro a capella”.</li> <li>- <i>Macbeth</i>: “tú serás rey”, “Asesinato de Bankuo”, “Apariciones”.</li> </ul>

6.- Título personaje	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>: “Peribáñez”.</li> <li>- <i>Don Juan Tenorio</i>: “Don Juan Tenorio”.</li> <li>- <i>Antígona</i>: “Creonte”, “Antígona y Ismena”</li> </ul>
7.- Sin título	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>La tejedora de sueños</i>: su único número.</li> <li>- <i>Entre bobos anda el juego</i>: su único número.</li> </ul>
8.- Mezcla tipos de título	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Don Juan Tenorio</i>: “nº 8: Exaltación de don Juan”, “nº 9: aparición de doña Inés. Acto tercero”.</li> <li>- <i>Antígona</i>: nº 3, “Danza y cortejo de Baco”</li> <li>- <i>El médico de su honra</i>: “Preludio, 2º acto”, “número 5, acto tercero, cuadro segundo”.</li> </ul>

De esta tipología de títulos establecida a partir de los títulos de las intervenciones musicales compuestas para las obras de teatro objeto de nuestro estudio observamos que, en la mayoría de los casos se trata de títulos nominales. El estilo nominal, tal y como indica Martínez Arnaldos, “se caracteriza por una descripción de tipo estático, contrariamente al movimiento que provoca la acción verbal”<sup>539</sup>. Sin embargo, dicha acción verbal sólo la encontramos en los títulos descriptivos.

Todos estos títulos sirven de guía para los músicos y el director musical que intervienen en la puesta en escena y suelen ir acompañados de otras anotaciones referidas al texto que les permitan comenzar la música en la parte

<sup>539</sup> MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel. “Morfosintaxis del título en español”. *Estudios románicos*, nº 7, 1991. P. 115-148. P. 127.

de la puesta en escena que está predeterminada. Es indudable que los títulos de las intervenciones musicales compuestas para una determinada obra de teatro constituyen un primer elemento de contacto. En este sentido coincidimos con Martínez Arnaldos<sup>540</sup> cuando habla del título como signo en la comunicación literaria. En el caso de los títulos musicales, éstos se convertirían en el primer elemento de contacto entre el emisor del lenguaje (partituras anotadas por el compositor a partir de las directrices dadas por el director de escena para interpretar dentro de la puesta en escena de una determinada obra de teatro) y el receptor (el intérprete musical o el investigador de la puesta en escena).

Los intérpretes de las canciones, siguiendo la tradición española iniciada en los comienzos del teatro y continuada en las tonadillas escénicas del siglo XVIII, era llevada a cabo por los actores que, de forma natural tuviesen mayor facilidad para cantar. Son diversos los personajes que interpretan las canciones, pero por lo general, suele tratarse de coros, como es el caso de las esclavas de Penélope en *La tejedora de sueños*. También cantan los personajes solistas como ocurre con Rebolledo y la Chispa en *El alcalde de Zalamea*.

Gombau hace anotaciones en la partitura sobre la caracterización del personaje cuando canta la canción, como ocurre en el número diecisiete de *La tempestad* donde indica “un poco ebrio”. También anota referencias a

---

<sup>540</sup> MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel. *Los títulos literarios*. Madrid, edit. Nostrum, 2003. P. 15.

diferentes formas de emisión, como ocurre también en el número diecisiete de la obra que acabamos de citar donde anota “soplando, bufando” o en el número dieciocho de la misma donde aparece “quasi parlato”. Otras veces las referencias son en torno a la interpretación y carácter de la canción, como cuando indica al comienzo del número dieciocho de *La tempestad*, “Libremente declamado”.

Gombau hace coincidir los signos de puntuación del texto con los de respiración y fraseo musical en las melodías vocales. Se puede decir que cuida mucho la partitura vocal y deja la interpretación del cantante-actor cerrada a improvisaciones que pudieran no estar lo suficientemente contextualizadas dentro de la relación texto-música acordada inicialmente con el director de escena.

Hay indicaciones que indican continuidad entre un número y otro, como la palabra “sigue”, que aparece entre el nº 12 y 13 o entre el nº 17 y final de *La conjuración de Fiesco*. Para esto mismo se utiliza también la palabra “ataca”, como en el caso del nº 12 al 13, también de la misma obra.

Hay indicaciones referidas al momento exacto de entrada (Ejemplo: “batuta”) y terminación de las intervenciones musicales (Ejemplo: “seguir tocando hasta aviso” o “repite hasta que cae la cortina”), dentro de la representación de la obra.

Las letras de las canciones son las originales que aparecen en las obras de teatro, por lo que éstas constituían un elemento musical, con sus acentos y

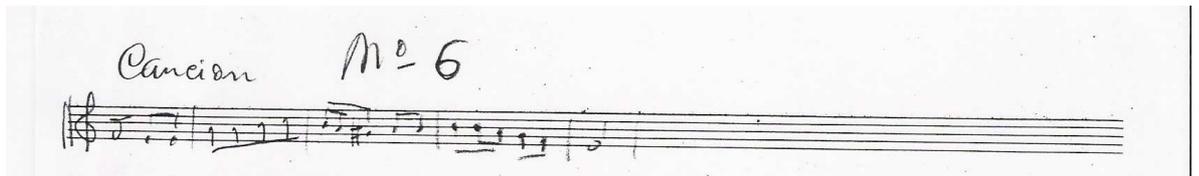
rima preestablecidos, con el que debía contar Parada para realizar sus composiciones. Esto condicionará fundamentalmente el ritmo, aunque también la extensión y división de las frases musicales. En el caso de la expresión musical, también deberá estar acorde con el significado de lo que se está diciendo.

En algunas ocasiones Parada deja algunas melodías vocales sin el texto colocado correctamente bajo las notas pertinentes, con lo que dificulta el análisis posterior, sobre todo en los casos en que el libreto de la adaptación hecha para la puesta en escena no se conserva, por lo que queda perdido el texto de la canción, como ocurre con una partitura encontrada para la obra *La dama duende* de la que sólo aparecen dos números musicales y uno de ellos se titula “canción” y aparece la melodía para flauta, pero sin indicación alguna del texto. Un caso similar ocurre en el número seis de *El médico de su honra*, también titulado “canción”, pero para el que sólo aparece una melodía, incluso sin indicación de instrumento alguno. Tampoco aparecen encajados los textos en ninguno de los números vocales de *Otelo*, colaboración entre Parada y Gombau. Para la canción “Sauce” de *Otelo*, no escriben música, sino que la pieza que titulan así es una pieza instrumental, por lo que en esta puesta en escena es probable que, como en otros casos ha ocurrido, se omitiera dicha canción.

Ejemplos melodías vocales sin letra: *La dama duende*.



*El médico de su honra*



Pero esta falta de información no siempre aparece en las canciones de Parada, sino que, en otros muchos casos, melodía y texto aparecen perfectamente encajados y preparados para ser cantados, como es el caso de las diferentes canciones que aparecen en *El villano en su rincón* o el número tres de *El alcalde de Zalamea* que es una jácara en la que aparecen todas las letras bajo su melodía correspondiente y con la indicación de los cantantes que se alternan.

Canción con texto adaptado del nº 3 de *El alcalde de Zalamea*.

Coro

El alcalde de Zalamea

Yo soy Ti-ti-ri Ti-ti-ri  
 ti-na - Flor de la Ja-ca-zan-di-na yo soy  
 Ti-ti-ri Ti-ti-ri tai-na Flor de la Ja-ca-zan-  
 Dai-na Na ya a la  
 Va ya y  
 Que era el al-fe-rez gem-bar-que-se el ca-pi-  
 ven gala tá-blaal hoz-no ja mi-no me sal-te  
 tan pan ma-te no-zos quien qui-sie-ra que a  
 Hues-pe-da ma-te me u-na da-epi-na  
 mi no Me han he-cho mal yo soy  
 que el car-ne-ro me ha ce anal  
 dai-na la ja-ca-zan dai-na la Ja-ca-zan-da

Esta canción lleva la melodía principal de la intervención musical junto con la flauta y el oboe, a lo que se añade la aportación de la armonía por parte de un cuarteto de cuerda, y la percusión corre a cargo de la batería y la caja. El texto empleado para la composición de la canción es el propio del texto teatral, consistente en una parte musical que se repite siempre con el mismo texto y otra parte que también se repite con la misma música pero con distinto texto, como las jácaras del siglo XVII.

Las pocas partituras vocales que tenemos de Gombau muestran un gran cuidado, en el sentido de que las letras aparezcan perfectamente ajustadas. Esto, junto a sus indicaciones de caracterización de personajes anteriormente comentadas, facilita el trabajo del actor-cantante y el análisis posterior.

Ejemplo melodía vocal con letra de Gombau: nº 17 de *La tempestad*.

The image shows a handwritten musical score for a vocal part. At the top, there is a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The name 'Esteban' is written in a large, stylized font. Above the first staff, the word 'Sento.' is written. Below the first staff, the phrase '(un poco ebrio)' is written. The lyrics are: 'NO PIEN -SO VOL-- VER AL MAR YO EN LA RI - BE - RA ME MUE - RO'. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'p'. At the bottom, there is a performance instruction: '(Soplando, Bufando)'. The score is written on five staves.

Es característico encontrar partituras para una determinada obra perfectamente ordenadas y en limpio, y sin embargo hay otras que están demasiado confusas y escritas completamente a sucio.

Hay indicaciones de “minutos” en diferentes partituras, que nos hacen pensar en que dicha pieza se ha de repetir continuamente, como música de fondo normalmente, hasta que pasen los minutos indicados.

El hecho de que aparezcan números compuestos en diferentes instrumentos y que aparezcan tachados, nos hace pensar en que se trata de directrices finales del director de escena que pese a que desde un principio, podría haber establecido los números que quería, puede luego cambiar de idea y suprimirlos. Esta supresión puede venir dada por diversos motivos:

a) porque no le guste cómo suena el número compuesto o la relación entre éste y el texto.

b) O porque ha decidido concebir una determinada escena sin música de fondo, buscando una mayor fuerza, a partir del silencio.

Hay anotaciones en las partituras que nos indican la subordinación de la música a la marcha de la puesta en escena de la obra, tales como “sigue hasta que avisen” o “D.C. al párrafo hasta que se avise”.

Son múltiples las alusiones a los textos que aparecen en las partituras. En ningún caso se trata de música continuada a lo largo de toda la obra de teatro. Se trata más bien de intervenciones musicales concebidas para un

momento determinado de la trama argumental, indicada al músico, bien por el dramaturgo o bien por el director de escena. Mariano Pérez Gutiérrez<sup>541</sup> califica estos números de ilustraciones musicales.

---

<sup>541</sup> CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999. P. 448.

## CONCLUSIONES

Tal y como indicamos en nuestra introducción, esta tesis doctoral se fundamenta en la relación recíproca entre música y teatro. Se trata de un tema muy amplio y complejo al abarcar diferentes ámbitos artísticos, pero es en esta diversidad donde la interrelación música-teatro encuentra su resultado más expresivo. La complicidad de artistas de diferentes disciplinas en una expresión común no es una labor fácil pero si se hace con vocación en la mayoría de los casos resulta muy fructífera.

Hemos visto que la música aporta una gran variedad de significados al teatro, en función de las circunstancias históricas y sociales, así como de los artistas implicados. Del mismo modo el teatro, de forma recíproca, condiciona la composición musical al darle significados propios y servirse de ella para enriquecer las puestas en escena. Muestra de ello son las partituras de intervenciones musicales para teatro de Manuel Parada y Gerardo Gombau, cuyas anotaciones manuscritas permiten mostrar un lenguaje musical salpicado de referencias al texto, así como las adaptaciones de los textos originales para las puestas en escena en el Teatro Español de Madrid, cuya referencia a la inclusión de música es continua, tanto a través de acotaciones como con la aparición de la letra con la que se han de cantar las canciones.

Esta tesis aporta una serie de partituras para obras de teatro que constituyen una muestra de las composiciones musicales para teatro realizadas por compositores que simultáneamente componen para otros géneros

dramático-musicales como la música para cine, la comedia musical o la revista musical, así como para la música instrumental pura. Es indudable el valor artístico de este material que se aporta y de su análisis dramático-musical, al constituir, dentro de la producción musical de los músicos tratados, un ámbito de trabajo menor en cuanto a volumen y en cuanto a importancia concedida por parte de los estudiosos posteriores.

En la primera parte nos propusimos aclarar conceptos de dramaturgia musical para luego hacer un recorrido a lo largo de la historia. Los elementos de dramaturgia musical los encontramos tanto en el texto dramático como en las partituras y se trata, en ambos casos, de indicaciones de interrelación que nos llevan a deducir una serie de funciones de la música en el teatro como son el subrayado de ideas, la sugerencia de ideas, el avance argumental, la suspensión argumental y la ambientación. Todo esto se lleva a cabo a través de recursos musicales cuyo análisis forma parte de la segunda parte de esta tesis, y de recursos literarios relacionados con la música, como son los títulos de las intervenciones musicales. Estos pueden ser de diversos tipos, título de ubicación, título genérico, título propio, título numérico, título descriptivo, título de personaje, sin título o mezcla de diversos tipos de título. Otros recursos literarios empleados referidos a la música son los personajes musicales, las acotaciones referidas a la ubicación de intervenciones musicales, así como la aparición en el texto de alusiones musicales.

Al hacer un repaso histórico por la música para teatro hemos visto las influencias posteriores que tuvo dicha música en el período de posguerra y en

los músicos objeto de nuestro estudio. De esta forma, en la Edad Media y el Renacimiento hablamos del nacionalismo historiográfico de Conrado del Campo, maestro de Manuel Parada y Gerardo Gombau, así como de otros muchos músicos de estas generaciones. En el siglo XVII hablamos de las reposiciones de obras del teatro clásico y de los autos sacramentales al servicio de la ideología del Régimen Franquista. Del siglo XVIII destacamos como influencia posterior la tonadilla escénica, así como del siglo XIX y XX resaltamos la influencia del Cancionero de Pedrell sobre Manuel de Falla y posteriormente en la exaltación nacionalista de la posguerra. A lo largo de la historia observamos que las intervenciones musicales en el teatro son de tres tipos, intervenciones cantadas, intervenciones instrumentales y una forma mixta, la pequeña obra de teatro con música. Tal y como ocurre con la historia de la música se comienza por la vocal, se continúa por la instrumental, sin dejar de cultivar la anterior, pasando a géneros mixtos, y progresivamente se va igualando la importancia entre el cultivo de todos ellos, atendiendo a diversas necesidades expresivas.

En la segunda parte de esta tesis hemos mostrado la existencia de un trabajo coordinado entre director de escena y director musical en un momento complejo de la historia de España de la que no quedan documentos filmados que permitan un estudio de las puestas en escena realizadas en sus teatros, ya que el Centro de Documentación Teatral de Madrid sólo dispone de grabaciones de dichas puestas en escena desde 1965. La contextualización se ha realizado primeramente referida a la música de Posguerra utilizada por el Régimen Franquista tanto en el cine, en el teatro, en la radio y en la televisión,

como en diversas ceremonias. Muchos de los ideales del Régimen quedan reflejados en aspectos de las intervenciones musicales para teatro, como es el caso de la inclusión de marchas y música de carácter militar, la utilización de música popular o de formas de componer conservadoras. Continuamos describiendo la situación del Teatro Español de Madrid como teatro oficial, con cargos cuyas competencias quedan claramente establecidas y con una programación controlada por el Régimen donde la mayoría del repertorio consistía en reposiciones del teatro clásico español, con una gran inclusión de autos y, en menor medida, cierto teatro extranjero también clásico.

El paso por el teatro de los directores de escena muestra una evolución en su forma de hacer que quedará reflejada en sus puestas en escena. Comenzamos con Lluch, de quien será sucesor Cayetano Luca de Tena. Muchas son las aportaciones de éste último al mundo de la escena pero nosotros nos quedamos con su consideración de la música en el teatro: "...Uno de los mejores momentos es el de disponer el alcance y el sentido que haya de tener la música de fondo"<sup>542</sup>. Esta frase demuestra la interrelación entre la música y el teatro en el quehacer de Cayetano Luca de Tena, como un elemento de la puesta en escena concebido con una función determinada y no como mero adorno. En ese mismo artículo también queda demostrada su colaboración con el músico Manuel Parada de forma directa: "Yo he tenido la suerte de trabajar durante once años con el mismo colaborador, Manuel Parada, a quien creo que difícilmente aventajará nadie en este cometido. Su

---

<sup>542</sup> LUCA DE TENA, Cayetano. "Notas, experiencias y fracasos de un director de escena". *Revista Internacional de la escena: Ensayo general*. Teatro 3, 1953<sup>a</sup>. P. 45-48.

conocimiento del teatro y su extraordinario sentido de la instrumentación han hecho su trabajo insustituible para mí”.

El paso de diferentes músicos por el Teatro Español de Madrid también es un hecho, pero el que más importancia tuvo por ejercer como director musical desde el comienzo de su andadura en la Posguerra, además de como compositor, fue Manuel Parada.

Muchas han sido las fuentes de documentación consultadas pero tenemos que destacar el Museo Nacional del Teatro de Almagro, el Centro de Documentación Teatral de Madrid y la Biblioteca Nacional de España. Del Museo Nacional del Teatro de Almagro y de la Biblioteca Nacional de España obtuvimos partituras sueltas cuyas indicaciones nos llevaron a encontrar su correspondiente texto dramático en el Centro de Documentación Teatral de Madrid. En este Centro, además, también encontramos textos de puestas en escena de la misma época y de los mismos directores, archivados con su música correspondiente.

El análisis de esta muestra de puestas en escena lo hemos llevado a cabo a través de:

- Fichas técnicas encontradas en el Centro de Documentación Teatral de Madrid, que aportan datos sobre el elenco de profesionales que colaboraron en dichas puestas en escena.
- Descripción de las intervenciones musicales encontradas y ubicación de las mismas dentro del texto dramático utilizado en la puesta en escena, así como del texto original. A través de los

pies musicales (acotaciones, títulos, diálogos de personajes), los personajes, las alusiones musicales y las letras de las canciones se ha realizado esta labor de análisis y reconstrucción.

- Críticas de periódicos y revistas del momento del estreno de dichas puestas en escena, cuya información, pese a ser subjetiva, resulta de gran valor para la reconstrucción de la puesta en escena y, en especial, para la descripción de la música y su conexión con el teatro. Aquí las críticas a la música compuesta para las puestas en escena siempre han sido buenas. Sin embargo, el hecho de que en otras muchas críticas no se haga referencia alguna a la música nos lleva a pensar en una falta de interés por una actividad de colaboración artística que, si bien llevaba haciéndose muchos siglos, estaba empezando a cambiar y no se le prestaba demasiada atención.
- Recursos musicales empleados en las composiciones musicales para teatro, considerados a partir del análisis de las partituras y siempre en relación con el texto. Son diversos los recursos musicales empleados por el compositor en las partituras objeto de nuestro estudio, lo que demuestra que la simplicidad de las partituras no viene determinada por una falta de conocimientos, sino por la utilización de diferentes recursos según las necesidades de la puesta en escena. Se juega con gran variedad de formas musicales tanto si se considera la obra de teatro en general, a través de la sucesión de sus intervenciones musicales, como en cada intervención musical en particular. Los

ritmos, las melodías, los timbres de los instrumentos o las diferentes voces son recursos empleados en cada obra de una forma determinada para responder a las exigencias expresivas necesarias. La especificación de adornos resueltos, movimientos, intensidades, articulación, técnicas de instrumentos o carácter nos revelan a un músico que establece una conexión directa con la puesta en escena al no dejar nada para una libre interpretación que pueda ensuciar la idea predeterminada con el director de escena. Los títulos y las letras de las canciones se revelan como importantes fuentes de información para la reconstrucción de la puesta en escena y para la interrelación de música y texto.

El intento del Régimen Franquista por crear una estética musical común anclada en los nacionalismos anteriores es uno de los motivos por los que las intervenciones musicales objeto de nuestro estudio, compuestas en el contexto de un teatro oficial, no constituyen ninguna novedad dentro de la música española de ese momento. Su importancia artística reside en la forma en que dichas piezas fueron concebidas, como consecuencia de un proceso de colaboración con el teatro, así como por la productividad lograda a partir de dicha colaboración, que da a la pieza musical un significado sin el cual ya no tiene ningún sentido.

## BIBLIOGRAFÍA

### A) LIBROS Y ARTÍCULOS.

#### A

- ADORNO, Theodor W. “Sobre el problema del análisis musical”. *Quodlibet: Revista de especialización musical*, Nº 13, 1999, pags. 106-119.
- AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Cipriano de Rivas Cherif y el Teatro Español de su época (1891-1967)*. Madrid, Ed. Asociación de Directores de Escena de España, 2000.
- ALVÁREZ BARRIENTOS, Joaquín. “La música teatral en entredicho. Imitación y moral en algunos preceptistas de los siglos XVI a XVIII”. *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 3. P. 157-169.
- ANDIOC, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Fundación Juan March, 1976.
- ANGULO EGEA, María. “La tonadilla escénica: el contexto literario”. *Scherzo: Revista de música*, Año nº 18, Nº 176, 2003, pags.122-124.
- ANTÓN PRIASCO, Susana. “La reutilización de música preexistente en el teatro breve de fines del siglo XVII. Repertorio y procedimientos”. *Edad de Oro*, XXII (2003). P. 265-281.
- ARAQUISTAIN, Luis. *La batalla teatral*. Madrid, Edit. Mundo Latino, 1930.

- ARELLANO, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid, Edit. Cátedra, 1995.
- ARTAZA FANO, Javier. *Evolución armónica y procedimientos compositivos*. Murcia, Master Ediciones, 2000.

## B

- BARCE, Ramón. “*El folklore urbano y la música de los sainetes líricos del último cuarto del siglo XIX : la explicitación escénica de los bailes*”. *Revista de musicología*, Vol. 16, Nº 6, 1993, pags. 3217-3225.
- BARCE, Ramón. “La ópera y la zarzuela en el siglo XIX”. En CASARES RODICIO, Emilio, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael y LÓPEZ-CALO, José (coord.) *España en la música de occidente : actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"*. Vol. 2, 1987. P. 145-153.
- BEARDSLEY, Monroe C., HOSPERS, John. *Estética, historia y fundamentos*. Madrid, Edit. Cátedra, 1988.
- BECKER, Danièle. “*La "Plática sobre la música" en toscano, y los principios del teatro musical barroco en España*”. *Revista de musicología*, Vol. 10, Nº 2, 1987, pags. 501-516.
- BECKER, Danièle. “*Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII*”. En CASARES RODICIO, Emilio, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael y LÓPEZ-CALO, José (coord.) *España en la música de occidente : actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29*

de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música", Vol. 1, 1987, pags. 371-384.

- BECKER, Danièle. "Música de instrumentos, bailes y danzas en el teatro español del siglo de oro". *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 3. P. 171-190.
- BÉCKER, Danièle. "El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII". En NEUMEISTER, Sebastián (coord.) *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986 Berlín*, Vol. 1, 1989, pags. 353-364.
- BELTRÁN, Vicente. *La canción tradicional de la Edad de Oro*. Barcelona, Editorial Planeta, 1990.
- BELTRÁN MONER, Rafael. *La ambientación musical en radio y televisión. Selección, montaje y sonorización*. Madrid, Instituto Oficial RTVE, 2006.
- BERLANGA, Miguel Angel. "El uso del folklore en la sección femenina de falange: el caso de Granada". En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUÍZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.) *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956) : actas del congreso*, Vol. 2, 2000, pags. 115-134.
- BERNAL, Francisca y OLIVA, César. *El teatro público en España 1939-1978*. Madrid, ediciones J. García Verdugo, 1996.
- BLITZSTEIN, Marc. "Escribir música para teatro ". *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, Nº 106, 2005, pags. 105-107.
- BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Arco /Libros S.L., 1997.

- BONASTRE I BERTRAN, Francesc. “Retórica y estructuras musicales en la ópera de Pedro Calderón de la Barca y Juan Hidalgo, *Celos aún del aire matan* (1660)”. *Edad de Oro*, XXII (2003). P. 247-263.
- BONASTRE I BERTRAN, Francesc. “El planteamiento operístico de Pedrell”. En TORRENTE, Álvaro, CASARES RODICIO, Emilio (coord.) *La ópera en España e Hispanoamérica : una creación propia*: Madrid, 29.XI-3.XII de 1999, Vol. 2, 2001, pags. 187-197..
- BORAU, J. L. *Diccionario del cine español*. Madrid, Edit. Alianza [etc.], D.L. 1998.
- BUERO VALLEJO, Antonio. Edic. de IGLESIAS FEIJOO, Luis. *La tejedora de sueños*. Madrid, Edit. Cátedra, 1990.

## C

- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo. “La música en el teatro clásico”. En HUERTA CALVO, Javier (coord.) *Historia del teatro español*, Vol. 1, 2003 (De la edad Media a los Siglo de Oro), pags. 677-716.
- CABRERA GARCÍA, M<sup>a</sup> Isabel-PÉREZ ZALDUANO, Gemma. “Identidad de fuentes y puntos de referencia comunes para el estudio del pensamiento musical y artístico del primer franquismo: La Revista Escorial”. En *Campos interdisciplinarios de la musicología, V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*. Vol II. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001. P. 1099-1114.

- CALDERÓN CALDERÓN, Manuel. “Los villancicos de Juan del Encina”. En GUIJARRO CEBALLOS, Javier (coord.) *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, 1999. P. 393-316.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El médico de su honra*. Adaptación escénica de Angel Valbuena Prats.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El médico de su honra*. Madrid, Edit. Espasa-Calpe, 1968
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El alcalde de Zalamea*. Madrid, Edit. Cátedra, 1986.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La dama duende*. Madrid, edit. Cátedra, 2001.
- CANO, José Luis. *García Lorca*. Barcelona, Destino Libro, 1974.
- CAÑIZARES BUNDORF, Nathalie. *Memorias de un escenario*. Madrid, Ed. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Centro de Documentación Teatral, 2000.
- CAPARRÓS LERA, José María. *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. Barcelona, Universidad, 1983.
- CARDONA CASTRO, Angeles. “La púrpura de la rosa y su ambiente teatral y musical”. En PORQUERAS MAYO, Alberto, DE TORRES, José Carlos (coord.) *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro : homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, 1989, pags. 133-152.
- CARDONA-CASTRO, Angeles. “La música en la corte de los reyes católicos : estudio poético-musical del villancico”. En *Literatura hispánica*,

*Reyes Católicos y descubrimiento: actas del Congreso Internacional sobre literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el descubrimiento*, 1989, pags. 99-110.

- CARREIRA ANTELO, Xoan Manuel. "Centralismo y periferia en el teatro musical español del siglo XIX". En FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, CASARES RODICIO, Emilio, LÓPEZ-CALO, José (coord.) *España en la música de occidente : actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"*, Vol. 2, 1987, pags. 155-172.
- CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario del cine español e iberoamericano*. Madrid, ICCMU-SGAE, 2005.
- CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- CASARES RODICIO, E., NOMYCK, Y., TORRES, E., HEINE, C., NAGORE FERRER, M., CARREDANO, C., LLANO, S., PALACIOS, M., ACKER, Y. *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002.
- CASARES RODICIO, Emilio. "La música española hasta 1939, o la restauración musical". En FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, CASARES RODICIO, Emilio, LÓPEZ-CALO, José (coord.) *España en la música de occidente : actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"*, Vol. 2, 1987, pags. 261-322.

- CASTAÑO FERNÁNDEZ, Ramón. “Dos familias franquistas: de Raza a Surcos”. En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUÍZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.) *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. Vol. 1, 2000, pags. 417-428.
- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE MÚSICA Y DANZA. *Catálogo de los fondos musicales del Museo Nacional del Teatro. Música española*. Madrid, INAEM, 1998.
- CHALLEY, Jacques. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael (Directorio bibliográfico de musicología española). *Compendio de musicología*. Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- CHAVARÍA MAYA, Duván. “Adaptación e intertextualidad”. *Artes, La Revista*. Nº11, volumen 6/ enero-junio, 2006. P. 66-81.
- CHRISTOFORIDIS, Michael. “Hacia nuevos conceptos de “ópera” en los proyectos de Manuel de Falla (1911-1923)”. En TORRENTE, Alvaro, CASARES RODICIO, Emilio (coord.) *La ópera en España e Hispanoamérica : una creación propia: Madrid, 29.XI-3.XII de 1999*, Vol. 2, 2001, pags. 363-372.
- CHINCHILLA MARÍN, Isabel. “La música de Manuel de Falla en conexión con la plástica teatral de vanguardia”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, Nº 17, 1985, pags. 67-70.
- CHION, M. *La música en el cine*. Barcelona, Edit. Paidós, 1997.

- COOK, Nicholas. “El análisis desde la perspectiva psicológica de Leonard Meyer”. *Quodlibet: Revista de especialización musical*, Nº 13, 1999, pags. 90-105.
- COOK, Nicholas. “¿Qué nos dice el análisis musical?”. *Quodlibet: Revista de especialización musical*, pags. 54-70.
- CORTÉS, Francesc. “Libretos y ópera: más que un soporte musical”. En *Campos interdisciplinarios de la musicología, V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*. Vol II. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001. P. 1187-1200.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Juan del Encina y los orígenes del teatro español*. Madrid, Revista Española, 1901.
- CURESES DE LA VEGA, Marta. “Antecedentes de la vanguardia musical española en los años cincuenta: de Gombau a Homs”. En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUÍZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.) *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*, Vol. 2, 2001, pags. 141-164.

## D

- DEBUSSY, Claude. *El señor corchea y otros escritos*. Versión española de MEDINA ALVAREZ, Angel. Madrid, Alianza editorial, 1987.
- DE FALLA, Manuel. *Escritos sobre música y músicos*. Introducción y notas SOPEÑA, Federico. Madrid, Edit. Esapasa Calpe, 2003.

- DE LA GRANJA, Agustín y LOBATO, M<sup>a</sup> Luisa. *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*. Madrid, Edit. Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 1999.
- DEL ALAMO, Alberto y LUCAS, Itziar. “Audición y análisis de músicas de tradición oral”. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, Año nº 14, Nº 45, 2001, pags. 49-72.
- DEL PINO, Rafael. “Manuel de Falla y la escena”. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, Nº 107, 2005, pags. 251-254.
- DE RIVAS CHERIF, Cipriano. *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*. Valencia, Edit. Pretextos, 1991.
- DÍAZ MOHEDANO, María Teresa. “La educación artística en el proyecto educativo franquista”. En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUÍZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.) *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*, Vol. 2, 2001, pags. 165-171.
- DIEGO, Gerardo. *Diez años de música en España: musicología intérpretes compositores/Gerardo Diego, Joaquín Rodrigo, Federico Sopena*. Madrid: Espasa Calpe, 1949.
- DÍEZ BORQUE, Jose M<sup>a</sup>. “Teatro cortesano en la España de los Austrias”. *Cuadernos de Teatro Clásico. 10*. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico.

- DÍEZ BORQUE, Jose M<sup>a</sup>. *Historia del teatro en España, II. Siglo XVIII, Siglo XIX*. Madrid, Edit. Taurus, 1988.
- DÍEZ BORQUE, Jose M<sup>a</sup>. *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro hasta Lope de Vega)*. Editorial taurus, Madrid, 1990.
- DÍEZ BORQUE, Jose M<sup>a</sup>. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona, Bosch casa editorial, 1978.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*. Murcia, Departamento de Literatura Española, 1983.
- DUNSBY, Jonathan y WHITTALL, Arnold. "El análisis motivico". *Quodlibet: Revista de especialización musical*, N<sup>o</sup> 13, 1999, pags. 80-89.

## E

- ESPIDO-FREIRE, Mila. "Los lamentos hispánicos como tópicos semánticos en comedias palaciegas del siglo XVII". *Campos interdisciplinares de la musicología, V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*. Vol II. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001. P. 1137-1150.
- ESPIDO-FREIRE, Mila. "La diversidad de fuentes para la música en las fiestas de zarzuela. Alfeo y Aretusa (1672), de J.B. Diamante (1625-87)". En TORRENTE, Alvaro, CASARES RODICIO, Emilio (coord.) *La ópera en España e Hispanoamérica : una creación propia: Madrid, 29.XI-3.XII de 1999*, Vol. 1, 2001, pags. 175-192.

- EISLER, Hanns. “Cambio de la función social de la música”. En *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, Nº 106, 2005, pags. 119-120.
- PULIDO ROSA, Isabel. “El motivo del canto: transmisión y relaciones entre la lírica culta y la popular”. En *Literatura Hispánica, Reyes Católicos y descubrimiento: Actas del Congreso Internacional sobre literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el descubrimiento*, 1989, pags. 111-120.

## F

- FABRIS, Dinko. “España y los españoles en el teatro napolitano del siglo XVII”. *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, Nº 12, 1996 (Ejemplar dedicado a: Música), pags. 179-192.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. *Historia de la música española. Desde los orígenes hasta el Ars Nova*. Madrid, Espasa- Calpe, 1972.
- FERNÁNDEZ DíEZ, Federico y MARTÍNEZ ABADÍA, José. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona, Paidós, 1998.
- FERNÁNDEZ LABRADA, Manuel. “Algunas orientaciones prácticas sobre el análisis de partituras”. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, Año nº 8, Nº 23, 1995, pags. 53-64.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid, Real Musical, 1975.

- FERRER FORÉS, M<sup>a</sup> Angeles, HERNÁNDEZ, Juan Francisco de Dios. “Aproximación metodológica al análisis musical de la obra enciniana”. En *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. Coord. por Javier Guijarro Ceballos, 1999. P. 333-343.
- FENEYROU, Laurent. *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XXe siècle*. París, Universidad de La Sorbona, 2003.
- FOXÁ, Agustín de. *Baile en Capitanía*. Madrid, Edit. Alfil, 1967.
- FRENK ALATORRE, Margit. “Lope de Vega, hecho música en la Nueva España de su tiempo”. En ALCALÁ-ZAMORA, José, DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup> (coord.). *Proyección y significados del teatro clásico español : homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*. 2004, pags. 79-88.
- FRENK, Margit. *Constantes rítmicas en las canciones populares antiguas*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006
- FUBINI, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.

## G

- GALLEGO Morell, Antonio. “El “género chico artístico” (primera aproximación)”. *Revista de musicología*, Vol. 10, N<sup>o</sup> 2, 1987, pags. 661-666.

- GÁLVEZ, Genoveva. "Un nuevo hallazgo de música escénica de Vicente Martín y Soler : *Il burbero di buon cuore*". *Revista de musicología*, Vol. 10, Nº 2, 1987, pags. 623-632.
- GAN QUESADA, Germán. "La vigencia del modelo falliano en la música española de los primeros años 50: notas sobre la obra inicial de Critóbal Halffter". En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUÍZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.) *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. Vol. 2, 2001, pags. 171-188.
- GARBISU BUESA, Margarita. "El teatro de Calderón y el drama musical wagneriano". En *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea: 14 y 15 de noviembre de 2000: Jornadas Internacionales de Literatura Comparada*, 2001, pags. 101-110.
- GARCÍA FRANCO, Manuel. "Perfil biográfico en nueve décadas y un final". *Scherzo: Revista de música*. Nº 160, 2001. Pp. 132-149.
- GARCÍA, Ignacio. "La música al servicio de la narración épica: Eduardo III". *Asociación de Directores de escena de España*, 2005. Serie: Literatura dramática, nº 67. P. 43-48.
- GARCÍA LABORDA, José M. *Forma y estructura en la música del siglo XX (una aproximación analítica)*. Madrid, edit. Alpuerto s.a., 1996.
- GARCÍA LABORDA, José M. "Función y disfunción del texto en la música del siglo XX, con un epílogo referido al Quijote". En *Campos interdisciplinarios de la musicología, V Congreso de la Sociedad Española*

*de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*. Vol II. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001. P. 1201-1224.

- GARCÍA LÓPEZ, Ana. “La producción escenográfica en el teatro de posguerra: escenografías de Emilio Burgos para los teatros nacionales”. En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUÍZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*, Vol. 1, 2000, pags. 523-534.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Canciones españolas antiguas*. Madrid, Unión Musical ediciones S.L., 1961.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (edición de). “Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro”. *Jornadas de Almagro 1987*. Madrid, INAEM, 1988.
- GARCÍA LORENZO, Luciano. “El elemento folklórico-musical en el teatro español del siglo XVII: de lo sublime a lo burlesco”. *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 3. P. 67-78.
- GARCÍA MANZANO, Julia Esther. “Gerardo Gombau: un músico salmantino para la historia”. *Salamanca, Revista de Estudios*, 37, 1996. P. 175-191.
- GARCÍA MANZANO, Julia Esther. *Gerardo Gombau un músico salmantino para la historia*. Salamanca, Diputación de Salamanca, 2004.
- GARCÍA RUIZ, Víctor. *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra*. Navarra, EUNSA, 1999.

- GARZÓN CÉSPEDES, F. *Teoría y técnica de la narración oral escénica*. Madrid, Ediciones Laura Avilés, 1995.
- GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J. “Algunas aportaciones del franquismo a la consolidación de la imagen de la música española fuera de España”. En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUÍZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*, Vol. 2, 2001, pags. 189-206.
- GÓMEZ AMAT, Carlos y TURINA GÓMEZ, Joaquín. *La orquesta sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*. Madrid, Alianza música, 1994.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ. “La etnomusicología en España: 1936-1956”. En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUÍZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*, Vol. 2, 2001, pags.207-257.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio. “La música popular y el *folklore literario*”: el siglo XVIII”. En *Campos interdisciplinares de la musicología, V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*. Vol II. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001. P. 1331-1348.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. “Gerardo Gombau”. *Scherzo: Revista de música*, Año nº 21, Nº 209, 2006, pags. 114-119.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. “La música dramática y escénica en Aragón (siglo XVII)”. *Turia: Revista cultural*, Nº 14, 1990, pags. 197-208.

- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. “Recuperación o restauración del teatro musical español del siglo XVII”. En TORRENTE, Alvaro, CASARES RODICIO, Emilio (coord.), *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia : Madrid, 29.XI-3.XII de 1999*, Vol. 1, 2001, pags. 59-78.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. *El sentido en la obra musical y literaria*. Murcia, Universidad de Murcia, 1999.
- GÓNZALEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. *La heterosemiosis en el discurso musical literario [Microforma]: hacia una semiótica integrada de la música y el lenguaje*. Murcia, Universidad de Murcia, 1996.
- GONZÁLEZ TROYANO, Alberto. “En torno a la tonadilla escénica”. En CHECA BELTRÁN, José, ALVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (coord.) *El siglo que llaman ilustrado: Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, 1996, pp. 487-492.
- GONZÁLEZ VALLE, José V. (traducción española y comentarios). *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas : (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850)*.
- GOOCH, Bryan. *A Shakespeare music catalogue*. Oxford, Clarendon Press, 1991. 5 volúmenes.

## H

- HEINE, Christiane. “EL compositor madrileño Ángel Martín Pompey (1902-2001): algunas consideraciones en torno a sus Cuartetos de cuerda nº 3 (1938-39) y nº 4 (1946)”. En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma,



Alicante: XII Muestra de teatro español de Autores Contemporáneos, 2004. P. 15-18.

- INAEM. *Cuadernos de bibliografía de las artes escénicas: Catálogo de libretos de los teatros nacionales, 1939-1985*. Centro de Documentación teatral, Madrid, 1995.
- INAEM. *Historia de los teatros nacionales (Volumen I)*. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1995.
- INAEM. *Historia de los teatros nacionales (Volumen II)*. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1995.

## J

- JANÉS NADAL, Alfonsina. "Schiller en la ópera". *Scherzo: Revista de música*, Año nº 20, Nº 202, 2005, pags. 118-123.

## K

- KOCH, Herbert; STAUBWSSER DE MOHORN, Gabriela. *Schiller y España*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978.
- KRAMER, Lawrence. "Narratología musical: un esbozo teórico". *Quodlibet: Revista de especialización musical*, Nº 25, 2003, pp. 113-139
- KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. 2ª ed. Barcelona, edit. Labor, 1994.

## L

- LABRADOR, Germán. “La tonadilla escénica: El costumbrismo una mirada desde el género”. *Scherzo: Revista de música*, Año nº 18, Nº 176, 2003, pags.118-121.
- LAGOS, M. “El otro teatro. El teatro musical en Madrid (1900-1939): ópera, zarzuela y revista”. *Revista ADE*, octubre 1999. Nº 84. P. 196-202.
- LAMBEA, Mariano-Josa, Lola. “Música y poesía en el Libro de tonos humanos (1655-1656), necesidad de la metodología interdisciplinaria para su edición”. En *Campos interdisciplinarios de la musicología, V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*. Vol II. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001. P. 1155-1165.
- LA RUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Cornellá de Llobregat, Idea Música, 2003,
- LACK, R. *La música en el cine*. Madrid, Edit. Cátedra, 1999.
- LAVANDIER, Yves. *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2003.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. “Manuel Parada: del fascismo a la mediocridad obligada”. *Música de cine*, (Valencia), 1991, abril-junio, nº 6, P. 38-39.
- LOBATO, María Luisa. “Cronología de loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto”. *Criticón*, Nº 46, 1989, pags. 125-134.

- LOLO HERRANZ, Begoña. “La tonadilla escénica: un patrimonio histórico pendiente de recuperación”. *Scherzo: Revista de música*, Año nº 18, Nº 176, 2003, pags. 113-117.
- LÓPEZ CANO, Rubén. “Los tonos humanos como semióticas sincréticas”. En LOLO HERRANZ, Begoña (coord.) *Campos interdisciplinarios de la musicología : V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, Vol. 2, 2002, pags. 1167-1185.
- LÓPEZ CASANOVA, María Belén. “La política educativo-musical en España durante la Segunda República”. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, Año nº 15, Nº 50, 2002, pags. 15-26.
- LÓPEZ DE REGO FERNÁNDEZ, Cruz y ESTEVE FAUBEL, José María. “Particularidades musicales en el *Diccionario de la Real Academia Española*”. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, Año nº 19, Nº 67, 2006, pags. 23-36.
- LÓPEZ SERRANO, Domingo A. *Coplas de los ciegos*. Ciudad Real, Perea Ediciones, 1989.
- LÓPEZ SILVA, José Antonio. “Florián Rey y el cine musical costumbrista de los años cuarenta y cincuenta”. En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUÍZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*, Vol. 2, 2001, pags. 287-302.
- LÓPEZ-CALO, José. *Historia de la música española 3: Siglo XVII*. Madrid, Edit. Alianza, 1988.

- LOTMAN, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Madrid, Ediciones Istmo, 1978.
- LUCA DE TENA, Cayetano. "Notas, experiencias y fracasos de un director de escena". *Revista internacional de la escena Ensayo general*. Ediciones Alfil, 1953, Teatro I. P. 36-39.
- LUCA DE TENA, Cayetano. "Notas, experiencias y fracasos de un director de escena". *Revista internacional de la escena Ensayo general*. Ediciones Alfil, 1953, Teatro II. P. 38-41.
- LUCA DE TENA, Cayetano. "Notas, experiencias y fracasos de un director de escena". *Revista internacional de la escena Ensayo general*. Ediciones Alfil, 1953, Teatro III. P. 45-48.
- LUCA DE TENA, Cayetano. "Notas, experiencias y fracasos de un director de escena". *Revista internacional de la escena Ensayo general*. Ediciones Alfil, 1953, Teatro IV. P. 45-49.
- LUCA DE TENA, Cayetano. "Notas, experiencias y fracasos de un director de escena". *Revista internacional de la escena Ensayo general*. Ediciones Alfil, 1953, Teatro V. P. 28-32.
- LUCA DE TENA, Cayetano. "Notas, experiencias y fracasos de un director de escena". *Revista internacional de la escena Ensayo general*. Ediciones Alfil, 1953, Teatro VI. P. 40-44.
- LUCA DE TENA, Cayetano. "Notas, experiencias y fracasos de un director de escena". *Revista internacional de la escena Ensayo general*. Ediciones Alfil, 1954, Teatro VII. P. 56-60.

- LUCA DE TENA, Cayetano. "Notas, experiencias y fracasos de un director de escena". *Revista internacional de la escena Ensayo general*. Ediciones Alfil, 1955 Teatro VIII. P. 12-16.

## M

- MÁLAGA GIL, Álvaro. "Manuel Parada: un músico para el cine". *Salamanca: revista de estudios*, Nº. 42, 1999, pags. 279-290.
- MARCELLO, B. *El teatro a la moda*. Madrid, Edit. Alianza Música, 2001.
- MARCO ARAGÓN, Tomás. "Los años cuarenta". En FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, CASARES RODICIO, Emilio, LÓPEZ-CALO, José (coord.) *España en la música de occidente : actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"*, Vol. 2, 1987, pags. 399-412.
- MARCO, Tomás. *Historia de la música española (siglo XX)*. Madrid, Alianza Música, 1998.
- MARÍN MARTÍNEZ, Juan M<sup>a</sup>. "Las letras para cantar en "El villano en su rincón"". *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 3. P. 53-65.
- MARQUINA, Eduardo. "La conjuración de Fiesco. Schiller". En *Obras completas*. Madrid, Edit. Aguilar, 1944-1951.
- MARTÍN ESCOBAR, M<sup>a</sup> Jesús. *El folklore musical*. Murcia, Edit. Diego Marín, 2000.
- MARTÍN MORENO, Antonio. "Felip Pedrell y el descubrimiento del teatro barroco español". *Recerca musicològica*, Nº. 11-12, 1991, pags. 111-131.

- MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española: siglo XVIII*. Madrid, Edit. Alianza, 1985.
- MARTÍN MORENO, Antonio. “Música, Pasión, Razón: la teoría de los afectos en el teatro, la música y las artes plásticas del Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, XXII, Madrid, Universidad Autónoma, 2003, pp. 321-360.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel. “Morfosintaxis del título en español”. *Estudios románicos*, nº 7, 1991, págs. 115-148.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel. *Los títulos literarios: (periodísticos y cinematográficos)*. Madrid, edit. Nostrum, 2003.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz . “Realidades y máscaras en la música de la posguerra”. En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUÍZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*, Vol. 2, 2001, pags. 31-82.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Música y danza”. En *Campos interdisciplinares de la musicología, V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*. Vol I. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001. P. 439-475.
- MARTÍNEZ LAX, Fulgencio. *El teatro en Murcia durante la II República*. Murcia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia y ESAD, 1997.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, María Isabel. *El Romea y otros teatros de Murcia durante la Guerra Civil*. Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia y ESAD, 2003.

- MARTÍNEZ OLMEDILLA, D.A. *Arriba el Telón*. Madrid, Ed. Aguilar, 1961.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia. “Las inserciones líricas en la dramaturgia de Adam de la Halle”. *Revista de filología románica*. Nº 14, 2, 1997, P. 257-272.
- MEDINA, Ángel. “Música española 1936-1956: Rupturas, continuidades y premoniciones”. En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUÍZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*, Vol. 1, 2001, pags.59-74.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón / JOVER ZAMORA, José María (dirs.). Tomo XLI: *La época de Franco (1939- 1975)*. Madrid, Espasa Calpe, D.L. 1958.
- MEYER, Leonard B. *Emoción y significado en la música*. Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- MOLIÈRE, Jean Baptiste Poquelin. *El burgués gentil hombre*. Comedia ballet en 5 actos. Versión de José López Rubio.
- MOLINA FAJARDO, Eduardo. *Manuel de Falla y el “cante jondo”*. Granada, Universidad de Granada, 1990.
- MOLINA JIMÉNEZ, M<sup>a</sup> Belén. *Tesis doctoral Literatura y música en el Siglo de Oro Español. Interrelaciones en el Teatro Lírico*. Murcia, Universidad de Murcia, 2005.
- MORALES Y MARÍN, José Luis. “La escenografía durante el reinado de Felipe V”. En TORRIONE, Margarita(Ed.). *España festejante. El siglo XVIII*. Universidad Autónoma de Madrid. Málaga, Centro de ediciones de la Diputación de Málaga, 2002.

- MORETO, A. *El lindo don Diego*. Prólogo y presentación de Francesc-Lluís Cardona. Barcelona, Edicomunicación, 1992.
- MORETO, A. *El lindo don Diego*. Adaptación de José García Nieto. 1963.
- MORGAN, Robert P. *La música del siglo XX*. Akal Música, 1994.
- MUÑIZ VELÁSQUEZ, José Antonio. “La música en el sistema propagandístico franquista”. *Historia y comunicación social*, Nº 3, 1998 (Ejemplar dedicado a: La guerra del 98 y los medios de comunicación), pags. 343-364.

## N

- NIETO, José. *Música para la imagen, la influencia secreta*. Madrid, Edit. Iberautor Promociones Culturales, 2003.
- NOGUERA GUIRAO, Dolores. “Músicos y compañías teatrales en el Siglo de Oro”. *Edad de Oro*, XXII (2003). P. 309-319.
- NOMMICK, Yvan. “La herencia de la música y el pensamiento de Manuel de Falla en los posguerra (1940 - 1960)”. En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUÍZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*, Vol. 2, 2001, pags. 9-30.

- NOMMICK, Yvan. "Un singular encuentro entre Manuel de Falla y Miguel de Cervantes. *El retablo de maese Pedro*". *Scherzo: Revista de música*, Año nº 20, Nº 196, 2005, pags. 122-125.
- NOMMICK, Yvan. "El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla". *Recerca musicològica*, Nº. 14-15, 2004-2005, pags. 289-300.
- NOSWORTHY, J.M. "Music and its Function in the Romances of Shakespeare". *Shakespeare Survey*, 11, 1958, págs. 60-69.

## O

- OLIVA BERNAL, César. *La verdad del personaje teatral*. Murcia, Universidad de Murcia, 2004.
- OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico*. Editorial Cátedra, Madrid, 2000.
- OLIVA, César. *Teatro español del siglo XX*. Madrid, Editorial Síntesis, 2002.
- OLIVA, César. "El arte escénico en España desde 1940". En HUERTA CALVO, J. (dir.). *Historia del teatro español, vol. II*. Madrid, Edit. Gredos, 2003. P. 2603-2640.

## P

- PACHECO COSTA, Alejandra. “Lírica tradicional y música en el teatro de Calderón: consideraciones sobre *Cantarico que vas a la fuente*”. En PIÑERO RAMÍREZ, Manuel (coord.) *De la canción de amor medieval a las soleares : profesor Manuel Alvar "in memoriam": (Actas del Congreso Internacional "Lyra minima oral III", Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001)*, 2004, pags. 233-240.
- PACHECO COSTA, Alejandra. “Música y teatro en Rojas Zorrilla : *Lo que quería ver el marqués de Villena*”. En PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe Blas, GOZÁLEZ CAÑAL, Rafael, MARCELLO, Elena E. (coord.) *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático : actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999, 2000*, pags. 271-302.
- PANIZO ALONSO, Julio M. “Anotaciones sobre el análisis y comentario de audiciones”. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, Año nº 10, Nº 30, 1997, pags. 63-70.
- PANOFSKY, Edwin. *Idea*. Madrid, Edit. Cátedra, 1989.
- PASTOR COMÍN, Juan José. “La música como recurso dramático en la obra de Rojas Zorrilla”. En PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe Blas, GOZÁLEZ CAÑAL, Rafael, MARCELLO, Elena E. (coord.) *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático : actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999, 2000*, pags. 243-270.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Edit. Paidós Comunicación, 1983.

- PÉREZ RUANO, Fernando. “La música en la comedia villanesca”. En *La comedia villanesca y su escenificación: actas de las XXIV jornadas de teatro clásico, Almagro, 10, 11 y 12 de julio, 2002*, pags. 137-154.
- PÉREZ SIERRA, Rafael (1981). “La música en nuestro teatro clásico y el teatro lírico de Calderón”, en *III Jornadas de Teatro clásico español, Almagro 1980*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 257-284.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo”. En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUÍZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*, Vol. 2, 2001, pags. 83-104.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. *Tesis doctoral La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. Granada, Universidad de Granada, 2002.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “La utilización de la figura y la obra de Felip Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1939-1945)”. *Recerca musicològica*, N<sup>o</sup>. 11-12, 1991, pags. 467-487.
- PIÑEIRO BLANCA, Joaquín María. “La música como fuente para el análisis histórico del siglo XX”. *HAOL*, n<sup>o</sup> 5 (Otoño 2004). P. 155-169.
- PITTALUGA, Guatavo. *Canciones del teatro de García Lorca*. Madrid, Unión Musicval Ediciones, S.L., 1998.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis. “Cine y censura franquista: una aproximación sociológica (1938 - 1958)”. En PÉREZ ZALDUONDO,

Gemma, CASTILLO RUÍZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*, Vol. 1, 2000, pags. 799-810.

- PRIMER ACTO. “Cayetano Luca de Tena”. *Primer Acto, (cuadernos de investigación teatral)*, nº 267, I/1997. P. 155-156.
- PUENTE, José Vicente. *Fausto 43*. Adaptación libre y directa de la obra de Goethe. 1944.
- PULIDO ROSA, Isabel. “El motivo del canto: transmisión y relaciones entre la lírica culta y la popular”. De PIÑEIRO RAMÍREZ, Pedro Manuel (coord.) *La canción de amor medieval a las soleares : profesor Manuel Alvar "in memoriam": (Actas del Congreso Internacional "Lyra minima oral III", Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001)*, 2004, pags. 269-280.

## Q

- QUEROL GAVALDÁ, Miguel. “La música en el teatro de Calderón”. En APARICIO MAYDEU, Javier (coord.) *Estudios sobre Calderón*, Vol. 1, 2000, pags. 415-441.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel. “Canciones a solo y dúos del siglo XVII”. En *Música barroca española. Volumen IV*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988. Introducción.

- QUEROL GAVALDÁ, Miguel. "Villancicos polifónicos del siglo XVII". En *Música barroca española, volumen III*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1982.

## R

- RANDEL, Michael. GAGO, Luis Carlos (versión española). *Diccionario Harvard de la Música*. Madrid, Alianza editorial, 1999.
- REDOLI MORALES, M. P. *Caracterización de la voz*. Málaga, Gráficas Digarza, 2005.
- REVERTER, Arturo. "El poeta en música". *Scherzo: Revista de música*, Año nº 20, Nº 202, 2005, pags. 124-131.
- REY GARCÍA, Emilio. "La etnomusicología en España: pasado, presente y futuro". *Revista de musicología*, Vol. 20, Nº 2, 1997 (Ejemplar dedicado a: Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología, La investigación musical en España (II)), pags. 877-886.
- REY, Juan José. *Danzas cantadas en el renacimiento español*. Madrid, Sociedad española de musicología, 1978.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat. "Música y cantos en los dramas románticos españoles: pertinencia espectacular y funcionalidad semántica". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, Nº 9, 2001, pags. 103-119

- ROBLEDO, Luis. “Música de cámara y música teatral en el primer tercio del siglo XVII. A propósito de Juan Blas de Castro”. *Revista de Musicología*, Vol. 10, nº 2, 1987. P. 489-500.
- RODRÍGUEZ, Alfred. “Los cantables de *El villano en su rincón*”. En AMOR Y VÁZQUEZ, José, KOSSOF, A. David (coord.) *Homenaje a William L. Fichter estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, 1971, pags. 639-645.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. *La técnica del actor español en el barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid, Edit. Castalia, 1998.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de. *Entre bobos anda el juego*. Adaptación de José García Nieto, 1951.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de. *Entre bobos anda el juego*. Madrid, Edit. Espasa Calpe, 1967.
- ROLDÁN HERENCIA, Gonzalo. “Historiografía sobre la música del siglo XVIII español durante el primer franquismo: 1936 – 1956”. En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUÍZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*, Vol. 2, 2001, pags. 317-334.
- ROMERO FERRER, Antonio. “Un ataque a la estética de la razón: La crítica ilustrada frente a la tonadilla escénica: Jovellanos, Iriarte y Leandro Fernández de Moratín”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, ISSN, Nº 1, 1991, pp. 105-128.

- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *La renovación teatral española de 1900*. Madrid Ed. Asociación de Directores de Escena de España, 1998.
- RUBIO, Samuel. *Historia de la música española: desde el “Ars Nova” hasta 1600*. Madrid, Editorial Alianza Música,
- RUIZ MAYORDOMO, María José. “Jácara y zarabanda son una misma cosa”. *Edad de Oro*, XXII (2003). P. 283-307.
- RUIZ MAYORDOMO, María José. “La danza histórica, herramienta para construir la Historia de la Música y de la Danza”. *Revista de musicología*, Vol. 20, Nº 1, 1997 (Ejemplar dedicado a: Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología, La investigación musical en España (I)), pags. 301-314.
- RUIZ MAYORDOMO, María José. “Pavana de España y pavana española”. En *Campos interdisciplinarios de la musicología, V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*. Vol. I. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001. P. 477-504.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. “Apuntes para una dramaturgia del drama histórico español del siglo”. En NEUMEISTER, Sebastián (coord.) *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : 18-23 agosto 1986 Berlín*, Vol. 2, 1989, pags. 383-388.
- RUIZ ROJO, José Antonio. “Schiller en la música”. *Ritmo*, Nº. 749, 2003, pags. 6-10.
- RUIZ TARAZONA, Andrés. “Ángel Martín Pompey”. *Scherzo: Revista de música*, Nº 160, 2001, pp. 150-153.

## S

- SALAZAR, Adolfo. *La música de España. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*. Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- SAMUEL, Claude. *Panorama de la música contemporánea*. Madrid, Editorial Guadarrama, 1965.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. "Tomás Bretón y la problemática de la ópera española durante la Restauración". En TORRENTE, Alvaro, CASARES RODICIO, Emilio (coord.) *La ópera en España e Hispanoamérica : una creación propia : Madrid, 29.XI-3.XII de 1999*, Vol. 2, 2001, pags. 199-214.
- SCHMITT, Thomas. "Problemas en torno al "contenido" de la música". *Docencia e Investigación: revista de la Escuela Universitaria de Magisterio de Toledo*, Año 26, Nº. 11, 2001, pags. 103-111.
- SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María. "La música contemporánea en el cine". *Historia y comunicación social*, Nº 9, 2004, pags. 155-162.
- SHAKESPEARE, William. *La Tempestad*. Versión libre, en prosa y en verso.
- SHAKESPEARE, William. Introducción, traducción y notas de José María Valverde. *Othello*. Barcelona Edit. Planeta, 1987.
- SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Traducción, introducción y notas de Ángel-Luis Pujante. Murcia, Universidad de Murcia, 1989.

- SHAKESPEARE, William. *La Tempestad*. Traducción y edición de Ángel Luis Pujante. Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1997.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Versión escénica de Nicolás González Ruiz.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth; El rey Lear*. Barcelona, Editorial Brugera, 1980.
- SHAKESPEARE, William. *Ricardo III*. Versión libre y directa de Nicolás González Ruiz.
- SIERRA PÉREZ, José. "La música escénica en El Escorial : El P. Antonio Soler y la tradición calderoniana". *Revista de musicología*, Vol. 10, Nº 2, 1987, pags. 563-580.
- SIMONDS, P. Muñoz. *Sweet Power of Music: The Political Magic of the Miraculous Harp in Shakespeare's The Tempest*, *Comparative Drama*, 29, 1995, págs. 61-90.
- SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. "Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid". *Recerca musicológica*, Nº. 14-15, 2004-2005, pags. 155-175.
- SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES (ESPAÑA). *Archivo histórico de la Unión Musical Española : partituras, métodos, libretos y libros*. Yolanda Acker ; introducción, Carlos José Gosálvez Lara. Madrid, Edit. Sociedad General de Autores y Editores, 2000.
- SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico. *Defensa de una generación*. Federico Sopena. Madrid, edit. Taurus, 1970.

- SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico. *Ensayos musicales*. Madrid, Editora Nacional, 1945.
- SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico. *Historia de la música española contemporánea*. Madrid, Edit. Rialp, 1958.
- SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico. *Música y literatura: estudios*. Madrid, Ediciones Rialp, D.L. 1974.
- STEIN, Louise K. "La música en la comedia cortesana caballeresca, y el poder del canto". En PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe Blas, GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, MARCELLO, Elena E. (coord.) *La comedia de caballerías*, 2006, pags. 99-120.
- SUBIRÁ, José. *Historia de la música teatral en España*. Editorial Labor, Madrid, 1945.
- SUBIRÁ, José. *Sinfonismos madrileños del siglo XIX*. Temas madrileños VII. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954.

## T

- TERNI, Clemente. "Los comienzos del renacimiento literario y musical en España". En FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, CASARES RODICIO, Emilio, LÓPEZ-CALO, José (coord.) *España en la música de occidente: actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"*, Vol. 1, 1987, pags. 185-188.
- TOCH, Ernst. *La melodía*. Barcelona, edit. Labor, 1931.

- TORRENTE, Álvaro. “*La música en el teatro medieval y renacentista*”. En HUERTA CALVO, Javier (coord.) *Historia del teatro español*, Vol. 1, 2003 (De la Edad Media a los Siglo de Oro), pags. 269-302.
- TORRES CLEMENTE, Elena. “*La música en los autos sacramentales: un ejemplo de la transformación del repertorio durante la Guerra Civil española*”. En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, CASTILLO RUÍZ, José, HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CABRERA GARCÍA, María Isabel (coord.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*, Vol. 2, 2001, pags. 351-376.
- TORRES CLEMENTE, Elena. *Manuel de Falla y las cantigas de Alfonso X el Sabio: estudio de una relación continua y plural*. Granada, Universidad de Granada, 2002.
- TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla: de La vida breve a El retablo de maese Pedro*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.

## V

- V.V.A.A. *Cinco lecciones magistrales*. Granada, Edit. Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de Granada, 2001.
- V.V.A.A. *El misterio de Elche, la festa d’Elx*. Elche, Edit. Ayuntamiento de Elche, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, Museo Nacional del Teatro, Patronato nacional del Misterio de Elche, 1998.

- VV. AA. *Molière (1622-1673). Comedias / Moliere* ; edición de Francisco Javier Hernández. Barcelona, edit. Bruguera, 1981.
- VV. AA. *Estudios literarios ingleses: Shakespeare y el teatro de su época.* Rafael Portillo, Ed. Madrid, Cátedra, 1987.
- VV. AA. *Enciclopedia Gráfica: El Teatro.* Barcelona, Editorial Cervantes, 1930.
- VV. AA. *Quién es quién en el teatro y el cine español e hispanoamericano.* Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas , D.L. 1991.
- VAN DIJK, Teun A. (ed.). *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios.* Madrid, Visor Libros, 1999.
- VEGA, M<sup>a</sup> José. “La teoría musicalhumanista y la poética del Renacimiento”. En GUIJARRO CEBALLOS, Javier (coord.) *Humanismo y literatura en tiempos de Juan de la Encina.* Salamanca. Ediciones Universidad Salamanca, 1999.
- VEGA CARPIO, Félix de. *El perro del hortelano.* Barcelona, Edicomunicación, 1997.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. Edic. de Juan María Marín. *El villano en su rincón.* Madrid, Edit. Cátedra, 1999.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. Edición de Antonio Carreño. *El castigo sin venganza.* Madrid, Edit. Cátedra, 1998.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña.* Adaptación de Nicolás González Ruiz. 1942.

- VEGA CARPIO, Félix Lope de. Edición de Juan María Marín. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Madrid, Edit. Cátedra, 1989.
- VIGNAL, Marc. *Larousse de la música*. Barcelona, Larousse, 1997.
- VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “La presencia de lo musical en el teatro español”. En *Teatro clásico y teatro europeo: (sesiones I y II)*, 1993, pags. 13-24.
- VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “Música y teatro en Valladolid en el siglo XIX”. *Revista de musicología*, Vol. 10, Nº 2, 1987, pags. 653-660.
- VIVES RAMIRO, José M<sup>a</sup>. *La festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*. Valencia, Edit. Piles, 1998.
- VIZCAINO CASA, Fernando. *Suma de legislación del espectáculo*. Madrid, Santillana, 1962.

## W

- WHITTALL, Arnold. “Teoría, composición y análisis: de la antigüedad a la modernidad”. *Quodlibet: Revista de especialización musical*, Nº 18, 2000, pags. 43-67.

## Z

- ZAMACOIS, Eduardo. *Desde mi butaca*. Barcelona, Casa Editorial Mauci, 1903.

- ZALDÍVAR GRACIA, Alvaro. “Remacha y la música española entre la república y la posguerra”. En PEÑAS GARCÍA, M<sup>a</sup> Concepción (coord.) *Jornadas en torno a Remacha y la Generación del 27*, 2000, pags. 9-28.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. España, SpanPress Universitaria, 1997.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Teoría de la música II*. Barcelona, edit. Labor, 1983.
- ZORRILLA, José. Edición de PEÑA, Aniano. *Don Juan Tenorio*. Madrid, Edit. Cátedra, 2003.

## **B) PERIÓDICOS.**

### *El villano en su rincón*

- “El estreno de esta noche, ‘El villano en su rincón, de Lope de Vega’, en Español.”, *Informaciones*, 06-10-1950;
- Acorde, “Un gran éxito, en el Español, de la nueva realización escénica de ‘El villano en su rincón’, de Lope”, *Hoja del Lunes*, 09-10-1950;
- Bayona, José Antonio, “‘El villano en su rincón’, de Lope de Vega, en el Teatro Español.”, *Pueblo*, 07-08-1950;
- Cala, Manuel de, “Reposición de ‘El villano en su rincón’”, *Destino*, 05-08-1950;
- Castro, Cristóbal de, “Español.- Éxito extraordinario de ‘El villano en su rincón’, de Lope de Vega.”, *Madrid*, 07-10-1950;
- Cueva, Jorge de la, “Español.- ‘El villano en su rincón’, comedia de Lope de Vega.”, *Ya*, 07-10-1950;
- Haro-Tecglen, Eduardo, “Lope de Vega en el Español. ‘El villano en su rincón’.”, *Informaciones*, 07-10-1950;
- Junyent, José María, “‘El villano en su rincón’, comedia de costumbres de Lope de Vega.”, *El Correo Catalán*, 24-08-1950;
- Marqueríe, Alfredo, “En el Español fue presentado, en nueva versión escenográfica, ‘El villano en su rincón’, de Lope de Vega.”, *ABC*, 07-10-1950;

- Marsillach, Luis, “Comedia. Reposición de ‘El villano en su rincón’”, *Solidaridad Nacional*, 24-08-1950;
- Miner Otamendi., “Anoche en el Español: ‘El villano en su rincón’, de Lope de Vega. Una obra inmortal y una postura escénica de primer orden”, *El Alcázar*, 07-10-1950;
- Morales de Acevedo, Emilio, “Con El villano en su rincón, inauguró el Español su temporada”, *Marca*, 07-10-1950;
- Zúñiga, Ángel, “Comedia.-‘El villano en su rincón’, de Lope de Vega”, *La Vanguardia*, 23-08-1950;

### *Ricardo III*

- “‘Ricardo III’, de Shakespeare, en el Español.”, *Dígame*, 17-12-1946;
- “‘Ricardo III’. Tragedia histórica de William Shakespeare en versión libre y directa, original de Don Nicolás González Ruiz”, *S.I.P.E.*, 10-12-1946;
- “Otro auténtico acontecimiento teatral en el Español.”, *Informaciones*, 12-12-1946;
- “Tragedia de William Shakespeare, adaptada por don Nicolás González Ruiz, estrenada en el Teatro Español el 13-12-1946”, *Signo*, 21-12-1946;
- Cueva, Jorge de la, “Español. ‘Ricardo III’, tragedia de Shakespeare, versión de Don Nicolás González Ruiz”, *Ya*, 14-12-1946;
- Díez-Crespo, Manuel, “Español: Una magnífica realización del ‘Ricardo III’, de Shakespeare.”, *Arriba*, 14-12-1946;

- Marqueríe, Alfredo, “En el Español se representó triunfalmente ‘Ricardo III’, de Shakespeare.” *ABC*, 14-12-1946;
- Mejías, Leocadio, “El estreno entre bastidores”, *Madrid*, 16-12-1946;
- Morales de Acevedo, Emilio, “Español. La tragedia de Shakespeare ‘Ricardo III’, bajo la versión de Nicolás González Ruiz”, *Misión*, 21-12-1946;

#### *El médico de su honra*

- “Comienzan las temporadas oficiales en el Español y la Comedia.”, *Hoja del Lunes*, 07-10-1946;
- “El médico de su honra’, en el Español”, *Pueblo*, 07-10-1946;
- “El teatro Español ha inaugurado su temporada con la tragedia de Calderón ‘El médico de su honra’.”, *Dígame*, 08-10-1946;
- Balsain, Juan, “Un acontecimiento teatral”, *La Voz de España*, 08-10-1946;
- Castro, Cristóbal de, “El médico de su honra’, en el teatro Español”, *Madrid*, 07-10-1946;
- Cueva, Jorge de la, “Español.- ‘El médico de su honra’. Comedia de Don Pedro Calderón de la Barca.”, *Ya*, 06-10-1946;
- Hidalgo, Mario, “‘El médico de su honra’, tragedia de Don Pedro Calderón de la Barca.”, *Informaciones*, 07-10-1946;
- Marqueríe, Alfredo, “En el Español, y con ‘El médico de su honra’, de Calderón, se presentó”, *ABC*, 06-10-1946;

- Morales de Acevedo, Emilio, “Anoche inauguró su temporada oficial el teatro Español con el drama de Calderón ‘El médico de su honra’. La obra, refundida por Don Ángel Valbuena, ha constituido un éxito tan grande como merecido.”, *Marca*, 06-10-1946;
- Morales de Acevedo, Emilio, “Español.- ‘El médico de su honra’, dama de Calderón, refundido por don Ángel Valbuena Prat.”, *Misión*, 12-19-1946;

#### *La tejedora de sueños*

- *ABC*, 12-02-1952;
- *Arriba*, 12-01-1952
- *El Alcázar*, 12-01-1952
- *Informaciones*, 11-01-1952
- *S.I.P.E.*, 20-01-1952

#### *La dama duende*

- “Reposición de ‘La dama duende’, en el Español”, *Dígame*, 11-1943
- *Arriba*, 23-11-1943
- *Informaciones*, 23-11-1943
- *Madrid*, 23-11-1943
- *Ya*, 23-11-1943

## *Macbeth*

- “‘Macbeth’, en el Español”, *Informaciones*, 21-01-1942;
- “Español: ‘La tragedia de Macbeth’, de Shakespeare”, *Pueblo*, 12-02-1942;
- “Español: Estreno de ‘La tragedia de Macbeth’, de Shakespeare, versión directa del inglés por Nicolás González Ruiz”, *Madrid*, 12-02-1942;
- “González Ruiz habla para Dígame de su versión escénica de ‘Macbeth’, que va a ser estrenada en el Español”, *Dígame*, 13-02-1942;
- “Un alarde teatral que hasta ahora no había visto Madrid: ‘Macbeth’, en el Español”, *Dígame*, 17-02-1942;
- “Unas palabras sobre ‘La tragedia de Macbeth’”, *El Alcázar*, 11-02-1942;
- Acorde, “Novedades de la semana. Español. ‘Macbeth’”, *Hoja del Lunes*, 16-02-1942;
- *Arriba*, 07-02-1942;
- *Arriba*, 12-02-1942;
- *Arriba*, 15-08-1942;
- *Arriba*, 18-06-1943;
- *Arriba*, 19-06-1943;
- *Arriba*, 25-02-1942;
- Cueva, Jorge de la, “Español. ‘Macbeth’ Traducción de la tragedia de Shakespeare, por Don Nicolás González Ruiz”, *Ya*, 12-02-1942

- Emete, *La Vanguardia*, 13-08-1942;
- *Informaciones*, 19-06-1943;
- *Madrid*, 12-02-1942;
- *Madrid*, 16-03-1942;
- *Madrid*, 19-08-1942;
- *Madrid*, 20-01-1942;
- Marqueríe, Alfredo, “En el Español fue presentada ‘La tragedia de Macbeth’. Un gran acontecimiento teatral que obtuvo éxito clamoroso y merecido.”, *Informaciones*, 12-02-1942;
- Morales de Acevedo, Emilio, “Un hermoso festival artístico en el Español: ‘La tragedia de Macbeth’”, *El Alcázar*, 12-02-1942;
- Reyes, R. de los, “Una noche memorable en el Español: éxito apoteósico de ‘La tragedia de Macbeth’.”, *Gol*, 12-02-1942;
- Ródenas, Miguel, “‘La tragedia de Macbeth’, en el Español”, *ABC*, 12-02-1942;
- Rodríguez de Rivas, Mariano, “Macbeth en el teatro Español: Unas declaraciones del autor de la versión teatral señor González Ruiz”, *Tajo*, 10-01-1942;
- *Ya*, 08-02-1942;
- *Ya*, 10-02-1942;
- *Ya*, 12-02-1942;
- *Ya*, 19-02-1942;

## Otelo

- “Otelo’, en el teatro Español.”, *Estafeta Literaria*, 01-01-1945;
- “Otelo’, otra vez en las tablas”, *La Prensa*, 28-12-1944;
- ABC, 17-12-44.
- *Arriba*, 09-12-1944;
- *Arriba*, 16-05-1945;
- *Arriba*, 19-12-1944;
- El Alcázar, 18-12-44.
- *Informaciones*, 18-12-1944;
- *Madrid*, 19-12-1944;
- *Ya*, 04-11-1944;
- *Ya*, 08-12-1944;
- *Ya*, 17-12-1944;

## La conjuración de Fiesco

- “La conjuración de Fiesco’ constituyó un triunfo en nuestra escena”, *El Alcázar*, 03-05-1946;
- “La conjuración de Fiesco’, en el Español. El drama de Schiller, en una versión de don Eduardo Marquina.”, *Dígame*, 07-05-1946;
- “La conjuración de Fiesco””, *Semana*, 07-05-1946;

- “Burman va, del tren de madrugada a la conjuración de Fiesco. En el Español no habrá estreno hasta el lunes o martes.”, *Marca*, 25-04-1946;
- “Cinco estrenos en Madrid: el más destacado ‘La conjuración de Fiesco’”, *Hoja del Lunes*, 06-05-1946;
- “Cuando el ‘Fiesco’ era una tragedia republicana’.”, *Marca*, 26-04-1946;
- “El teatro ‘Fiesco’”, *Destino*, 15-02-1946;
- “Se aplaza en el Español la representación de ‘La conjuración de Fiesco’.”, *Marca*, 01-05-1946;
- *ABC*, 03-05-1946;
- Aguado, Emiliano, “Teatro Español: ‘La conjuración de Fiesco’, drama romántico de Federico Schiller, adaptación libre de Eduardo Marquina.”, *Pueblo*, 03-05-1946;
- Castro, Cristóbal de, “Español: estreno de ‘La conjuración de Fiesco’ de Schiller, adaptación libre en tres jornadas y en verso, por Eduardo Marquina”, *Madrid*, 03-05-1946;
- Crespo, Alberto, “‘La conjuración de Fiesco’, en el teatro Español”, *Informaciones*, 03-05-1946;
- Cueva, Jorge de la, “Español. ‘La conjuración de Fiesco’, drama de Schiller, adaptación en verso de don Eduardo Marquina.”, *Ya*, 03-05-1946;
- Cueva, Jorge de la, “Español. ‘La conjuración de Fiesco’. Drama de Schiller, adaptación en verso de don Eduardo Marquina.”, *Ya*, 03-05-1946;

- Díez-Crespo, Manuel, “Español: ‘La conjuración de Fiesco’. Una magnífica versión de don Eduardo Marquina.”, *Arriba*, 03-05-1946;
- *Informaciones*, 03-05-1946;
- *La Prensa*, 03-05-1946;
- *Madrid*, 03-05-1946;
- Marqueríe, Alfredo, “‘La conjuración de Fiesco’, de Schiller en magnífica adaptación de Marquina, se estrena con gran éxito en el Español”, *ABC*, 03-05-1946;
- Morales de Acevedo, Emilio, “Estreno en el Español, con todos los honores, de ‘La conjuración de Fiesco’ de Schiller. La adaptación ha sido hecha por Eduardo Marquina”, *Marca*, 03-05-1946;
- *Pueblo*, 03-05-1946;
- Sánchez-Camargo, “El estreno de anoche, ‘La conjuración de Fiesco’ constituyó un triunfo en nuestra escena.”, *El Alcázar*, 03-05-1946;
- *Ya*, 03-05-1946;
- Zaro, Natividad, “Español: ‘La conjuración de Fiesco’, de Schiller”, *Arriba*, 03-05-1946;

#### *Baile en capitanía*

- “‘Baile en capitanía’, en el teatro Español”, *Juventud*, 5-1944;
- “Agustín de Foxá emplea el lirismo como lubricante”, *Pueblo*, 4-1944;
- “Baile en capitanía se va a llevar al cine”, *Marca*, 4-1944;

- “Baile en capitanía. Agustín de Foxá. Teatro Español”, *Juventud*, 5-1944;
- “Español. Estreno de ‘Baile en capitanía’. Comedia en cuatro actos en verso, con un prólogo en prosa, original de Agustín de Foxá”, *Pueblo*, 5-1944;
- “Español: Estreno de ‘Baile en capitanía’, comedia dramática en cuatro actos y en verso, con un prólogo en prosa, original de Agustín de Foxá”, *Madrid*, 4-1944;
- “Gran éxito de ‘Baile en capitanía’ en el Teatro Español”, *Dígame*, 4-1944;
- “Manuel Comba, el asesor histórico del teatro Español, da la réplica a algunas consideraciones de Don Jesús Evaristo Casariego”, *Pueblo*, 4-1944;
- “Marqueríe, el Teatro romántico y ‘Baile en capitanía’”, *Pueblo*, 4-1944;
- Araujo Costa, Luis, “Tuteo”, *ABC*, 4-1944;
- Ariel, “Español: ‘Baile en capitanía’, de Agustín de Foxá”, *Marca*, 4-1944;
- *Arriba*, 17-05-1944;
- *Arriba*, 21-01-1944;
- *Arriba*, 23-04-1944;
- *Arriba*, 25-06-1944;
- Carrere, Emilio, “El Parnasillo es ahora un bar”, *Madrid*, 4-1944;
- Cueva, Jorge de la, “Español: ‘Baile en capitanía’, comedia dramática de Agustín de Foxá”, *Ya*, 4-1944;

- Díez Crespo, Manuel, “Éxito de ‘Baile en capitanía’, de Agustín de Foxá, en el Español”, *Arriba*, 4-1944;
- García Espina, Gabriel, “‘Baile en capitanía’, en el Español, de Agustín de Foxá”, *Informaciones*, 5-1944;
- *Informaciones*, 21-04-1944;
- *Informaciones*, 22-04-1944;
- *Informaciones*, 24-04-1944;
- *La Vanguardia*, 18-03-1944;
- *Madrid*, 17-06-1944;
- *Madrid*, 22-04-1944;
- *Madrid*, 24-04-1944;
- Sánchez Camargo, “En ‘Baile en capitanía’, el carlismo pasa con toda dignidad, *El Alcázar*, 4-1944;
- *Ya*, 02-07-1944;
- *Ya*, 10-05-1944;
- *Ya*, 17-06-1944;
- *Ya*, 23-04-1944;

#### *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*

- “Español. ‘Peribáñez y el Comendador de Ocaña’”, *Misión*, 10-1942;
- “Español: ‘Peribáñez y el Comendador de Ocaña’, de Lope de Vega”, *El Alcázar*, 10-1942;

- *Arriba*, 07-10-1942;
- *Arriba*, 09-12-1942;
- *Arriba*, 14-10-1942;
- *Arriba*, 18-10-1942;
- Crespo, César, “Español: Inauguración de la temporada oficial. Se puso en escena ‘Peribáñez y el Comendador de Ocaña’”, *Arriba*, 10-1942;
- *Informaciones*, 06-10-1942;
- *Informaciones*, 19-10-1942;
- *La Vanguardia*, 27-08-1943;
- *La Vanguardia*, 28-08-1943;
- *La Vanguardia*, 30-07-1943;
- *Madrid*, 19-10-1942,
- Morales de Acevedo, Emilio, “Solemne inauguración del Español ‘Peribáñez y el Comendador de Ocaña’, de Lope de Vega”, *El Alcázar*, 10-1942;
- Ródenas, Miguel, “Inauguración de la temporada del Español con ‘Peribáñez y el Comendador de Ocaña’”, 10-1942;
- *Ya*, 07-10-1942;
- *Ya*, 20-10-1942;
- *Ya*, 28-10-1942;

*Don Juan Tenorio*

- *Arriba*, 13-11-1942;
- *Arriba*, 20-11-1942;
- *Arriba*, 23-10-1942;
- *Arriba*, 25-10-1942;
- *Arriba*, 28-10-1942;
- *Arriba*, 30-10-1942;
- *Arriba*, 30-10-1943;
- *Arriba*, 31-10-1942;
- *Arriba*, 31-10-1943;
- *Informaciones*, 01-11-1943;
- *Informaciones*, 09-11-1942;
- *Informaciones*, 28-10-1943;
- *Informaciones*, 31-10-1942;
- *La Vanguardia*, 02-09-1942;
- *La Vanguardia*, 07-11-1942;
- *La Vanguardia*, 27-10-1943;
- *La Vanguardia*, 28-10-1942;
- *La Vanguardia*, 30-03-1943;
- *La Vanguardia*, 30-10-1943;
- *La Vanguardia*, 31-03-1943;

- *La Vanguardia*, 31-10-1942;
- *Madrid*, 09-11-1942;
- *Madrid*, 23-10-1942;
- *Madrid*, 24-10-1942;
- *Madrid*, 26-10-1942;
- *Madrid*, 29-10-1942;
- *Madrid*, 31-10-1942;
- *Ya*, 02-11-1943;
- *Ya*, 08-11-1942;
- *Ya*, 11-11-1942;
- *Ya*, 20-11-1942;
- *Ya*, 24-10-1942;
- *Ya*, 28-10-1942;
- *Ya*, 29-10-1942;
- *Ya*, 31-10-1942;

*El castigo sin venganza*

- “Español: ‘El castigo sin venganza’, de Lope de Vega”, *Fotos*, 10-1943;
- *Arriba*, 02-12-1943;
- *Arriba*, 09-10-1943;
- *Arriba*, 15-10-1943;

- *Arriba*, 16-10-1943;
- Azcoaga, Enrique, “‘El castigo sin venganza’. Lope de Vega. Adaptación de Joaquín de Entrambasaguas”, *Juventud*, 10-1943;
- Campo, Carmen del, “La Orquesta Nacional en el teatro Español”, *El Alcázar*, 10-1943;
- Galindo, Carlos, “Inauguración de la temporada oficial en el teatro Español con ‘El castigo sin venganza’, tragedia de Lope de Vega”, *Dígame*, 10-1943;
- *Informaciones*, 05-10-1943;
- *Informaciones*, 16-10-1943;
- *Informaciones*, 18-10-1943;
- *Madrid*, 05-10-1943;
- *Madrid*, 13-10-1943;
- *Madrid*, 16-10-1943;
- Marqueríe, Alfredo, “‘El castigo sin venganza’ en el Español”, *Informaciones*, 10-1943;
- Morales de Acevedo, Emilio, “Escenario. Volvamos a la fuente clásica”, *Misión*, 10-1943;
- *Ya*, 12-10-1943;
- *Ya*, 16-10-1943;

*El alcalde de Zalamea*

- ABC, 15 de abril de 1952.
- Arriba, 13-04-1952.
- Destino, 12-04-1952.
- Destino, 24-04-1952.
- El Alcázar, 14.04.1952.
- El Alcázar, 14-04-1952.
- Informaciones, 12 de abril de 1952.
- Informaciones, 12-04-1952.
- Informaciones, 14-04-1952.
- Informaciones, 20-03-1952.
- Juventud, 17-04-1952.
- Madrid, 14-04-1952.
- Marca, 13-04-1952.
- Pueblo, 14-04-1952.
- S.I.P.E. 20-04-1952.
- Semana, 15-04-1952.
- Triunfo 17-03-1952.
- Ya, 12-04-1952.

### *El lindo don Diego*

- ABC, 14-02-1963.
- ABC, 15-02-63.
- El Adelanto, 6-06-63.
- Espectáculos, 15-02-1963.
- Hoja del Lunes, 24-06-63.
- Informaciones, 15-02-63.
- La vanguardia española, 16-02-63.
- La vanguardia española, 17-07-63.

### *Entre bobos anda el juego*

- Arriba, 7-12-51.
- El Alcázar, 7-12-51.
- Informaciones, 6-12-1951.
- Madrid, 7-12-51.
- Marca, 7-12-51.
- Pueblo, 7-12-51.
- Ya, 6-12-1951.

### *La tempestad*

- ABC, 20-04-63.

- Informaciones, 20-04-63.
- Informaciones, 22-04-63.

### *El perro del hortelano*

- ABC, 24-11-62.
- ABC, 25-12-62.
- El Alcázar, 26-11-62.
- Informaciones, 26-11-62.
- La vanguardia española, 13-07-63
- La vanguardia española, 5-07-63.
- Ya, 25-11-62.

### *Antígona*

- ABC, 13-05-45.
- ABC, mayo, 1945.
- Arriba, 11-05-45.
- Arriba, 13-05-45.
- Arriba, 16-05-45.
- Arriba, mayo 1945.
- Dígame, mayo 1945.
- El Alcázar, 13-05-1945.

- Hoja del lunes, mayo 1945.
- Informaciones, 13-05-45.
- Informaciones, 4-06-45.
- Informaciones, mayo 1945.
- La Vanguardia, 22-02-45.
- Madrid, 14-05-45.
- Madrid, 24-02-45.
- Madrid, mayo 1945.
- Marca, 13-05-45.
- Pueblo, mayo 1945.
- Ya, 13-05-45.
- Ya, 13-05-45.
- Ya, 17-02-45.
- Ya, 24-02-45.
- Ya, 4-05-45.
- Ya, mayo 1945.

*Fausto 43*

- ABC, febrero de 1944.
- Arriba, 22-02-44.
- Arriba, febrero de 1944.

- Dígame, febrero de 1944.
- Gol, febrero de 1944.
- Gol, febrero de 1944.
- Informaciones, 22 de febrero de 1944.
- Madrid, 1-03-44.
- Madrid, 22. de febrero de 1944.
- Marca, 23-02-44.
- Pueblo, febrero de 1944.
- Pueblo, febrero de 1944..
- Ya, 16-02-44.
- Ya, 17-02-44.
- Ya, 19-02-44.
- Ya, 22-02-44.
- Ya, 9-02-44.
- Ya, febrero de 1944.

*El burgués gentil hombre*

- ABC, 7-05-48.
- Arriba, 7-05-48.
- El Alcázar, 7-05-48.
- Hoja del lunes, 10-05-48.

- Informaciones, 7-05-48.
- Madrid, 7-05-48.
- Marca, 8-05-48.
- Pueblo, 7-05-48.
- Ya, 7-05-48.

### **C) ENTREVISTAS.**

- Primer plano nº 216, 3-12-1944: “Una charla con el Maestro Parada” por Pío García.
- Primer plano nº 409, 15-08-1948: “Dos minutos en la calle con el maestro Parada: El cual nos da a conocer cómo sería para un compositor la partitura ideal de una película”.
- Entrevista a don José Luis Gil Herranz (yerno de Manuel Parada), realizada en junio de 2007.

#### **D) TEXTOS LEGALES.**

- Decreto de 4 de agosto de 1952, por el que se autoriza al Ministerio de Información y Turismo a refundir los preceptos sancionadores en materia de prensa, publicaciones, actos públicos, radiodifusión, cinematografía, teatro, espectáculos y turismo (BOE 10-9-1952).
- Ley de 24 de junio de 1941, por la que se instituye la Sociedad General de Autores de España (BOE 13-7-1941).
- Orden de 21 de enero de 1950 sobre derechos de los adaptadores de obras de dominio público (BOE 1-3-50).
- Orden Ministerial de 1 de agosto de 1992 (B.O.E. 25 de agosto de 1992).

## **E) AUDIOVISUALES.**

- CD-ROM Música y espacios para la vanguardia española 1900-1939.
- Disco “Claveles de España”. Orquesta de cámara de Madrid. Arreglos orquestales y dirección: Manuel Parada.
- Nieto, José. CD Clásicos del cine español volumen 3: Manuel Parada. UE, Iberautor Promociones Culturales, 2000.

## **F) DOCUMENTOS MANUSCRITOS POR MANUEL PARADA Y GERARDO GOMBAU.**

- De la Biblioteca Nacional de España:
  - a) Partituras de *Fausto 43*. Manuel Parada.
  - b) Partituras de *Antígona*. Manuel Parada.
  - c) Partituras de *El burgués gentilhomme*. Manuel Parada.
- De el Museo Nacional de Teatro de Almagro:
  - a) Partituras de *El lindo don Diego*. Gerardo Gombau.
  - b) Partituras de *La tempestad*. Gerardo Gombau.
  - c) Partituras de *El perro del hortelano*. Gerardo Gombau.
  - d) Partituras de *Otelo*. Manuel Parada y Gerardo Gombau.
  - e) Partituras de *El villano en su rincón*. Manuel Parada.
  - f) Partituras de *Entre bobos anda el juego*. Manuel Parada.
  - g) Partituras de *El alcalde de Zalamea*. Manuel Parada.
  - h) Partituras de *La tejedora de sueños*. Manuel Parada.
- Del Centro de Documentación Teatral de Madrid:
  - a) Partituras de *El médico de su honra*. Manuel Parada.
  - b) Partituras de *La conjuración de Fiesco*. Manuel Parada.
  - c) Partituras de *Baile en capitanía*. Manuel Parada.
  - d) Partituras de *El castigo sin venganza*. Manuel Parada.

- e) Partituras de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. Manuel Parada.
- f) Partituras de *La dama duende*. Manuel Parada.
- g) Partituras de *Macbeth*. Manuel Parada.
- h) Partituras de *Don Juan Tenorio* y de *La Celestina*. Manuel Parada.
- i) Partituras de *Ricardo III*. Manuel Parada.

**G) DOCUMENTOS PROPORCIONADOS POR LA FAMILIA DE MANUEL PARADA.**

- Biografía.
- Inventario de las obras musicales de Manuel Parada, con anotaciones explicativas de cada una de ellas y registradas en la Sociedad General de Autores.
- Listado de premios.