UNIVERSIDAD DE GRANADA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA. PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTES

UNIVERSIDAD
DE GRANADA

La Lola se va a los Puertos *de Ángel Barrios Fernández: evolución compositiva, análisis y estudio de su recepción*

Tesis doctoral

Autor: Manuel Francisco Martín Martín
Directores: Dr. Ramón Sobrino Sánchez y
Dr. Joaquín López González

Granada, 2025

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Manuel Francisco Martín Martín
ISBN: 978-84-1195-841-7
URI: https://hdl.handle.net/10481/105538

AGRADECIMIENTOS

Mis primeras palabras de reconocimiento las dedico a mis dos directores, Ramón Sobrino y Joaquín López. Su paciencia y dedicación ante una labor investigadora tan discontinua y prolongada durante varios años, han sido imprescindibles para poder llegar "a buen puerto".

También agradezco profundamente el apoyo del Centro de Documentación y Archivos de la SGAE, especialmente de su directora Mª Luz González Peña, facilitándome todo la documentación necesaria y solicitando todos los permisos y autorizaciones. Valoro toda la predisposición y colaboración del Centro de Documentación Musical de Andalucía, tanto de su director Reynaldo Fernández Manzano como de su personal ejemplificado en Francisco J. Bonachera. También agradezco al equipo humano del Archivo y Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife liderado por Bárbara Jiménez, todo su apoyo en el estudio del Legado Ángel Barrios que allí se custodia. Mi gratitud, también, al personal de la hemeroteca de l´Arxiu Històric de la Ciutad de Barcelona y de la hemeroteca de la Biblioteca Nacional Española.

Me gustaría agradecer, también, los consejos y el aliento de mis tíos Antonio Martín Moreno y Mª Carmen Martín Moreno durante este largo tránsito así como familiares no tan vinculados a la música como mi hermano Jaime Martín Martín o mi tío Jose María Martín Moreno que siempre me han animado a no abandonar. Me gustaría dedicar el fruto de todo este esfuerzo a mis familiares que ya no están con nosotros y con los que me hubiera encantado compartir todo esto (mi abuela Pía Martín Moreno y mis tíos Jaime Martín Moreno y Manuel Lorenzo).

Entre los compañeros y colegas que me han prestado su apoyo y consejo me gustaría nombrar a Ismael Ramos, David Ferreiro, Elena Torres, Belén Vargas, Jose Antonio Oliver, Maria José Ruiz, Francisco Parralejo y muchos otros que seguramente olvidaré y espero me disculpen.

Pero, mi mayor agradecimiento lo quiero focalizar en mis seres queridos comenzando con mis padres, Manolo y Sofía (el primero fallecido en 2013), mis suegros Carlos y Lola (fallecidos, respectivamente, en 2018 y 2022) y, por supuesto, a Luisa, Carlos y Pedro a los que he tenido que robar tanto tiempo de calidad para poder culminar este trabajo. Sin su apoyo y generosidad, nada de esto podría ser realidad.

RESUMEN

Esta investigación se centra en el estudio de la zarzuela de Ángel Barrios (1882-1964), *La Lola se va a los Puertos* estrenada el 19 de octubre de 1951 en Madrid; que obtuvo el primer premio en el Concurso Nacional de Obras Líricas de 1950, así como su posterior transformación en ópera estrenada el 17 de diciembre de 1955 en Barcelona. Nuestro interés viene respaldado por la apasionante intrahistoria del proceso creativo de la zarzuela (que duró 19 años) protagonizada por Antonio y Manuel Machado, autores de la comedia original y por otra dupla de libretistas, Guillermo y Rafael Fernández Shaw con un papel decisivo, a finales de los años 40, para su estreno. La zarzuela se escenificó hasta en cuarenta y ocho funciones en doble sesión (de tarde y noche) durante veinticuatro días consecutivos recibiendo un apoyo de la crítica coetánea en 22 reseñas recogidas en la prensa madrileña.

Los principales objetivos de investigación han sido indagar en las cualidades literario- musicales de *La Lola se va a los Puertos*, en su doble versión lírica, así como intentar poner en diálogo esta obra escénica, sus procesos creativos y sus recepciones con el contexto político, cultural y estético-musical de su época.

Finalmente, hemos estructurado esta tesis en tres partes: una primera, de carácter panorámico seguida de dos partes con un enfoque monográfico que profundizan, respectivamente, en el análisis de la zarzuela y de la ópera. La primera parte consta de dos capítulos, el primero describe el contexto político, cultural, musical y periodístico del Madrid y la Barcelona de mitad del s. XX; donde aportamos información relevante sobre la relación entre el régimen franquista y la música escénica, la situación de ocaso del género lírico, o la actitud más proactiva de la mayoría de compositores de la generación de los maestros que eran directores musicales, responsables de compañías de zarzuela, cargos de responsabilidad en la Sociedad General de Autores, etc. El segundo capítulo ahonda en la formación musical de Barrios en sus diferentes etapas: granadina (cuyo profesor fue Antonio Mesa), parisina (como docente André Gedalge), madrileña (protagonizada por Conrado del Campo), además de la influencia directa de Manuel de Falla en su etapa de madurez. También se aporta un estudio de la biblioteca personal de Barrios y, por último, se repasa la información publicada sobre las doce obras escénicas compuestas por el autor, así como los estilemas musicales que todas ellas comparten. Cada una de las partes segunda y tercera se subdivide en tres capítulos que priorizan el análisis poiético (proceso creativo estudiando las fuentes hemorográficas y las monografías que describen esta realidad); el análisis inmanente (aplicando herramientas del análisis literario-musical de tópicos y semiótico); y el análisis estésico (estudio de la recepción de las obras mediante la aplicación análisis crítico y hermenéutico del discurso a las críticas recibidas por *La Lola…* y por estrenos y reposiciones coetáneas en la prensa madrileña -en 1951- y barcelonesa -en 1955-) de ambas versiones.

CONSIDERACIONES PRELIMINARES. NORMAS DE EDICIÓN

A continuación ofrecemos un resumen de nuestra toma de decisiones editoriales respecto a los criterios ortográficos, las convenciones tipográficas, los mecanismos de citación y las pautas de transcripción textual y musical aplicadas en esta tesis:

- Hemos optado por no corregir la ortografía, acentuación y puntuación de ninguno de los textos citados (correspondencia, libreto original o críticas en la prensa) respetando la literalidad de dichas fuentes primarias. En este sentido hemos preferido mantener la mayúscula en aquellos titulares de prensa tanto en su transcripción como en nuestra cita de las fuentes.
- Las iniciales/siglas evitarán los puntos tras cada mayúscula.
- Usaremos, recurrentemente, el nombre abreviado de *La Lola…* en alusión a nuestra obra objeto de estudio para evitar la reiteración.
- La altura de las notas musicales siempre se han entrecomillado para evitar la confusión de algunas de ellas (como “mi”, “sol”, “la” o “si”) con palabras del idioma castellano.
- El sistema de cita elegido ha sido el de nota a pie mediante el formato de apellido (en mayúscula), nombre del autor (completo), título de la monografía o artículo en cursiva y ciudad de publicación, editorial y año.

ABREVIATURAS EMPLEADAS

AAB Archivo Ángel Barrios

AMF Archivo Manuel de Falla

BNE Biblioteca Nacional de España

CDMA Centro de Documentación Musical de Andalucía

FJM Fundación Juan March

ICCMU Instituto Complutense de Ciencias de la Música

LEG-AB Legado Ángel Barrios

OUGR Orquesta de la Universidad de Granada

PAG Patronato de la Alhambra y Generalife

SGAE Sociedad General de Autores de España

SAE Sociedad de Autores Españoles

UGR Universidad de Granada

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS i

RESUMEN iii

CONSIDERACIONES PRELIMINARES. NORMAS DE EDICIÓN v

ABREVIATURAS EMPLEADAS v

INTRODUCCIÓN 1

A. Justificación 1

B. Estado de la cuestión 3

B.1 Diccionarios, monografías, monografías, artículos y trabajos de investigación no publicados. 5

C. Preguntas, hipótesis y objetivos de investigación 18

D. Fuentes 19

E. Metodología 22

E.1 El análisis tripartito y el concepto de "mediación" 23

E.2 Nivel poético: historia de la lectura: biblioteca de Ángel Barrios 25

E.3 Análisis músico-literario fonético 26

E.4 Análisis semiótico: símbolos endógenos y exógenos 28

E.5 *La teoría de los cuatro principios tonales y la Neo-riemannian theory* 29

E.6 Nomenclatura para el análisis formal 31

E.7 Análisis crítico y hermenéutico del discurso 33

F. Estructura y plan de trabajo 36

CAPÍTULO 1. EL CONTEXTO POLÍTICO, CULTURAL Y MUSICAL EN LOS AÑOS 50. 39

1.1 La estrategia político-musical del movimiento en la década de los años 50 39

1.1.1 Los años 50 como fracaso y decepción 42

1.1.2 La política cultural del franquismo respecto a la música en general y la escénica en particular 43

1.1.3 La zarzuela y el régimen franquista 45

1.1.4 El cisma entre los compositores de música sinfónica y de cámara respecto a los líricos 49

1.1.5 La inspiración en la música andaluza y el nacionalismo 50

1.2 La crítica musical en la prensa de la España de la década de los años 50 51

2.3.3 Recorrido por las doce obras escénicas 111
2.4 Síntesis final y hallazgos 124
2.4.1 Sobre la faceta formativa e influencias de Barrios 124
2.4.2 Sobre la biblioteca personal 125
2.4.3 Sobre la música escénica 126
CAPÍTULO 3. MODALIDAD DE LA CREACIÓN DE LA ZARZUELA *LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS* 129
3.1 La comedia de los Machado: su calidad literaria y su éxito de público y crítica 130
3.1.1 Análisis literario de la comedia 130
3.1.2 La recepción de la comedia 138
3.2 Las diferentes metamorfosis del libreto 144
3.2.1 El curioso "collage-escolar" 144
3.2.2 La transformación del texto de la comedia en el primer borrador del libreto de la zarzuela 145
3.2.3 Modificación definitiva del libreto por parte de los Fernández-Shaw 147
3.3 La intrahistoria del proceso creativo a través de las fuentes primarias 151
3.3.1 Presencia de la *petenera* y la *danza del II acto* en conciertos desde 1933 151
3.3.2 ¿Qué concluimos del intercambio epistolar entre los Machado y los Barrios en los años 30 152
3.3.3 La microhistoria epistolar reconstruída por Miguel D'ors 156
3.3.4 La intervención final de los Fernández-Shaw 160
3.4 Las fuentes primarias y nuestro intento de anastilosis 163
3.4.1 Las partituras sueltas 163
3.4.2 Descripción de las fuentes primarias musicales 165
3.5 Detalles del estreno de la zarzuela 169
3.6 Síntesis final 171
CAPÍTULO 4. ANÁLISIS INMANENTE DE LA VERSIÓN ZARZUELA 175
4.1 Los símbolos endógenos 177
4.1.1 La(s) sentencia(s) de Lola 177
4.1.2. LA(S) "RÚBRICA(S) DE LOLA" La(s) "Rúbricas(s) de Lola 188
4.1.3 Los motivos "agitado" y "atormentado" 197
4.2 Los símbolos exógenos 200
4.2.1 Acto primero 202
4.2.2 Acto segundo 203
4.2.3 Acto tercero 205

4.3 Elementos comunes de la pequeña dimensión 206
4.3.1 El ritmo: compás ternario y pie troqueo invertido 206
4.3.2 Apoyadura 215
4.3.3 Movimiento conjunto vs disjunto 216
4.3.4 Silabismo vs relación melismática 217
4.4 Análisis macroformal 217
4.4.1 Duración del texto dialogado vs música 217
4.4.2 Acto 1º 219
4.4.3 Análisis macroformal del Acto 2º 222
4.4.4 Análisis macroformal del Acto 3º 227
4.5 Análisis mesoformal 230
4.5.1 Acto primero 230
4.5.2 Acto segundo 239
4.5.3 Análisis del tercer acto (final) 253
4.6 Intertextualidad 269
4.6.1 El contorno (bulerías) vs. Amor gitano vs. Tiempo de bulerías (nº de la zarzuela) 270
4.6.2 Comparación del preludio del *preludio, soleá y zapateado (piano)*, con el preludio de la *suite de los cantos flamencos* y con el *preludio del IIacto (el nº 7) de nuestra zarzuela* 275
4.6.3 *Zapateado* (último nº de su catálogo con piano) vs. el *zapateado* del nº 10 -la juega-de la zarzuela 275
4.6.4 La soleá *zambra* vs. *zambra farruca* 276
4.7 Síntesis (recurrencia, contraste y variación en las tres dimensiones) 279
4.7.1 Síntesis sobre el acto primero 279
CAPÍTULO 5: ANÁLISIS DE LA RECEPCIÓN DE LA OBRA 283
5.1 Análisis crítico del discurso 285
5.1.1 Dimensión textual, contextualy descriptiva de las 22 críticas 286
5.1.2 Dimensión argumentativa 294
5.1.3 Las matizaciones de Antonio Fernández Cid (crítica en el diario *Arriba*, 20-10-1951) 301
5.2. Los perfiles estético-musicales de los críticos 302
5.2.1 Listado de críticos 302
5.2.2 Breve acercamiento a los críticos musicales y teatrales 303
5.3 La crítica en los estrenos líricos coetáneos 318
5.3.1 *La duquesa del candil* 319
5.3.2 *Byron en Venecia* 320

5.3.3 *A todo color* 320
5.3.4 *Colorín colorado* 322
5.3.5 *El canastillo de fresas* 324
5.4. Análisis hermenéutico, estético y del discurso de algunos críticos comunes en sus crónicas a estrenos de obras líricas coetáneas 325
5.4.1 *La duquesa del candil* 325
5.4.2 *Byron en Venecia* 330
5.4.3 *A todo color* 333
5.4.4 *Colorín colorado* 335
5.4.5 *El canastillo de fresas* 337
5.5 Síntesis final 341
5.5.1 Síntesis respecto al análisis de las dimensiones textual, contextual, descriptiva y discursiva de las críticas 342
5.5.2 El impacto de *La Lola*... respecto al resto de estrenos líricos 344
5.5.3 El posterior olvido de la zarzuela 345
CAPÍTULO 6: LA TRANSFORMACIÓN EN ÓPERA 347
6.1 Las causas de la transformación de la zarzuela en ópera. El Gran Teatro Liceo de Barcelona 348
6.2 La intrahistoria del proceso creativo de la versión ópera 349
6.3 Información extraída del programa de mano 355
6.3.1 Argumento de la ópera 356
6.3.2 La "razón' de la obra 359
6.3.3 Nota biográfica de Barrios 361
6.3.4 El estreno de la ópera 363
6.4 Síntesis final 364
6.4.1 Crónología de la modalidad de la opera *La Lola se va a los puertos* (1951-55) 365
CAPÍTULO 7: ANÁLISIS INMANENTE DE LA VERSIÓN ÓPERA 367
7.1 Acercamiento macroformal a la ópera 368
7.2 Análisis comparativo de la parte musical de dos versiones 369
7.2.1 Análisis macroformal: visión panorámica 369
7.2.2 Análisis mesoformal: comparación entre los antiguos números de la zarzuela y los elementos equivalentes en la ópera 370
7.3 Análisis de la musicalización (en recitativos) de los antiguos diálogos hablados 381
7.3.1 Texto dialogado (versión zarzuela) vs. musicalización de Barrios (versión ópera) 381

7.4 Análisis mesoformal y microformal 391
7.4.1 Primer acto 391
7.4.2 Segundo acto 406
7.5 Síntesis final 464
CAPÍTULO 8: ANÁLISIS DE LA RECEPCIÓN DE LA OBRA 469
8.1 Análisis crítico del discurso de las críticas de La Lola 471
8.1.1 Introducción 471
8.1.2 Dimensión textual, contextual y descriptiva de las 9 críticas 472
8.1.3 Dimensión argumentativa 479
8.1.4 Síntesis del análisis de las dimensiones textual, contextual, descriptiva y discursiva 484
8.2 Los perfiles estético-musicales de los críticos 485
8.2.1 Listado de críticos 485
8.2.2 Urbano Fernández Zanni 486
8.3 Las críticas en los estrenos y funciones coetáneas de ópera española y catalana 495
8.3.1 La ópera española escenificada en el liceo (1952-1958) 496
8.3.2 Los críticos musicales en las funciones de ópera representadas en la temporada 1955-56 508
8.4 Síntesis final 526
8.4.1 Aspectos generales 526
CONCLUSIONES 531
BIBLIOGRAFÍA/REFERENCIAS 561
ANEXO I: ANÁLISIS MICROFORMAL DE LA ZARZUELA 580
ANEXO II: EDICIÓN DEL PARTE DE APUNTAR DE LA ZARZUELA *LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS* 646

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. E-1. Compás 81 del n.º 3 (Dúo de Lola y D. Diego) del parte de apuntar (SGAE) 28
Fig. E-2. Preludio de la zarzuela, compases 32-37 (SGAE) 29
Fig. E-3. Compases 23-25 del n.º 9 -dúo de Lola y Jose Luis-, acto II de la zarzuela (SGAE) 30
Fig. E-4. Compases 25-28 del Preludio instrumental (SGAE) 30
Fig. E-5. Compases 32-37, Preludio de la zarzuela (SGAE) 30
Fig. 3-1. Ilustración de número de cartas donde se menciona *La Lola* (creación propia) 153
Fig. 3-2. Ensayo de la comedia de los hermanos Machado, La Lola se va a los Puertos (8-11-1929) 171
Fig. 3-3. Escena de baile de Lily Berchmans extraída de la web del PAG Museo-Legado de Ángel Barrios 173
Fig. 4-1. Preludio de la zarzuela, compases 1-13 del parte de apuntar (SGAE) 178
Fig. 4-2. Preludio del Acto I, compases 14-27 del parte de apuntar (SGAE) 179
Fig. 4-3. Preludio del 1er Acto, compás 11, Parte de Apuntar (SGAE) 181
Fig. 4-4. Preludio, 1er Acto, compás 23. Parte de Apuntar (SGAE) 181
Fig. 4-5. N.º 12 (Final Acto 3º)- compases 5-17. Intervención de Lola. Parte de apuntar (SGAE) 186
Fig. 4-6. Preludio Acto I, compás 4. Parte de apuntar (SGAE) 188
Fig. 4-7. N.º 7 "Dúo de Heredia y Lola", compás 112, voz de Lola. Parte de apuntar (SGAE) 190
Fig. 4-8. N.º 11 ("La Zambra"), compás 18, voz de Lola. Parte de apuntar (SGAE) 190
Fig. 4-9. N.º 12 "Final del 2º Acto", compás 143, voz de Heredia. Parte de apuntar (SGAE) 191
Fig. 4-10. Nº 14 (Final), compases 7, 9, 12 y 13, voz de Lola de Parte de apuntar (SGAE) 194
Fig. 4-11. Preludio del 3er acto, compases 57 y 58, voz "interior de hombre". Parte de apuntar (SGAE) 194
Fig. 4-12. N.º 14 (Final de la zarzuela): compás 5, voz de Lola (SGAE) 195
Fig. 4-13. N.º 14 (Final de la zarzuela): compás 8, voz de Lola (SGAE) 195
Fig. 4-14. N.º 14 (Final), compases 10 y 11, voz de Lola. Parte de apuntar (SGAE) 195
Fig. 4-15. N.º 14 (Final), compás 92, voz de Lola. Parte de apuntar (SGAE) 195
Fig. 4-16. N.º 14 (Final), compás 95, voz de Lola. Parte de apuntar (SGAE) 196
Fig. 4-17. Nº 14 (Final), compás 27, voz de Lola. Parte de apuntar (SGAE) 196
Fig. 4-18. N.º 14 "Final de la zarzuela", compás 98, voz de Heredia. Parte de apuntar (SGAE) 196
Fig. 4-19. N.º 14 "Final de la zarzuela", compás 21, voz de Lola. Parte de apuntar (SGAE) 196
Fig. 4-20. Preludio del 3er Acto, compases. 57 y 58, voz interior de hombre. Parte de apuntar (SGAE) 197
Fig. 4-21. Preludio 1er Acto, compases. 32-37. Parte de apuntar (SGAE) 197
Fig. 4-22. Preludio 1er Acto, compases. 26-29. Parte de apuntar (SGAE) 198
Fig. 4-23. nº 12 (Final Acto 2º, cc. 4-8). Parte de apuntar (SGAE) 198
Fig. 4-24. N.º 3, Acto 1º, compases. 55-57, intervención de D. Diego del Parte de apuntar (SGAE) 199
Fig. 4-25. N.º 6 (Final Acto 1º), compases: 1-3 Parte de apuntar (SGAE) 199
Fig. 4-26. N.º cc: 44-46, intervención por Jose Luis del Parte de apuntar (SGAE) 200
Fig. 4-27. Análisis estructural del Acto 1º (creación propia) 202
Fig. 4-28. Análisis estructural del Aco 2º (creación propia) 204
Fig. 4-29. Análisis estructural del Acto 3º (creación propia) 205
Fig. 4-30. Preludio Acto 1º, compás 14 del Parte de apuntar (SGAE) 206
Fig. 4-31. Preludio Acto 1º, compás 2. Parte del director (SGAE) 207
Fig. 4-32. N.º 3 del Acto 1º (Dúo de Lola y D. Diego), compás 81. Parte del Director (SGAE) 207
Fig. 4-33. Preludio Acto1º, compás 4. Parte de apuntar (SGAE) 207
Fig. 4-34. Preludio Acto I, compás 7. Parte de apuntar (SGAE) 207
Fig. 4-35. Preludio Acto 1º, compás 26. Parte del director (SGAE) 208
Fig. 4-36. Preludio (Acto 1º), compás 6. Parte del director (SGAE) 208
Fig. 4-37. N.º 9, Acto 2º, compás 21. Parte de apuntar (SGAE) 209
Fig. 4-38. N.º 8, Acto 2º, compás 128. Parte de apuntar (SGAE) 209
Fig. 4-39. N.º 10, Acto 2º, compás 88. Parte de apuntar (SGAE) 209
Fig. 4-40. N.º 7, Acto 2º, compases 154-155. Compás de 3/4. Parte de apuntar (SGAE) 210
Fig. 4-41. N.º 8, Acto 2º, compás 7. Parte de apuntar (SGAE) 210
Fig. 4-42. N.º 11 (Farruca), Acto 2º, compás 18. Parte de apuntar (SGAE) 210
Fig. 4-43. N.º 8, Acto 2º, compás 1. Parte de apuntar de la zarzuela (SGAE) 210

Fig. 4-44. Preludio Acto 1º, compás 26. Parte de apuntar de la zarzuela (SGAE) 211
Fig. 4-45. N.º 10 (la Juerga), Acto 2º, compás 80 119. Parte de apuntar (SGAE) 211
Fig. 4-46. Preludio Acto 3º, compás 31, voz de Lola. Parte de apuntar (SGAE) 212
Fig. 4-47. N.º 14, 3er Acto, compás 135, Parte de Apuntar (SGAE) 212
Fig. 4-48. N.º 14 (Final), compás 26. Parte de apuntar (SGAE) 212
Fig. 4-49. Preludio Acto 3º, compás 59. Parte de apuntar de la zarzuela (SGAE) 212
Fig. 4-50. N.º 14, 3er Acto, compás 10, voz de Lola. Parte de apuntar (SGAE) 213
Fig. 4-51. N.º 13 "Dúo de Heredia y Jose Luis", compás 55, voz de Jose Luis. 213
Fig. 4-52. Nº 13, compás 43, voz de Heredia. Parte de apuntar (SGAE) 214
Fig. 4-53. N.º 13 "Dúo de Heredia y Jose Luis", compás 126 acompañamiento orquestal. Parte de apuntar (SGAE) 214
Fig. 4-54. N.º 13 "Dúo de Heredia y Jose Luis", compás 54, voz de Jose Luis (SGAE) 214
Fig. 4-55. Preludio Acto I, compás 12. Parte de apuntar de la zarzuela (SGAE) 215
Fig. 4-56. Preludio Acto 1º, compás 10. Parte de apuntar de la zarzuela (SGAE) 215
Fig. 4-57. N.º 7, Acto 2º, compás 112. Parte de apuntar de la SGAE 216
Fig. 4-58. N.º 9, Acto 2º, compás 21. Parte de apuntar de la SGAE 216
Fig. 4-59. N.º de compases y porcentaje acto 1º (creación propia) 219
Fig. 4-60. Nº de compases y porcentajes 2º acto (creación propia) 223
Fig. 4-61. N.º de compases y porcentaje acto 3º (creación propia) 228
Fig. 4-62. Análisis mesoformal Preludio acto 1º (creación propia) 231
Fig. 4-63. Análisis mesoformal n.º 2 (creación propia) 232
Fig. 4-64. Análisis mesoformal n.º 3 (creación propia) 233
Fig. 4-65. Análisis mesoformal n.º 4 (creación propia) 235
Fig. 4-66. Análisis mesoformal n.º 5 (creación propia) 237
Fig. 4-67. Análisis mesoformal n.º 6 (creación propia) 239
Fig. 4-68. Análisis mesoformal Preludio y n.º 7 (creación propia) 242
Fig. 4-69. Análisis mesoformal n.º 8 (creación propia) 244
Fig. 4-70. Análisis mesoformal n.º 9 (creación propia) 246
Fig. 4-71. Análisis mesoformal n.º 10 (creación propia) 248
Fig. 4-72. Análisis mesoformal n.º 11 (creación propia) 251
Fig. 4-73. Análisis mesoformal n.º 12 (creación propia) 253
Fig. 4-74. Análisis mesoformal preludio acto 3º (creación propia) 254
Fig. 4-75. Análisis mesoformal n.º 13 (creación propia) 260
Fig. 4-76. Análisis mesoformal n.º 14 (creación propia) 265
Fig. 6-1. Foto Antonio y Manuel Machado 364
Fig. 6-2. Foto de los Fernández-Shaw 364
Fig. 6-3. Foto de Ángel Barrios 365
Fig. 6-4. (bocetos del decorado de la ópera) 366
Fig. 7-1. Escena 1ª, compases 10-13, Parte del Director (ópera), Mercedes (SGAE) 383
Fig. 7-2. Escena 1ª, compases 59-62, pregunta de Paco a Mercedes (SGAE) 384
Fig. 7-3. Escena 3ª compases 86-87, D. Diego (SGAE) 384
Fig. 7-4. Escena 3ª, compas 2, D. Diego (SGAE) 384
Fig. 7-5. Escena 3ª, compases 213-215, intervención de Heredia (SGAE) 385
Fig. 7-6. Escena 2ª, compases 14-15, pregunta de D. Diego (SGAE) 385
Fig. 7-7. Escena 1ª, compases 42 y 43, intervención de Paco (SGAE) 385
Fig. 7-8 Escena VIII, compases 303-305, intervención de Lola (SGAE) 386

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1-1. Tabla cronológica de compositores líricos y su edad en los dos estrenos (creación propia) 64
Tabla 1-2. Síntesis de los 19 estrenos coetáneos a *La Lola* (1949-1960). Creación propia 75
Tabla 1-3. Tabla de algunas óperas estrenadas o repuestas en el G.T. del Liceo en la década de los 50 (creación propia) 77
Tabla 2-1. Tabla de libros por materias ordenadas por número y porcentaje (creación propia) 98
Tabla 2-2. Número y porcentaje de bibliografía musical vs. partituras (creación propia) 99
Tabla 2-3. Tabla de libros de música repartidos por submaterias (creación propia) 99
Tabla 2-4. Tabla de libros de teoría musical según temática y nacionalidad de los autores (creación propia) 102
Tabla 2-5. Libros y partituras ordenados cronológicamente (creación propia) 105
Tabla 2-6. Tabla de las obras líricas de Ángel Barrios (creación propia) 111
Tabla 3-1. Tabla de cartas intercambiadas en 1934 y donde se menciona *La Lola* (creación propia) 153
Tabla 3-2. Organización manuscritos en los Tomos A-Z del Legado Ángel Barrios (elaboración propia) 166
Tabla 4-1. Análisis de la "rúbrica de despedida" (creación propia) 187
Tabla 4-2. Duración de los números y diálogos (creación propia) 218
Tabla 4-3. Análisis intertextual I (creación propia) 274
Tabla 4-4. Análisis intertextual II (creación propia) 275
Tabla 4-5. Análisis intertextual III (creación propia) 276
Tabla 4-6. Análisis intertextual IV (creación propia) 278
Tabla 5-1. Titulares críticas que mencionan autor u obra (creación propia) 287
Tabla 5-2. Titular que alude a la ubicación del evento (creación propia) 288
Tabla 5-3. Titular que menciona al intérprete (creación propia) 288
Tabla 5-4. Titular metafórico (creación propia) 288
Tabla 7-1. Comparación números/escenas entre la zarzuela y la ópera (creación propia) 370
Tabla 7-2. Musicalización de los antiguos textos dialogados (creación propia) 390
Tabla 7-3. Análisis mesoformal del preludio de la ópera (creación personal) 392
Tabla 8-1. Titulares, párrafo resumen y modalidad de las críticas sobre la ópera *La Lola* (creación propia) 472
Tabla 8-2. Número de verbos y porcentaje en modo comentado y narrado en las críticas sobre La Lola (creación propia) 474
Tabla 8-3. Títulos y fechas de estreno/reposición de ocho óperas españolas en el G.T. del Liceo (creación propia) 496
Tabla 8-4. Dimensión textual de *Lola La Piconera* (creación propia) 497
Tabla 8-5. Dimensión contextual de las críticas de *Lola la Piconera* (creación propia) 498
Tabla 8-6. Críticas recibidas por *La Soledad* (creación propia) 499
Tabla 8-7. Dimensión contextual de las críticas de *La Soledad* (creación propia) 500
Tabla 8-8. Dimensión textual de las críticas de *Canigó* (creación propia) 501
Tabla 8-9. Dimensión contextual de las críticas de *Canigó* (creación propia) 501
Tabla 8-10. Titulares y modalidad de las críticas recibidas por *Don Gil de Alcalá* (creación propia) 502
Tabla 8-11. Dimensión textual de las críticas de *Don Gil de Alcalá* (creación propia) 503
Tabla 8-12. Titulares y modalidad de las críticas de *Goyescas* (creación propia) 504
Tabla 8-13. Dimensión textual de las críticas de *Goyescas* (creación propia) 504
Tabla 8-14. Titulares y modalidad en las críticas de *La vida breve* (creación propia) 506
Tabla 8-15. Dimensión contextual en las críticas de *La vida breve* (creación propia) 506
Tabla 8-16. Titulares y modalidad de las críticas de *Amunt!* (creación propia) 507
Tabla 8-17. Dimensión contextual de las críticas de *Amunt!* (creación propia) 508
Tabla 8-18. Títulos y fechas de estreno de diez de las óperas programadas en el *Liceo* (temporada 1955/56) 509
Tabla 8-19. Titulares y modalidad de las críticas de *Debora y Jaele* (creación propia) 510
Tabla 8-20. Dimensión contextual de las críticas de *Debora y Jaele* (creación propia) 511
Tabla 8-21. Titulares y modalidad de las críticas sobre *Otello* (creación propia) 512
Tabla 8-22. Dimensión contextual de las críticas de *Otello* (creación propia) 513
Tabla 8-23. Titulares y modalidad de las críticas de *L´Elisir d´amor* (creación propia) 514
Tabla 8-24. Dimensión contextual de las críticas de *L´Elisir d´amor* (creación propia) 514

Tabla 8-25. Titulares y modalidad de las críticas de *El Cónsul* (creación propia) 516
Tabla 8-26. Dimensión contextual de las críticas de *El Cónsul* (creación propia) 517
Tabla 8-27. Titulares y modalidad de las críticas de *Madama Butterfly* (creación propia) 518
Tabla 8-28. Dimensión contextual de las críticas de *Madama Butterfly* (creación propia) 519
Tabla 8-29. Titulares y modalidad de las críticas de *La Bohème* (creación propia) 520
Tabla 8-30. Dimensión contextual de la Bohéme (creación propia) 521
Tabla 8-31. Titulares y modalidad de las críticas sobre *Tannhäuser* (creación propia) 522
Tabla 8-32. Dimensión contextual de las críticas de *Tannhäuser* (creación propia) 522
Tabla 8-33. Titulares y modalidad en las críticas de *Dido y Eneas* (creación propia) 524
Tabla 8-34. Dimensión contextual en las críticas de *Dido y Eneas* (creación propia) 524
Tabla 8-35. Titulares y modalidad de las críticas de *Tristán e Isolda* (creación propia) 525
Tabla 8-36. Dimensión contextual de las críticas de *Tristán e Isolda* (creación propia) 525
Tabla 8-37. Tabla comparativa de los modos verbales en las óperas de la temporada 1955/56 (creación propia) 527
Tabla 8-38. Tabla comparativa modos verbales de las óperas nacionales (creación propia) 528
Tabla I-1. Análisis microformal Preludio del acto I 582
Tabla I-2. Análisis microformal Nº 2 primer acto 584
Tabla I-3. Análisis microformal del nº 3 primer acto 587
Tabla I-4. Análisis microformal del nº 4 primer acto 589
Tabla I-5. Análisis microformal del nº 5 primer acto 591
Tabla I-6. Análisis microformal del nº 6 primer acto 598
Tabla I-7. Análisis microformal del nº 7 segundo acto 604
Tabla I-8. Análisis microformal del nº 8 segundo acto 608
Tabla I-9. Análisis microformal del nº 9 segundo acto 613
Tabla I-10. Análisis microformal del nº 10 segundo acto 621
Tabla I-11. Análisis microformal del nº 11 segundo acto 626
Tabla I-12. Análisis microformal del nº 12 segundo acto 633
Tabla I-13. Análisis microformal del Preludio del acto 3º 637
Tabla I-14. Análisis microformal del n.º 13 acto 3º 640
Tabla I-15. Análisis microformal del n.º final de la zarzuela 645

INTRODUCCIÓN

A. JUSTIFICACIÓN

La reivindicación de *La Lola se va a los puertos* (zarzuela y ópera) de Barrios

La figura del compositor Ángel Barrios (1882-1964) ha sido objeto de una atención creciente en las últimas décadas. No obstante observamos "lugares oscuros"[1], en palabras de Emilio Casares, en su repertorio escénico[2]. De sus doce obras lírico-escénicas hemos escogido la última de ellas como objeto de estudio: *La Lola se va a los Puertos* en su doble versión zarzuela y ópera (estrenadas, respectivamente, el 19-10-1951 y el 17-12-1955). Nuestras motivaciones han sido diversas. Así, esta obra ha sido considerada por diferentes expertos[3], en su doble versión, como la de mayor calidad y madurez compuesta en solitario (en la línea de sus óperas y zarzuelas creadas, en colaboración, con Conrado del Campo al final de la década de los años 20). En 1950, además, la versión zarzuela logró el primer Premio Nacional de Obras Líricas con un jurado conformado por grandes personalidades musicales de la época[4]. La zarzuela obtuvo un gran reconocimiento por parte de la crítica periodística coetánea[5] recibiendo el apoyo del público mediante una afluencia masiva[6]. También nos parecía potencialmente interesante la activa

---

[1] Expresión tomada de: CASARES, Emilio: "Ángel Barrios, compositor lírico" en *Ángel Barrios: creatividad en la Alhambra,* Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2014, p. 123.

[2] *Ibidem*, p. 194: "A pesar del enorme camino recorrido por la musicología española en los últimos treinta años, nuestra historia musical está llena de lugares oscuros. Y uno de ellos es esa parte esencial de la creación del músico granadino, que es su creación lírica (…). Somos conscientes de haber sido en casi todas las obras, los únicos que han movido esos documentos sagrados para el musicólogo que son sus manuscritos conservados en la SGAE desde su estreno. Pero esta lamentación tiene una segunda parte y es la injusticia cometida con el maestro. Barrios fue una figura de la lírica pero prácticamente ha desaparecido. En varios citas de nuestro trabajo aparece la admiración con la que se habla de su obra. Barrios colabora con los más importantes libretistas, prueba indiscutible del alto concepto en que se tenía al músico, y estos reclaman sus músicas; recordemos a Martínez Sierra, Muñoz Seca, Federico Romero y los Fernández-Shaw, los Quintero, Tomás Borrás, los Machado etc. A pesar de las figuras señeras que le rodean en el campo lírico y que compiten con él (…) su música le hace brillar en esos momentos con nombre propio".

[3] Nos referimos a la descripción de CORTIZO, María Encina en la voz: "Barrios, Ángel", *Diccionario de la Zarzuela.* Madrid: ICCM, 2002, Vol. I, pp. 232-233 y CHRISTOFORIDIS, Michael, en: "Barrios, Ángel", *Diccionario de música española e hispano-americana*. Madrid: SGAE, 1999, Tomo II, pp. 269-272. La profesora Cortizo califica este estilo final como: "nacionalismo andalucista contemporáneo" y Michael Christoforidis como: "tardío intento de calidad".

[4] Según la Orden de 1 de junio de 1950 (BOE n.º 156 de 14 de junio, p. 2598), el jurado estaba compuesto por Gerardo Diego Cendoya, Ataúlfo Argenta Mata, Jacinto Guerrero Torres, Julio Gómez García, Víctor Ruiz Albéniz José Luis Lloret Peral, Manuel Parada de la Puente y Antonio Fernández-Cid de Temes.

[5] Hemos localizado veintidós reseñas para el estreno (19-10-1951) y primeras funciones de la versión zarzuela en el Teatro Albéniz de Madrid y nueve reseñas en el estreno (17-12-1955) y primeras funciones de la versión ópera en el Gran Teatro Liceo de Barcelona.

[6] De la versión zarzuela, en el Teatro Albéniz de Madrid, fueron "unas 50", según afirmó el propio Barrios en una entrevista en *La Vanguardia*, publicada el 14 de diciembre de 1955 (p. 31) en la sección *Mano a mano* y firmada por el periodista Del Arco. Tras nuestra revisión de los anuncios, en el diario *Pueblo*, hemos encontrado que fueron 40 las funciones representadas (del 19 de octubre, viernes, a las 19 y 23 horas respectivamente, sábado 20 de octubre, en

colaboración literario-musical de Barrios con los hermanos Machado[7] y con los Fernández-Shaw[8]. Ambas duplas, además de la transformación literaria del texto[9], protagonizaron diferentes intentos de estreno[10]. Otro aspecto motivador fue comprender las causas que motivaron la amplísima horquilla temporal existente desde el comienzo de la composición (año 1932[11]) hasta el definitivo estreno de la versión zarzuela (en 1951). Otra motivación fue la oportunidad de analizar comparativamente una zarzuela transformada en ópera por el propio compositor. Los principales desafíos de este proceso investigador han sido: la utilidad para nuestro análisis de la teoría de tópicos; los evidentes rasgos wagnerianos enraizados con toda la ópera nacional que va desde Chapí y Bretón hasta Conrado del Campo pasando por Albéniz, Turina, Granados y Manuel de Falla; el cotejo de la versión zarzuela con la transformación en ópera estudiando las modificaciones que trascienden la mera musicalización de los pasajes hablados (como la elipsis del III Acto que cerraba tanto la comedia original como la versión zarzuela) o la intertextualidad tan presente en esta obra escénica. El desarrollo de una tesis de carácter monográfico se ha completado mediante la puesta en diálogo de la obra con los debates estéticos del ecuador del siglo XX (respecto a la recepción, por ejemplo, de una zarzuela de temática e influencia andaluza en Madrid o de una ópera de similares características en el Gran Teatro Liceo de Barcelona; sobre la forma de reutilizar lo tradicional y el folclore; o sobre las diferentes opciones que los compositores propusieron sobre el género lírico desde la zar-

---

mismo horario; lunes 22, a las 18:45 y 22:15 hasta el sábado 27 -con mismo horario-; de nuevo del lunes 29 de octubre hasta el sábado 3 de noviembre); y, por último, del lunes 5 de noviembre hasta el sábado 10; a partir de la siguiente semana *El Canastillo de Fresas* fue la zarzuela que la sustituyó en el Teatro Albéniz con los ensayos para llegar a su estreno el jueves 15 de noviembre a las 11 de la noche). No hemos podido confirmar que los domingos (21 de octubre, 28 de octubre, 4 de noviembre y 11 de noviembre se representara, también, *La Lola*…) y, el dato fuera positivo, llegaríamos a las 48 funciones.

[7] Cuando Manuel (1847-1947) y Antonio (1875-1939) inician su propio teatro cuentan, respectivamente, con 52 y 51 años y son dos poetas ya reconocidos. Juntos escriben siete obras escénicas entre 1926 y 1941. *La Lola se va a los Puertos* junto con *Julianillo Valcárce* fueron las dos que obtuvieron más éxito.

[8] Guillermo Fernández Shaw (1893-1965) y su hermano Rafael (1905-1967) comienzan a colaborar, en 1947. Desde 1910 hasta 1947, el principal colaborador del primero fue Federico Romero (1866-1976) con libretos de zarzuelas tan exitosas como *La canción del olvido* (1916) de José Serrano*, Doña Francisquita* (1923) de Amadeo Vives, *El caserío* (1926) de Jesús Guridi, *La rosa del azafrán* (1930) de Jacinto Guerrero, *Luisa Fernanda* (1932) y *La Chulapona* (1934) ambas con música de Federico Moreno-Torroba*, La tabernera del puerto* (1936) de Pablo Sorozábal, *Lola Lozana* (1943) de Guerrero o *Peñamariana* (1944) de Guridi. En los años cincuenta, Guillermo y Rafael Fernández-Shaw firman los libretos de *La Lola se va a los Puertos* (1951) *El canastillo de fresas* (1950) obra póstuma de Guerrero, *El gaitero de Gijón* (1953) de Jesús Romo; *María Manuela* (1955) de Moreno Torroba) sin olvidar las dos espectaculares revistas *A todo color* y *Colorín, colorao, este cuento se ha acabado*, ambas con música de Manuel Parada, en las que toman vida algunos de los personajes de los cuadros del Museo del Prado.

[9] Los Machado, primero, protagonizaron la transformación de su comedia homónima en un primer libreto de la zarzuela (desde 1932); los Fernández-Shaw modificaron y finalizaron el borrador de libreto a partir de 1947.

[10] Destacamos la intrahistoria de la génesis de la obra reconstruida por Miguel D`Ors a través de las cartas intercambiadas entre los hermanos Machado y Barrios; la tesis y biografía sobre la figura de Barrios publicadas, ambas, por Ismael Ramos (y todos los proyectos de investigación previos y publicaciones previas y posteriores a la tesis); y otros trabajos de investigación como el artículo sobre La Música escénica de Barrios de Emilio Casares; también son relevantes las Memorias de Guillermo Fernández-Shaw (FERNANDEZ SHAW, Guillermo, *La aventura de la zarzuela. Memorias de un libretista.* Madrid: Ediciones del Orto, 2012).

[11] La prueba de esto es la carta, con fecha 10-8-1932, que envía el arquitecto Antonio Flórez Urdapilleta a Barrios y donde se interesa por el trabajo sobre "La Lola".

zuela grande a todas las fórmulas arrevistadas e híbridas). También hemos profundizado en el magisterio e influencia que Antonio Mesa, André Gedalge, Conrado del Campo y Manuel de Falla ejercieron en Barrios en sus etapas formativas de Granada, París y Madrid. Como aportación innovadora hemos estudiado su biblioteca general y musical de consulta para indagar en las influencias y referentes del Barrios compositor. Pretendemos que este acercamiento a una obra lírica (que realmente son dos en su doble versión zarzuela vs ópera) y a su compositor contribuyan a comprender, musical y culturalmente, un periodo musical no demasiado estudiado (la década de los años 50) pero trascendental por su coincidencia tanto con la disolución definitiva de la música escénica en España[12] como con el progresivo despegue de la vanguardias (Generación del 51).

En el tramo final de nuestra investigación se produjo el reestreno de zarzuela *La Lola…* (concretamente, el 17 de marzo de 2023 en el Paraninfo del Parque Tecnológico de la Salud de Granada[13], repitiéndose, dos días y el mismo escenario). Tres meses después, en el marco del Festival de Extensión (FEX) del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, se volvió a interpretar la misma versión con la misma orquesta, coro y elenco en dos localidades de la provincia de Granada: en Fuente Vaqueros (23-06-2023)[14] y en Alhendín (25-06-2023)[15].

B. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El sustantivo "olvido" se ha asociado a la figura de Ángel Barrios hasta hace unos años. Citamos dos ejemplos separados en veinte años; un impactante titular periodístico de Ángela Barrios Pavía con fecha 11 de abril de 1994: "Granada olvidó a mi padre y ahora tampoco lo recuerda"[16]. Y la afirmación de Ismael Ramos en un artículo de 2014 sobre la música para guitarra y pulso y púa:

> El olvido. Quizás sea esta la palabra más vinculada actualmente al compositor granadino Ángel Barrios. Muchas han sido las razones que han pretendido dar justificación a ese olvido, pero todas ellas concluyen en que es un olvido injusto. Sin embargo, la figura

[12] Después de la República y, sobre todo, tras la Guerra Civil la zarzuela sufrió su mayor crisis que llevó a la casi desaparición de las nuevas creaciones zarzuelísticas a partir del ecuador del s. XX (recomendamos la lectura de, LAGOS GISMERO, Manuel, *La evolución de la zarzuela grande después de la Guerra Civil: Estrenos en Madrid (1939-2020)*; de TEMES MONTES, José Luis, *El siglo de la zarzuela.* Madrid: Siruela, 2014 y de ALIER, Roger, *La zarzuela.* Madrid: Robinbook Ediciones, 2011).

[13] La Orquesta de la Universidad de Granada, bajo la dirección musical de Gabriel Delgado, la coordinación de Miguel Ángel Rodríguez y el apoyo de la propia Universidad, emprendió una complicada producción que tuvo que coordinar las audiciones para la elección de los diferentes papeles protagonistas así como un ingente trabajo de ensayos y mejora de los materiales (particellas) que evidenciaban numerosos errores de copia y que tuvieron que corregir y modificar exhaustivamente. Para profundizar en el elenco y detalles del reestreno remitimos a las notas de programa alojadas en este enlace online https://veu.ugr.es/informacion/noticias/zarzuela-la-lola-se-va-los-puertos (consultado el 01-09-2023).

[14] https://www.fuente-vaqueros.com/cultura-la-zarzuela-la-lola-se-va-a-los-puertos-todo-un-exito-en-el-teatro-municipal/

[15] https://www.dipgra.es/actividadCultural/zarzuela-lola-se-va-puertos-alhendin-2023-06-25.

[16] Sanz, Julia "Granada olvidó a mi padre y ahora tampoco lo recuerda", afirma Ángela Barrios". Ideal, 11 de Abril, de 1994.

del músico granadino es un elemento indisolublemente ligado a la cultura granadina y, por extensión, también a la española"[17].

A partir de la década de los noventa las instituciones y gestores políticos inician un lento proceso de rescate tanto de su figura como de su música[18]. Destacan las dos biografías publicadas por Manuel Orozco, publicadas en 1999[19], y, también, uno de los primeros trabajos de investigación premiados por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía realizado por M.ª Dolores Méndez y dedicado al Catálogo de Barrios, del mismo año[20]. En la década de 2000, se produjo un punto de inflexión con atención creciente de investigadores como Ramón Sobrino, M.ª Encina Cortizo, M.ª Dolores Méndez e Ismael Ramos[21], en la vida y obra de Barrios.

Nuestra referencia son los estados de la cuestión propuestos por Ismael Ramos en diferentes publicaciones[22]. En las monografías diferenciamos entre fuentes de carácter musical y no musical. Entre las primeras estudiaremos los diccionarios musicales (revisando la presencia de la voz: "Ángel Barrios"), las obras de descripción musical de un periodo histórico-musical (como el s. XX-) y/o de una zona geográfica como España y/o Andalucía y las ediciones críticas de algunas de sus obras escénicas e instrumentales. Posteriormente, atenderemos las fuentes de carácter no musical, repasando las crónicas y relatos de la época y zona geográfica, los trabajos sobre autores de su entorno (como Manuel de Falla o Federico García Lorca) y las monografías sobre Barrios con propuestas que van desde enfoques con una perspectiva holística –biografías generales sobre Ángel Barrios- a estudios parciales que diseccionan aspectos concretos (por ejemplo, su amistad con Manuel Machado o la transcripción e interpretación de parte de su correspondencia).

---

[17] RAMOS JIMÉNEZ, Ismael: "Aspectos Biográficos de Ángel Barrios. Su música para guitarra y pulso y púa", en Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2014, p. 58.

[18] El primer hito reseñable fue el 9 de abril de 1994 con el reestreno de las *Canciones* cantadas, en su versión para orquesta, por la soprano María José Montiel en el Auditorio Manuel de Falla. Un año después se edita un C.D. con su obra para guitarra interpretada por Gabriel Estarellas que, posteriormente, contó con una versión crítica por parte de Javier Suárez Pajares. A finales de 1998, la Junta de Andalucía y la Diputación de Granada colaboraron para realizar la grabación de un CD doble que recogió la obra para piano, interpretada por Esteban Sánchez, y las Canciones, en interpretación, de nuevo, de la soprano María José Montiel junto al pianista Fernando Turina. Al poco tiempo fue de nuevo parte de la obra pianística la que Eugenia Gabrieluk grabó para el sello Marco Polo.

[19] OROZCO DÍAZ, Manuel *Ángel Barrios.* Granada: Editorial Comares. Colección Biografías Granadinas, 1999; *Ángel Barrios, su ciudad, su tiempo.* Granada: Editorial Comares, Junta de Andalucía, 1999.

[20] MEDEZ CAMINO, M.ª Dolores, *Catálogo de obras de Ángel Barrios*, Proyecto Premio de Investigación, CDMA, 1999.

[21] En 2002 fue premiado mi Proyecto de investigación sobre el archivo depositado en el Centro de Documentación Musical de Andalucía fue de 2002). Mi acercamiento a la figura de Barrios, inicialmente, y a la obra lírica objeto de estudio en esta tesis doctoral (*La Lola se va a los Puertos*) coincidió con la efervescencia que se produjo en el acercamiento de estos prestigiosos investigadores a su figura y a su música en estas dos últimas décadas.

[22] El musicólogo Ismael Ramos ha abordado diferentes "estado de la cuestión" sobre el tratamiento de los diferentes diccionarios y monografías de la música española/andaluza y del s. XX a la producción musical de Ángel Barrios tanto en su tesis como en trabajos de investigación anteriores (como en su "*Estudio, transcripción y análisis de los epistolarios musicales de Ángel Barrios*" -Proyecto de investigación con el siguiente código: H062089SE98LP-).

B.1 DICCIONARIOS, MONOGRAFÍAS, MONOGRAFÍAS, ARTÍCULOS Y TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN NO PUBLICADOS.

Para la voz "Ángel Barrios" de los Diccionarios musicales seguiremos un criterio cuantitativo y cualitativo comenzando con las siguientes dos voces obra de Michael Christoforidis y María Encina Cortizo, publicadas respectivamente en el *Diccionario de Música española e Hispanoamericana*[23] y en el *Diccionario de la Zarzuela*[24].

En ambas voces encontramos similitudes respecto a la definición de su estilo musical (o sus diferentes estilos) en el repertorio escénico-musical así como la ubicación del estilo musical de *La Lola se va a los Puertos:*

1) Christoforidis etiqueta el estilo de Barrios como "más regionalista que nacionalista"[25] sin "superar el romanticismo tardío nacionalista"[26]; también afirma que cultivó música "cada vez más casticista"[27]. M.ª Encina Cortizo caracteriza su estilo como "populismo casticista"[28], especialmente, en sus zarzuelas intermedias.

2) En contraposición al estilo mayoritario anterior en la etapa de primera madurez a finales de la segunda década del s. XX (bajo el magisterio y posterior colaboración con Conrado del Campo) desarrolla un estilo musical que Christoforidis considera su etapa "más atrevida"[29] y que Cortizo define como "nacionalismo andalucista contemporáneo"[30] donde demuestra un mayor

---

[23] CHRISTOFORIDIS, Michael: "Barrios, Ángel", pp. 269-272.
[24] CORTIZO, María Encina: "Barrios, Ángel", pp. 232-233.
[25] CHRISTOFORIDIS, Michael: "Barrios, Ángel", pp. 269-272.
[26] *Idem.*
[27] Las palabras de M. Christoforidis repiten las publicadas por Adolfo Salazar (en SALAZAR, Adolfo, *La Música española contemporánea* Madrid: Ediciones la Nave, 1930) situando: "la obra de Barrios en la tradición andaluza de más rancia procedencia. No llegó a superar un estilo de romanticismo tardío nacionalista, y en su obra apenas incorpora los procedimientos de la vanguardia del primer cuarto del s. XX, salvo algunos toques de armonía o instrumentación impresionista. Más que nacionalista es regionalista, usando motivos granadinos que impregnan gran parte de la obra, tanto literarios como musicales, especialmente rítmicos y, en ocasiones, también procedimientos armónicos. Gran conocedor de formas flamencas, su obra está llena de bulerías, peteneras, farrucas, `soleás´ y otros palos". También escribe lo siguiente sobre las últimas zarzuelas: "el populismo de las posteriores zarzuelas, género predominante dentro de su obra, salvo el tardío intento de calidad con *La Lola se va a los puertos*, dio lugar a una música cada vez más casticista. La obra vocal es secundaria a la lírica".
[28] CORTIZO, María Encina: "Barrios Ángel", pp. 232-233.
[29] M. Christoforidis, (CHRISTOFORIDIS, Michael, "Barrios, Ángel", pp-232-233) vuelve a hacer una diferenciación cronológica similar a la de M.ª Encina diferenciando entre la 1ª etapa de los años 20, su colaboración y magisterio con Conrado y posteriormente con Falla. Christoforidis escribe: "Su primera etapa, hasta 1929, es quizás la más atrevida, y bajo la influencia de Conrado del Campo cultivó el poema sinfónico. Al principio de su tutoría le acusó de ser excesivamente sobrio; según Conrado del Campo, su orquestación necesitaba más cuerpo, al estilo de la trayectoria del maestro. Los consejos de Falla en 1919 apuntan hacia lo contrario sugiriéndole que sea tan literal en el uso de melodías folclóricas. *Zambra en el Albaicín* es, quizá, su obra sinfónica más lograda. John Trend, en su *A Picture of Modern …Spain* de 1922 (TREND, John B, *A Picture of modern Spain men & Letters,* abril, 1922, 2, pp. 133-149) sitúa a *El Avapiés* en el grado de evolución de *La vida breve* de Falla, aunque señala que "no está tan estilizada como *El sombrero de tres picos*, y alaba la creatividad que produce esta continua invención melódica" (*Ibidem*).
[30] CORTIZO, María Encina: "Barrios Ángel", p 233.

compromiso con los "procedimientos vanguardistas"[31].

3) Ambos autores interconectan la zarzuela/ópera *La Lola se va a los puertos* con la etapa de colaboración con Del Campo pese al "salto cronológico" tan acusado. Para Christoforidis, representa un "tardío intento de calidad" frente las posteriores obras musicales que son claros ejemplos de este estilo mayoritario[32]. M.ª Encina Cortizo usa el calificativo de "nacionalismo andalucista contemporáneo"[33] para referirse al estilo de *La Lola.*

La voz "Barrios, Ángel" del *New Grove Dictionary*[34], escrita por Carlos Gómez Amat, es muy breve y no aporta información relevante, limitándose a repetir tópicos y datos poco contrastados sobre Ángel Barrios publicados en la bibliografía dedicada a su figura o a la de personalidades con las que se relacionó[35]. Gómez Amat enfatiza que fue hijo del famoso "Polinario"; posteriormente comenta su etapa formativa con Del Campo –Madrid- y Gedàlge –París-; sólo alude a su faceta instrumental, de forma parcial, comentando su papel como guitarrista y violinista, así como la fundación del Trío Iberia y sus giras. Compartimos su contenido literalmente por su brevedad:

> Compositor español, guitarrista y violinista. Hijo de un guitarrista flamenco, estudió armonía, violín y guitarra en Granada, decantándose por este último instrumento. Más tarde estudió en Madrid con Del Campo y en París con Gedalge. En 1900 fundó el Trío Iberia (laúd, bandurria y guitarra) para el que escribió numerosos arreglos y con el que realizó giras por Europa. Frente a su productividad en la etapa de juventud él compuso muy poco después de la guerra civil[36].

Ricard Matas, en el *Diccionario biográfico de la Música*[37], escribe lo siguiente sobre Barrios: "compositor y guitarrista español, autor de poemas sinfónicos, una ópera y varias zarzuelas. Nombrósele catedrático de música de Granada, miembro de la Academia de Bellas Artes de la misma ciudad, y director del Conservatorio Victoria Eugenia. Nació en Granada en 1862"[38]. La inexactitud del año de nacimiento demuestra un absoluto desconocimiento y desinterés en este estudio biográfico.

Por último, contamos con la voz sobre "Barrios, Ángel", publicada en inglés en la prematura fecha de 1924 que demuestra una temprana atención a su figura y localizada

---

[31] *Idem.*
[32] CHRISTOFORIDIS, Michael: "Barrios, Ángel"*,* pp. 269-272.
[33] M.ª Encina Cortizo (CORTIZO, M.ª Encina: "Barrios, Ángel"*,* pp. 232-233) hace una valoración muy interesante de *La Lola* agrupándola junto con las óperas/zarzuelas de colaboración con Conrado del Campo y etiquetando el estilo musical de este conjunto como "nacionalismo andalucista contemporáneo" frente a las zarzuelas intermedias "donde se entregó a un populismo casticista menos comprometido con los procedimientos vanguardistas de su primer periodo compositivo".
[34] GÓMEZ AMAT, Carlos: "Barrios, Ángel". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Sadie, Stanley (ed.). Londres: Macmillan, 1980, vol. 2, p. 188.
[35] Básicamente, Barrios quedaba reducido a un "papel secundario" respecto a otras personalidades coetáneas.
[36] GOMEZ AMAT, Carlos: "Barrios*,* Ángel", p. 188.
[37] MATAS, J. R., *Diccionario biográfico de la Música.* Barcelona: Editorial Iberia S.A., 1980, 3ª edición.
[38] *Idem.*

en *A Dictionary of Music and Musicians*[39]. Fue confeccionada por Pedro García Morales[40] y, en este caso, se aportan datos biográficos importantes como que comenzó a estudiar violín a la edad de 11 años.

Respecto a las monografías destacamos sus tres biografías, las dos primeras escritas por Manuel Orozco y la más reciente obra de Ismael Ramos en 2015. También se han publicado siete monografías sobre aspectos más específicos relativos a Barrios -obras de Miguel D`Ors, la segunda y tercera por Ismael Ramos-; la cuarta es un catálogo que recoge varios artículos de especialistas que conforman el universo Ángel Barrios y su creatividad en la Alhambra; también contamos con dos obras de Ismael Ramos sobre el intercambio epistolar y el Trío Iberia (*Epistolario de Manuel de Falla a Ángel Barrios*, *Catálogo de la correspondencia remitida a Ángel Barrios* y *Trío Iberia*). Contamos con varias ediciones críticas sobre obras concretas o conjunto de obras. También se han realizado varios Proyectos de investigación sobre Ángel Barrios que no han sido publicados y, como trabajo de mayor envergadura y rigor, contamos con la tesis doctoral de Ismael Ramos.

Las dos primeras biografías, obra de Manuel Orozco, fueron publicadas en 1999 y se titulan *Ángel Barrios, su ciudad, su tiempo*[41] y *Ángel Barrios*[42]. Ambas entroncan con las obras de temática local que trataban a Barrios como un pretexto para describir los acontecimientos históricos de la época que vivió. El propio Manuel Orozco lo justifica con estas palabras:

> No es éste un libro al tradicional estilo y carácter de la biografía al uso. Ángel Barrios no es en esta obra su exclusivo protagonista. Su tiempo y la singular generación granadina que lo integra, prevalece sobre el hombre mismo para exaltar la hora y sus personajes compañeros de viaje en la reciente historia de Granada[43].

Ismael Ramos afirma que la intención de Orozco no es buscar el rigor científico de las fuentes primarias sino realizar un bosquejo o evocación de aquella Granada de la que el propio Orozco fue testigo. Es encomiable la honestidad intelectual del propio Orozco reconociendo esa intencionalidad y alejándose de una actitud pretenciosa o un deseo de engañar al lector mediante promesas incumplidas. Sin embargo, esto no es óbice para afirmar que muchos de sus datos objetivos y documentos (por ejemplo, la descripción de las diferentes fotografías) deban ser contrastados y validados de forma muy escrupulosa en cualquier investigación sobre Barrios para no continuar perpetuando los tópicos, prejuicios y datos sin contrastar que se han ido replicando en algunos acerca-

---

[39] GARCÍA MORALES, Pedro: "Barrios, Ángel" en *A Dictionary of Music and Musicians*, London: J.M. Dent and Sons, 1924.

[40] Con relación a esto, Ismael Ramos, en su tesis (RAMOS, Ismael, *Ángel Barrios: el compositor en su época*), alude al contenido de una carta mecanografiada de Pedro García Morales a Ángel Barrios, fechada en Londres, «Diciembre 15, 1922» donde el primero le pide unas líneas, precisamente, para otra voz que estaba redactando para el mismo diccionario, concretamente: "Chamber-Music Players. Spain".

[41] OROZCO, Manuel, *Ángel Barrios: su ciudad y su tiempo.* Granada: Editorial Comares, 1999.

[42] OROZCO, Manuel, *Ángel Barrios.* Granada: Editorial Comares, Colección Biografías Granadinas, 1999.

[43] *Ibidem,* p. 45.

mientos a Barrios posteriores. Son dos ejemplos más de déficit científico que adolecía el estado de la cuestión bibliográfico sobre la figura de Ángel Barrios hasta la década de los años 90. Muy al contrario, en el contexto de mayor efervescencia por el interés y los resultados en la investigación sobre Barrios (2014 y 2015), se gestó la monografía biográfica más completa y rigurosa sobre el compositor escrita por Ismael Ramos. Citamos la recensión de López Casimiro sobre este trabajo de Ramos:

> El libro, primorosamente editado, es producto de parte de la brillante tesis doctoral defendida en Universidad de Granada el año pasado. Merecía Ángel Barrios esta sobresaliente tesis. Ha sabido el Dr. Ramos profundizar en la vida y en la extensa producción del músico granadino, andaluz y español. Fue importante la aportación de Ángel Barrios a la música y a la danza española[44].

Esta biografía de 281 páginas cuenta con 12 capítulos, prólogo (*Casi un proemio*), conclusión, bibliografía y anexos. El capítulo 1 se titula *Granada: su ciudad su cuna*; el n.º 2: *El Polinario*; el capítulo 3: *El trío Iberia: París, Londres y Roma*; el n.º 4: *El nacimiento de un compositor (1919-1919)*; como capítulo 5: *Sus amigos Federico y Falla*; el capítulo 6: *Barrios en la "Granada de plata"*; el n.º 7: *El munícipe laborioso*; capítulo 8: *El académico Ángel Barrios: su labor en el conservatorio y en la Universidad*; como capítulo 9: *Sus creaciones de los años veinte. El inicio del camino en solitario*; el nº 10: *Los años de la anteguerra. El cuarteto Iberia*; como capítulo 11: *In tempore belli*, el n.º 12: *Barrios en Madrid: Billete de ida… Destino, el olvido.*

Compartimos las palabras del propio Ramos en el *Casi un* proemio, prólogo de esta biografía:

> Si miramos hacia la cúpula de la sala de los Abencerrajes de la Alhambra, observaremos que está formada por decenas de mocárabes, y cada uno de estos, por diversas caras. Así veo a Ángel Barrios. Como un mocárabe incrustado en un cielo poliédrico. Un prisma de cristal que descompone la luz. Así es el personaje: poliédrico y diverso[45].

Ramos resume, en esta biografía, muchos de los hallazgos de su tesis doctoral. Comienza por Granada y sus instituciones culturales y académicas; luego por la vinculación de Barrios con su padre, el Polinario, confirmando su adscripción a la masonería (algo que explicaría sus contactos con personalidades de tanto prestigio en el ámbito cultural y artístico); la etapa formativa de París (con André Gedalge) y de la eclosión del Trío Iberia con sus giras por Europa y el apoyo de los compositores consagrados que residían en París (como Isaac Albéniz, Granados, Turina, Falla, Viñes o Llobet); el capítulo sobre *El nacimiento de un compositor (1910-1919)* con su vuelta a Granada, su vincula-

---

[44] LÓPEZ CASIMIRO, Francisco *Isla de Arriarán, XLII-XLIII, n.º68,*—p. 685.

[45] RAMOS, Ismael, *Ángel Barrios y Granada. La estela de una época.* Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2015, p. 13.

ción al Centro Artístico, Literario y Científico; el magisterio recibido por Conrado del Campo y que ha quedado perfectamente recogido en el epistolario intercambiado entre ellos (que el propio Ramos recogió en su *Catálogo de la correspondencia remitida a Ángel Barrios*[46]). En estas cartas queda demostrado que Del Campo siempre permitió una libertad a Barrios (algo que era un rasgo de Conrado del Campo como docente) y que el estatus profesor-alumno trascendió, en unos años, al de colaboradores como coautores de varias escénicas. En el siguiente capítulo Ramos profundiza en la amistad y colaboración artístico-musical con Federico García Lorca y con Manuel de Falla; en el capítulo 6, Ismael Ramos describe su labor, en los años 20, como responsable institucional y gestor cultural desde la sección de música del centro artístico, explica su ausencia en el concurso de Cante Jondo y cierra el capítulo con el desconocido *Gran festival de canto andaluz y danzas de arte gitano* en 1923. En el capítulo 7 (*El munícipe laborioso*) se recopilan sus aportaciones como teniente de Alcalde del Ayuntamiento de Granada, tan desconocidas antes de su tesis, como el denominado *"*derecho al paisaje*"* donde Barrios evidencia un gran rigor en sus planteamientos expresados para preservar el patrimonio de Granada; su trabajo dirigido a la proyección exterior de Granada y su atractivo turístico mejorando tanto las infraestructuras de la ciudad como el arreglo y conservación del Albaicín; relata, en el área de festejos públicos, cómo Barrios planificó la programación e intrahistoria del Corpus Christi en los festejos de 1924, 1925, 1926, 1927 y 1928 como los primeros autos sacramentales (que estaban prohibidos desde 1765 y que propone Valle-Inclán a Santa Cruz -presidente del Centro artístico en 1927- escogiendo *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca -1649-), los conciertos sinfónicos (precedentes del Festival Internacional de Música y Danza) y los últimos autos sacramentales como *Auto de las Donas* (de autor desconocido) y *Farsa llamada danza de la muerte* de Juan de Pedraza. En 1928, Barrios dimite tras la renuncia del alcalde (el marqués de Casablanca).

En el capítulo 8, Ramos estudia su labor como Director del Conservatorio, y como profesor en la Universidad; fue director del conservatorio, oficialmente, desde el 18 de abril de 1928 hasta el 1 de septiembre de 1948 aunque estuvo desvinculado de hecho, que no de derecho, desde octubre de 1937 por su traslado a Madrid; Ramos describe sus aportaciones musicales y de gestión como la creación de la Orquesta del Real Conservatorio, la impresión del Reglamento interno del profesorado –deberes y derechos-, y que fuera el primer docente en realizar exámenes parciales durante el curso así como proponer, sin éxito, que las clases fueran mixtas para optimizar el coste económico de estas. Otra iniciativa de Barrios fue lograr la homologación/validez académica de sus estudios, lucha comenzada en el curso 1929-30 que no se logró hasta 1948. Su labor como profesor de la universidad de Granada fue otra faceta desconocida hasta la información recopilada para la tesis doctoral de Ismael Ramos; obtuvo la plaza compitiendo contra Juan Benítez Méndez, José Montero Gallegos, Francisco García Carrillo, Felipe Granizo León o José Moral Fernández de Aguilar; su toma de posesión fue el 22 de Noviembre de 1928 y en

[46]RAMOS, Ismael, *Catálogo de la correspondencia remitida a Ángel Barrios*. Granada: CDMA, 2005.

su doble perfil de Director y docente del conservatorio y profesor de la universidad, fomentó un trabajo sinérgico entre ambas instituciones como con la conferencia *La música y las universidades* defendida por el profesor de la Universidad Francisco Soriano Lapresa y el concierto posterior con parte del alumnado y profesorado del conservatorios dirigido por el propio Barrios. El 21 de octubre de 1930 se celebró la inauguración de forma independiente del Curso de Música de la Universidad de Granada. De nuevo tuvo de ponente al profesor Francisco Soriano Lapresa y, en la segunda parte, además del concierto interpretado por parte del alumnado y profesorado del conservatorio participó, por primera vez, la Coral Universitaria formada por alumnado de la Universidad de Granada y la Escuela Normal de Maestras, todos dirigidos por Barrios; ya en el curso 1931/32, la Universidad prescinde de los servicios profesionales de Ángel Barrios ante la falta de alumnado matriculado.

El capítulo 9 (*Sus creaciones de los años veinte. El inicio del camino en solitario)* se acerca al repertorio compuesto en la década de los veinte; destacamos su zarzuela *El hombre más guapo del mundo* (1920) "pateada" por el público en su estreno; la música de los dos intermedios del poema dramático *La danza de la cautiva* escrita por Eduardo Marquina (1921); el ballet *Danzas de arte gitano* (1923) que emulaba los *Ballets Russes* de Diaghilev; la comedia *Castigo de Dios* (1924), con libreto de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández; *La suerte,* sainete de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero (1924) que fue presentado a un concurso de zarzuelas convocado por la SAE con jurado conformado por Bretón, Serrano y Acevedo; *Seguidilla gitana* (1926) como resultado de convertir en zarzuela la comedia *Castigo de Dios* y que recibió una gran crítica de Salazar en *El Sol*: "los dos cuadros primeros del segundo acto son los que solicitan más abundantemente la colaboración del músico y fueron los que constituyeron el éxito de la noche". En el capítulo 10, titulado *Los años de la anteguerra. El cuarteto Iberia*, se repasan los años treinta desde el impulso de las agrupaciones de pulso y púa con el *Trío Albéniz* (integrado por José Recuerda, José Molina y Luis Sánchez) y el *Cuarteto Iberia* junto con Francisco Ruiz, Agustín Aguilar y José Recuerda que pronto colaboró con la bailaora Nati Morales (nombre significativo para *La Lola* porque estamos ante los primeros recitales con música de la futura zarzuela-ópera).

El capítulo 11 (*In tempore Belli*) nos ilustra la actividad de la falange en la Granada de la Guerra Civil (sustituyendo los conciertos de la festividad del corpus con actos de exaltación patriótica) y la de Barrios como figura importante del movimiento (aunque Ramos, tanto en su tesis como en esta monografía, difunde el inédito informe personal que Falange redactó sobre de Ángel Barrios donde se afirmaba que Barrios: "ha sido simpatizante de izquierdas"). En esta época se destaca la labor de Barrios como músico en la Fábrica de Pólvoras y Explosivos del Fargue cuya banda de Obreros Polvoristas fue dirigida por Francisco Alonso, desde sus comienzos, antes de serle encomendado su liderazgo a Barrios; esta banda fue el germen de la Orquesta Sinfónica de Falange. Ramos describe dos de sus obras musicales *Camisas azules* (1936) y *Estampas gitanas* (1937) y finaliza el capítulo con los eventos más importantes de la Orquesta Sinfónica de Falange

(el 13 y 14 de agosto de 1938 actuó en el "festival de arte" reponiendo sus *Estampas gitanas;* y el 17 de agosto de ese mismo año en el Campo del Príncipe granadino y con repertorio sinfónico europeo -Mascagni, Mozart y Wagner- y Falla como único compositor español). En el último capítulo, el 12 titulado *Barrios en Madrid: Billete de Ida… Destino, el olvido*, Ramos no profundiza demasiado a pesar de abarcar el extenso periodo de 1939 a 1964. En la década de los cuarenta, destacan tres obras escénicas: *Los pescadores de reúma* (1940) y las zarzuelas *Juan Lucero* (1941) y *En nombre del Rey* (1946); en los años cincuenta *La Lola* será lo más significativo tanto por la obtención del primer premio en el Concurso Nacional de Obras Líricas de 1950 y los estrenos y primeras funciones de la versión zarzuela (1951 en el Teatro Albéniz) y la versión ópera en el Gran Teatro del Liceo barcelonés (1955). Desde 1955, por su progresiva pérdida de visión, se refugia en su casa componiendo obras para piano y guitarra como *Albaycinera, El Madroño, Marianela, Bajo la parra* o *Tango.* En esta etapa final, Barrios se introduce en la música cinematográfica como bandas sonoras para el corto *La Tauromaquia* (1954) o para la película *Un fantasma llamado amor* (1957); en sus últimos años dictó obras para guitarra a su discípulo José Corrales e improvisó melodías al piano junto con su yerno Agustín Valdivieso (autor de las letras) que se convertirían en las últimas *Canciones* de Barrios; por último, revisó y puso al día obras anteriores como su ballet inédito *La gruta y el mago.*

En las monografías sobre aspectos concretos de Barrios destacamos los siguientes títulos: el trabajo de Miguel D´Ors[47] donde estudia la relación profesional y de amistad entre Manuel Machado y Ángel Barrios; las monografías *Trío Iberia* y el *Catálogo de la correspondencia remitida a Ángel Barrios*, publicados por Ismael Ramos y, más recientemente, el *Epistolario Manuel de Falla-Ángel Barrios*[48]; y los trece artículos de *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra* (2014)[49] como aportación musicológica a la Exposición organizada, en la Alhambra, con motivo del 50 aniversario de su muerte (1964-2014) y cuyo artículos estudiaremos a continuación como otro gran hito en la investigación sobre Ángel Barrios.

En cuanto a la aproximación que hace Miguel D´Ors a la relación profesional y de amistad entre Manuel Machado y Ángel Barrios, Ramos afirma que "puede vislumbrarse cómo el compositor granadino queda relegado a un mero elemento del binomio en la relación con Manuel Machado, prevaleciendo en este espléndido trabajo un enfoque más filológico que musicológico, si bien dado el interesante análisis que se efectúa de la correspondencia de Machado a Barrios, la aportación del profesor tiene una notable consideración en el presente *Trabajo*"[50]. A nosotros siempre nos ha parecido un trabajo excelente, muy riguroso y con un excepcional uso e interpretación de las fuentes primarias. No consideramos negativo que Miguel D´Ors, como filólogo y especialista en Manuel

[47] D´ORS, Miguel, *Manuel Machado y Ángel Barrios. Historia de una amistad.* Granada: Método Ediciones, 1996.
[48] BARRIOS, Ángel, *Epistolario Manuel de Falla*…, 2018.
[49] AAVV, Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2014.
[50] RAMOS, Ismael, *Catálogo de la correspondencia remitida a Ángel Barrios*…

Machado, centre su atención en los aspectos literarios (con relación a la amistad de Manuel Machado y Ángel Barrios) y que profundice más en Machado que Barrios.

Para la monografía *Trío Iberia*[51] el propio Ramos confiesa que se centra en los avatares de la agrupación que circunstancialmente dirigió Barrios a principios del siglo XX y no tanto en su papel individual como guitarrista, arreglista y/o compositor. Las referencias a Barrios quedan relegadas a aspectos accesorios como su relación personal con compositores coetáneos como Turina, Falla o Albéniz sin ofrecer una semblanza del compositor granadino autónoma de aquellos otros compositores.

La siguiente monografía sobre Ángel Barrios que destacamos, concebida desde un enfoque multidisciplinar (en su vertiente como compositor, como intérprete, como gestor cultural) es el *Catálogo de la correspondencia remitida a Ángel Barrios*[52] publicado por Ramos y editado por el CDMA. Estamos ante un trabajo serio, riguroso y con una metodología muy científica que ayuda enormemente al investigador incluyendo, por ejemplo, un índice al final donde se indexan palabras claves (sobre composiciones o autores) en las diferentes cartas catalogadas. También propone un sistema de clasificación ordenándolas y numerándolas para un estudio más sencillo y simplificado. Toda esta labor de disección y estudio de las fuentes primarias supone un estímulo para que los investigadores se acerquen a la figura de Barrios. Se agradece el esfuerzo por acometer esta labor más ingrata y aséptica sobre las fuentes primarias que tanto facilita poder pasar a otros estadios de la investigación de tipo hermenéutico.

Otras fuentes secundarias muy valiosas son los trece artículos del trabajo colectivo *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra* que incluye los siguientes artículos:

- *Conjunto arquitectónico del baño del Polinario, casa nazarí y vivienda de la familia Barrios* de Aroa Romero Gallardo.

- *La vida musical en la Granada de los Barrios* de Antonio Martín Moreno

- *Aspectos biográficos de Ángel Barrios. Su música para guitarra y pulso y púa* de Ismael Ramos Jiménez

- *Medio siglo de atmósfera alhambreña* de José Antonio González Alcantud

- *Ángel Barrios. Los amigos pintores del músico. La cultura artística en Granada del fin de siglo a la vanguardia (1880-1930)* de Ignacio Henares Cuéllar

- *La taberna del Polinario y el rinconcillo. Dos tertulias de la edad de plato granadina* de Emilio J. Escoriza Escoriza.

- *Ángel Barrios, compositor lírico* de Emilio Casares Rodicio.

---

[51] RAMOS, Ismael, *Trío Iberia.* Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Centro de Documentación Musical, 2003.
[52] RAMOS, Ismael, *Catálogo de la correspondencia remitida*…

- *"Toda su música era baile". La música para ballet de Ángel Barrios* de Francisco J. Giménez Rodríguez.

- *Hechizo y nostalgia: el corpus cancionístico del compositor Ángel Barrios (1882-1964)* de María Encina Cortizo.

- *La obra para piano de Ángel Barrios: el valor de un legado.* Ramón Sobrino Sánchez.

- *Ángel Barrios y el flamenco en el entorno de la Alhambra* de Reynaldo Fernández Manzano.

- *Las bandas sonoras musicales de Ángel Barrios* de Joaquín López González.

- *Los nuevos ingenios de la época de Ángel Barrios* de M.ª Soledad Asensio Cañadas e Inmaculada Morales Jiménez.

Estos trece artículos son, en sí mismos, otro"estado de la cuestión" con fecha 2014. Cada autor profundiza en aspectos relevantes abarcando lo musical (como su biografía y su música para guitarra y pulso y púa; Barrios como compositor lírico; su música para danza/baile; el repertorio cancionístico; Barrios y el flamenco; su música para piano; la música para cine…) hasta enfoques contextuales, artísticos, literarios y de la Granada (y Alhambra) de la época como la atmósfera alhambreña, los amigos pintores del músico, la taberna del Polinario y las tertulias literarias o los nuevos ingenios de la época.

Por su estrecha relación con nuestro objeto de estudio, destacamos el artículo del catedrático Emilio Casares Rodicio titulado *Ángel Barrios, compositor lírico*. Será nuestra principal fuente secundaria en la revisión del repertorio escénico del compositor desplegada en nuestro capítulo 2, con la finalidad de poner en diálogo los estilemas comunes en las composiciones escénicas de Barrios con los de *La Lola*. El profesor Casares se acerca a los doce títulos escénicos comenzando por *Alma Serrana* (1915) y finalizando por *La Lola se va a los Puertos* (versión zarzuela 1951 y versión ópera 1955). Plantea algunos aspectos muy interesantes de la formación de Barrios en París, de la influencia recibida (en lo escénico) por parte de Manuel de Falla y, sobre todo, de Conrado del Campo (subrayando sus influencias germánicas, especialmente, la wagneriana). Compartimos las palabras de Casares sobre el olvido del repertorio escénico de Barrios ya citadas al comienzo de esta tesis:

> Somos conscientes de haber sido en casi todas las obras, los únicos que han movido esos documentos sagrados para el musicólogo que son sus manuscritos conservados en la SGAE desde su estreno. Pero esta lamentación tiene una segunda parte y es la injusticia cometida con el maestro. Barrios fue una figura de la lírica pero prácticamente ha desa-

parecido. En varias citas de nuestro trabajo aparece la admiración con la que se habla de su obra. Barrios colabora con los más importantes libretistas, prueba indiscutible del alto concepto en que se tenía al músico y estos reclaman sus músicas[53].

Compartimos las palabras de este estudio sobre su última obra escénica (la número trece) donde colaboraron Manuel y Antonio Machado (como promotores de la conversión de esta comedia de tanto éxito en la futura zarzuela) así como los libretistas Guillermo y Rafael Fernández-Shaw. Casares, en este artículo, confirma su éxito rotundo de público y de crítica con estas palabras: "cincuenta funciones, repetición diaria de varios números y un despliegue periodístico en torno a la obra como no se había visto en el mundo reciente de la zarzuela"[54].

No podemos olvidarnos de la ediciones críticas realizadas sobre parte del repertorio de Barrios destacando las de Ismael Ramos, Javier Suárez Pajares, Ramón Sobrino y M.ª Encina Cortizo apoyados por Instituciones musicales como el Centro de Documentación Musical de Andalucía (dependiente de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía) en el caso de los trabajos de Ismael Ramos y en parte a los de Sobrino y Cortizo y el Instituto Complutense de Ciencias musicales (adscrito a la Universidad Complutense de Madrid y promovido por ésta, por la SGAE, INAE del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Dirección General de Universidades e investigación de la Consejería de Educación, Juventud y Deporte de la Comunidad de Madrid). Las Ediciones Críticas realizadas hasta ahora por Ramos, Suárez-Pajares, Sobrino y M.ª Encina Cortizo sobre parte del repertorio de Ángel Barrios son cuatro:

- *Obra completa de guitarra* editada por Javier Suárez-Pajares. Madrid: Ópera tres, Ediciones Musicales, 1996.

- *Pequeña suit infantil* (*Trío Iberia n.º 3*) de Ángel Barrios; transcripción de Ismael Ramos Jiménez. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Centro de Documentación Musical de Andalucía.

- *Aben-Humeya*: *momentos musicales* de Ángel Barrios. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Edición Crítica de Ismael Ramos. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010.

- *Zambra en el Albayzín, intermedio de la suerte, seis canciones* de Ángel Barrios. Edición de Ramón Sobrino y María Encina Cortizo. Ediciones Iberoau-

[53] CASARES RODICIO: "Ángel Barrios. Compositor Lírico", p. 124.
[54] *Ibidem*, p. 151.

tor. Promociones Culturales, S.R.L / ICCMU con la colaboración del Centro de Documentación Musical de Andalucía.

- *Ángel Barrios. Obras para piano.* Ramón Sobrino. Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2016.

Debemos mencionar los trabajos de investigación no editados que, en un principio, fueron consecuencia de los premios de investigación que el CDMA otorgó a algunos proyectos centrados en la figura de Barrios que ordenamos de forma diacrónica: *Catálogo de obras de Ángel Barrios* de Mª. Dolores Méndez Camino[55]; mi trabajo *El archivo de Ángel Barrios Fernández*: *Catalogación y bases para su estudio*[56] o *Ángel Barrios: obra para piano* de Ramón Sobrino[57]; de Ismael Ramos, *El catálogo de las obras musicales de Ángel Barrios*[58] y *Hemeroteca digital de Ángel Barrios*[59].

El tratamiento que la historiografía sobre música española y andaluza realiza sobre Ángel Barrios es bastante deficitario. Ramos primero cita a los críticos y teóricos que no otorgan excesiva relevancia a Barrios como Adolfo Salazar[60], Manuel Valls I Gorina[61], Antonio Fernández-Cid[62], Tomás Marco[63] o Antonio Martín Moreno en su monografía *Historia de la música andaluza*[64] y en el DVD *La música histórica* [65].

---

[55] MÉNDEZ CAMINO, M.ª Dolores, *Catálogo de obras de Ángel Barrios.* Proyecto Premio de investigación, CDMA, 1999.
[56] MARTÍN MARTÍN, Manuel Francisco, *El archivo de Ángel Barrios Fernández: catalogación y bases para su estudio.* Proyecto Premio de Investigación. Granada: CDMA, 2002.
[57] *Ángel Barrios: obra para piano* [S.l : s.n] 2008, 1 disco CD-ROM ; 12 cm, Proyecto Premio de Investigación Musical, 2008.
[58] RAMOS, Ismael, *El catálogo de las obras musicales de Ángel Barrios,* PI 104/1 y 2. Proyecto de investigación H070315SE98LPn Referencia 41466, 2008.
[59] RAMOS, Ismael, *Hemeroteca digital de Ángel Barrios.* Disco CD-ROM. Proyecto Premio de Investigación Musical, 2009.
[60] SALAZAR, Adolfo**,** *La Música española contemporánea.* Ya hemos insistido en la negativa influencia que la descripción del estilo de Ángel Barrios supuso en la bibliografía posterior hasta llegar, incluso, a la voz "Ángel Barrios" escrita por M. Christoforidis en el Diccionario de la música española e hispanoamericana.
[61] VALLS I GORINA, Manuel. *"*La música después de Falla*"* en *Revista de Occidente*, 1962[61]. APÉNDICE: La vida musical (p. 293) En el subapartado: "Ópera" (p. 296) cita la vida en el Liceo y "La Lola" como uno de los ejemplos en la página 298 en el CAPÍTULO III (variantes expresivas de esta generación). Cita a Barrios en "la misma promoción de Guridi y Esplá en un listado dónde aparecen: Padre Donostia, Nemesio Otaño, Julio Gómez, Juan Manén, Eduardo López Chávarri y Jaime Pahissa". Y cita: "Ángel Barrios (1882), andaluz, de Granada, con un historial sonoro contaminado de tópicos locales ("Zambra en el Albaicín" o "Danza Gitana", para orquesta) presentó en los últimos años en el Liceo de Barcelona un producto musical cuyo título, "La Lola se va a los puertos", es indicativo de lo limitado de su pretensión estética. En esta partitura las concomitancias con el género que conocemos como ópera, se reducen a su cometido escénico, por cuanto el musical tiene más contacto con la zarzuela que con el drama lírico propiamente dicho".
[62] FERNÁNDEZ-CID, Arturo. "La música española en el siglo XX" Colección Compendios. Madrid: Fundación Juan March, 1973. Lo omite en el capítulo que dedica a Conrado del Campo (a pesar de su vital colaboración en la Ópera "El Avapiés") y lo ubica en un epígrafe-miscelánea titulado *Otros compositores* totalmente descontextualizado (desde el punto de vista geográfico y estético) precedido por el compositor leonés Rogelio del Villar (1875-1937) y seguido por Benito García de la Parra (1884). Ismael Ramos ha llegado a transcribir y estudiar hasta treinta y ocho documentos sobre la relación maestro-alumno y de coautoría de Conrado del Campo y de A. Barrios.
[63] En la colección de la Música en España, concretamente en el volumen de Alianza Editorial dedicado a la Música española en el s. XX considera a Barrios "nacionalista andaluz" (otra evidente herencia de la opinión de Adolfo Salazar) destacando su repertorio zarzuelero "etiquetándolo como un compositor de zarzuela, obviando el resto de su producción" tal y como reseña Ismael Ramos.

Otros autores directamente omiten, la figura de Barrios en sus monografías sobre la música andaluza y española del s. XX como Higinio Anglés[66] o Gerardo Diego, Joaquín Rodrigo y Federico Sopeña[67]. El propio Sopeña también lo olvida, en su monografía en solitario[68]. Manuel Valls I Gorina tampoco lo incluye ni en la Revista de Occidente[69] ni en su monografía[70] como tampoco, Ann Livermore[71].

La figura de Barrios, según leemos en la bibliografía no musical, es tratada como un "actor secundario" al que el azar y la casualidad le permitió coincidir con las grandes figuras de la vida cultural y musical granadina, madrileña y, en su primera etapa de formación, parisina. Lo comprobamos en las monografías del arabista Emilio García Gómez[72], de Juan Bustos[73], de John Brande Trend[74] o del especialista en flamenco, Eduardo Molina Fajardo[75] así también en las biografías dedicadas a personalidades como Federico García Lorca (Ian Gibson[76], Antonina Rodrigo[77]y Antonio Gallego Morell[78]) o

---

[64] MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música Andaluza.* Granada, Editoriales andaluzas unidas S.A. 1985 (pp. 339-340). En el capítulo "Otros compositores andaluces de la primera mitad del s. XX" cita a Barrios en el párrafo de Granada después de escribir sobre Francisco Alonso López.

[65] Ismael Ramos afirma que la imagen que proyecta Martín Moreno es aún más sesgada destacando sólo su faceta de guitarrista y conocedor del flamenco, adscribiendo la mayor parte de su obra al repertorio para guitarra, extremo éste que nos confirma la distorsión que sufre el conocimiento de la figura de Ángel Barrios en la actualidad ya que aún no se ha abordado ningún estudio en rigor que analice en profundidad la figura del compositor granadino emancipado de otros personajes y no como mero adlátere de aquéllos. Consideramos de justicia realizar algunas matizaciones, desde el respecto intelectual y personal, a las reflexiones del profesor Ramos: La frase de Martín Moreno "También es muy importante…" está ligeramente descontextualizada ya que el profesor Martín Moreno, antes de escribir sobre Barrios, se dedica a glosar al compositor D. Francisco Alonso López y entendemos que ese "también" aduce a que su figura musical es igual de relevante e importante. Implícitamente se interpreta la importancia a través de la enumeración de su gran producción musical en tantos y diversos géneros musicales y su labor de intérprete difundiendo la música española a través de la guitarra así como la reivindicación de la no transcripción de su repertorio son argumentos suficientes para justificar esa "importancia" que inicia el texto dedicado a Barrios. Además, en un momento posterior el profesor Martín Moreno escribe "Otro granadino ilustre fue Alfredo Larrocha" así que estamos ante recursos expresivos usados para enfatizar la relevancia de todos ellos y para aclarar que en el orden de exposición elegido por el profesor Martín Moreno no se quiere dar a entender una cierta jerarquía de mayor a menor importancia y relevancia entre unos autores y otros

[66] ANGLÉS, Higinio, *La música española desde EM hasta nuestros días*. Barcelona: Diputación de Barcelona, 1941

[67] DIEGO Gerardo, RODRIGO, Joaquín, y SOPEÑA, Federico Diez años de música en España. Barcelona: Edit. Espasa-Calpe: 1949

[68] SOPEÑA, Federico, *Historia de la música española contemporánea* 1976 Ed. Rialp (1ª edic.1958 y 1976).

[69] VALLS i GODINA, Manuel, "La música española después de Manuel de Falla". Madrid: En *Revista de Occidente*, 1962.

[70] VALLS i GODINA, Manuel *Aproximación a la música. Reflexiones en torno al hecho musical.* Madrid, Salvat editores S.A. 1970. En efecto, omite la figura de Barrios en todo el libro y, más concretamente, en los capítulos dedicados a la zarzuela o la música de Andalucía.

[71] LIVERMORE, Ann *Historia de la música española.* Barcelona: Editorial Barral, 1973.

[72] Comenta con grandísima "ligereza" el estreno en Madrid del *Avapiés* y su colaboración con Conrado del Campo limitándose a comentar y reiterar el siguiente tópico: "Polinario chico… es un gran músico, un poco vago".

[73] Que simplemente lo relaciona con el grupo de D. Manuel de Falla y Federico García Lorca.

[74] Cita una poética escena que luego será repetida por muchos autores posteriores donde Barrios tocaba la guitarra y sus afinación armonizaba con el murmullo de una alberca del patio de la casa cercana a la Alhambra.

[75] MOLINA FAJARDO, Eduardo, *Manuel de Falla y el "cante jondo"*. Granada: Universidad de Granada, 1990.

[76] Simplemente se limita a subrayar el parentesco de Ángel con su padre Antonio "el Polinario" (que es considerado el famoso como dueño de la conocida taberna donde celebraban importantes reuniones y tertulias todo este grupo de grandes personajes residentes en Granada).

[77] Que, como ya hemos adelantado, copia (sin ningún tipo de cita) el párrafo escrito por J.B. Trend acerca del recital a la guitarra de Barrios en el Patio de su canción con el tema del murmullo del agua de la alberca.

[78] Que establece una interesante antagonismo entre D. Manuel de Falla y D. Ángel Barrios que atribuye a la consideración

sobre Manuel de Falla, con la interesante triple división establecida por Ismael Ramos existiendo un primer bloque donde solo importa la relación de Barrios con Falla (anteponiéndose su papel como afitrión y "compadre" de Falla y obviándose su faceta compositiva, interpretativa y de gestor musical); aún en este primer bloque, otros biógrafos de Falla ofrecen una descripción más generosa de su dimensión profesional y, aunque aportan noticias de la relación profesional entre Falla y Barrios, destacan el buen juicio que el gaditano pronunció sobre la obra y la "inspiración" del granadino; en este bloque debemos mencionar los trabajos sobre Falla publicados por como los de Manuel Orozco[79]. Como segundo bloque Ramos sitúa los trabajos que versan sobre aspectos concretos de Falla como su participación en el Festival de Cante Jondo, o su relación con el flamenco. Aquí, Barrios recibe un tratamiento más científico, abundando las referencias a fuentes primarias del compositor granadino, o su relación con determinados aspectos muy particulares de su actividad musical: Barrios guitarrista o Barrios "flamencófilo". No obstante, Ramos no ha llegado a encontrar ningún trabajo que recoja su figura, en un plano más general e igualmente riguroso[80]. Y, en tercer lugar, como último bloque aparecen los trabajos más científicos elaborados por especialistas: proyectos de investigación con un manifiesto rigor cuyos mejores ejemplos son las tesis doctorales. Resulta significativo, que Barrios sea generalmente obviado en algunas de estas fuentes, incluso en aquellas que por sus objetivos iniciales presuponen el análisis de la figura del compositor granadino[81].

Como cierre del estado de la cuesión podemos concluir que el interés sobre la figura de Barrios fue mayor durante su vida; tras su fallecimiento sufrió un injusto olvido que se corrigió, sensiblemente, a partir de los años 90 del pasado siglo para llegar a su punto culminante en los primeros quince años del s. XX. Para ejemplificar esto Ramos acude a las cuatro reseñas publicadas, en el diccionario "Espasa", sobre Barrios. Es destacable como a medida que avanzan cronológicamente sus cuatro reseñas (fechadas en 1930, 1951, 1968 y 2004), se reduce, cualitativa y cuantitativamente, el interés y la profundidad de la voz referida a Barrios salvo la de 2004[82].

---

y opinión del propio Federico García Lorca. El primero sería la contención, la norma, lo monacal… frente al segundo relacionado con "la bohemia, el torrente, el escape anárquico".

[79] OROZCO, Manuel, *Granada y Manuel de Falla.* Granada: Ayuntamiento, 1996. *Falla: biografía ilustrada.* Barcelona: Destino, 1968. *Falla y Granada.* Granada, Caja de Ahorros de Granada, 1976; "La Alhambra, el alhambrismo y Manuel de Falla" en *Cuadernos de la Alhambra,* 9, 1973, p. 67-99; *Falla.* Barcelona, Salvat, 1988.

[80] AAVV *Poesía, Otoño-Invierno 1991-1992. Revista ilustrada de información poética, Núm. 36 y 37.* Madrid, Ministerio de Cultura y Gran Vía Gestión Artística y Editorial, 1991; o el trabajo ya citado anteriormente de Eduardo Molina Fajardo: *Manuel de Falla y el "cante jondo"* al que se podría sumar la profusa bibliografía existente sobre la celebración del I Concurso de Cante Jondo de 1922.

[81] GUY COLLINS, Christopher, *Manuel de Falla an his European contemporaries: encounters, relationship and influences.* Bangor, 2002. Tesis Univ. of Wales, (trabajo minucioso que omite la figura de Barrios).

[82] Nos referimos a las cuatro reseñas que sobre "Ángel Barrios" se realizan en la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana.*, Madrid: Espasa-Calpe, 1905-2005, dirigida por D. Ramón Menéndez Pidal donde la cantidad y calidad de la información sobre el compositor granadino se va reduciendo de la siguiente forma:

a) En la 1ª en edición (1930) aparece una semblanza del compositor granadino así como una actualizada relación de composiciones propias y de sus colaboraciones con otros músicos o literatos (Apéndice 1 en página 1354).

b) La 2ª vez que se cita a Barrios en otras ediciones de este Diccionario es "por la noticia y crítica del estreno de "La Lola" en la voz "Teatro" (en un suplemento 49-52 en la página 1437),

c) En 1968 vuelve a aparecer otra mención a "Barrios" (en un suplemento p. 185) y el autor es el compositor y mu-

C. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN, HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

En el proceso investigador sobre *La Lola se va a los Puertos,* nos hemos planteamos varias preguntas de investigación con el propósito de orientar nuestro trabajo. Las más importantes han sido: ¿ambas obras de despedida reúnen la calidad y rigor descrito por autores como Christoforidis o Cortizo?; ¿cómo podemos describir la música de *La Lola…* y su relación con el libreto?. La composición de una zarzuela grande en tres actos o una ópera ¿eran ejemplos de tipologías mayoritarias de música escénica en la mitad del s. XX?; ¿fueron tipologías de música lírica especialmente cultivadas por el propio Barrios?; ¿cuáles fueron las principales influencias musicales recibidas por el compositor?; ¿la música lírica analizada en esta Tesis demuestra dichas influencias?; ?; ¿existe una influencia wagneriana y/o conradiana en esta despedida lírica? ¿Por qué se dilató el proceso creativo de la zarzuela durante 19 años?; ¿cuál fue el papel de los hermanos Machado y de los hermanos Fernández-Shaw como libretistas y como promotores del estreno de la obra?; ¿podemos considerar que ambas versiones fueron un éxito de público y crítica comparado con otros estrenos líricos coetáneos?; ¿cuáles son los motivos de que el material musical analizado se continúe conservando en versión manuscrita? y ¿por qué no ha sido reestrenada en casi 50 años (hasta el pasado 17 de marzo de 2023)?; ¿cuáles son las similitudes y diferencias entre la zarzuela y su posterior transformación en ópera?. Las hipótesis de partida son, igualmente numerosas; consideramos que ambas versiones no sólo son la despedida del género lírico por parte de Barrios sino una declaración de intenciones de un postrero intento de revitalización del género de la zarzuela en un estilo ecléctico que fusiona la tradición andaluza y lo wagneriano; que la fórmula de zarzuela grande y ópera no eran, precisamente, las más usadas en el ecuador del s. XX y, por tanto, la apuesta de Barrios fue arriesgada; que la influencia wagneriana la recibe a través del magisterio y colaboración con Conrado del Campo y va a ser evidente en la escritura de la zarzuela/ópera; que la mayoría de causas del triple fracaso están compartidas con el resto de repertorio lírico del s. XX menos conocido y difundido y que, en todo caso, va a ser múltiples y complementarias (la gran competencia por el éxito de estrenos coetáneos, la propia crisis del género lírico, la menor involucración de Barrios en el engranaje empresarial de la zarzuela o el contexto político); que la transformación en ópera trascendió la mera conversión de los diálogos hablados en recitativos; que el éxito aparente de la zarzuela (la abrumadora respuesta del público) se debe ponderar en relación al apoyo económico recibido por el premio gubernamental y que, en todo caso, la versión ópera fue recibida, en Barcelona, de una forma menos favorable por causas que estudiaremos en este trabajo.

Siguiendo estas preguntas e hipótesis hemos sintetizado dos objetivos principales y seis específicos como finalidad de nuestro estudio:

---

sicólogo José Cercós que le dedica una minúscula entrada, en contraste con la extensión de la que fue objeto en su primera aparición 38 años antes.

d) En cuarto lugar en la edición de 2004 vuelve a reseñarse a Barrios (concretamente en el tomo 1 Apéndice 1934-2000, p. 730).

1 Descubrir, definir y significar las cualidades literario-musicales de *La Lola se va a los Puertos* en su doble versión de zarzuela y ópera.

2 Poner el diálogo el objeto de estudio, sus procesos creativos y sus recepciones con el contexto político, el cultural y estético-musical.

Asimismo, planteamos los siguientes objetivos específicos.

- Relacionar la influencia recibida por Barrios en su etapa formativa (Antonio Mesa, Andrea Gedalge, Conrado del Campo y Manuel de Falla) y su biblioteca musical de consulta con su labor creativo-musical.

- Reflexionar sobre las causas que motivaron el triple "fracaso[83]" tanto previo como posterior de la zarzuela y ópera.

- Diseñar, seleccionar y aplicar un corpus metodológico de análisis[84] adaptado al repertorio lírico de Barrios y a su integración en el contexto social, cultural y estético que le rodeó.

- Establecer las similitudes y diferencias literario-musicales entre la zarzuela y su transformación en ópera atendiendo, no solo, al resultado final (al análisis formal comparado entre ambas partituras) sino a su proceso creativo.

- Profundizar en la modalidad creativa de ambas versiones (análisis poiético).

- Estudiar el impacto mediático de ambas versiones en la prensa del Madrid y la Barcelona de mediados del s. XX mediante una teoría crítica del discurso contextualizada respecto a las críticas al repertorio lírico coetáneo.

D. FUENTES

Los principales archivos, bibliotecas y fondos documentales donde se localizan las fuentes primarias consultadas se distribuyen entre Granada y Madrid (y de forma más puntual Barcelona) siendo el Legado de Ángel Barrios[85], el Archivo Musical de Ángel Barrios[86], el Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores[87],

---

[83] Por "triple fracaso" nos referimos a: 1. La inexistencia de una edición crítica o, al menos, unos materiales de lectura legibles y sin errores de copia; 2. La dilación excesiva del tiempo de composición ante los continuos intentos frustrados de estreno en el caso de la zarzuela -como mínimo 19 años-; 3. El posterior olvido evidenciado por la inexistencia de posteriores reestrenos en los casi setenta y dos años hasta el del pasado 17 de marzo de 2023.

[84] Los modelos teóricos usados en el análisis del repertorio conradiano tomados del estudio del corpus wagneriano con las de corte más semiótico

[85] Se trata de un fondo conservado en el Archivo y Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife (a partir de ahora será mencionado con sus iniciales PAG).

la hemeroteca de la Biblioteca Nacional Española[88], la Fundación Juan March[89], la hemeroteca de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona[90], el Arxiu de Revistes Catalanes Antigues[91] y Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura[92]. Las dos primeras están ubicadas en Granada, las dos siguientes en Madrid, las dos penúltimas en Barcelona y la última es de consulta online.

Las principales fuentes han sido las diferentes versiones manuscritas relacionadas con nuestro objeto de investigación:

- Las versiones manuscritas definitivas de la zarzuela SGAE N.º 7271 y en la Biblio.teca Nacional MP 87/1421 La signatura de la versión orquestal es la MPO/182 pero nuestra principal fuerte será el Parte de Apuntar (reducción de piano y voces) con signatura MMO/7271.1 (los herederos han autorizado la digitalización para esta futura tesis de las partituras generales).

- Partitura definitiva manuscrita de la versión ópera conservadas en la SGAE con el N.º 7438. La signatura de la partitura orquestada es la MPO/182.1 pero nuestro análisis se realizará sobre el Parte de Apuntar que responde a la signatura MMO/7438.

- Las versiones-borrador manuscritas de los números de "La Lola" (C.D.M.A[93].) recogidas en las cajas 3, 4 y 5 (estamos ante un material muy incompleto con varios números del 1er Acto y alguno suelto del 2º).

La catalogación provisional de ambas obras se recoge en dos proyectos de investigación realizados por Maria Dolores Méndez[94] e Ismael Ramos[95]. M.ª Dolores Méndez cataloga la zarzuela con el n.º 16 y la ópera el 17 e Ismael Ramos, a su vez, cataloga la zarzuela como la 101 y la ópera como la 100. A pesar de la provisionalidad de ambos registros vamos a utilizar la catalogación de Ramos, en esta Tesis.

Otras fuentes primarias importantes han sido la epistolares (las cartas intercambiadas entre Barrios y libretistas, colaboradores, gestores musicales y, compositores[96]).

---

[86] Se ubica en el Centro de Documentación Musical de Andalucía ubicado en Granada (a partir de ahora será denominado con sus iniciales CDMA).

[87] Estas fuentes (básicamente las críticas periodísticas de la prensa de Madrid) se han solicitado de forma online.

[88] Estos fondos están digitalizados y se han consultado online.

[89] Fondos digitalizados y disponibles en su web.

[90] *Idem*.

[91] *Idem*.

[92] *Idem*.

[93] A partir de ahora citaremos esta institución con sus cuatro siglas iniciales sin punto: CDMA

[94] MÉNDEZ, Mª Dolores, *Catálogo de obras de Ángel Barrios*.. Proyecto Premio de investigación, Granada: CDMA(Proyecto de investigación), 1999.

[95] RAMOS, Ismael, *Catálogo de las obras musicales de Ángel Barrios*, Granada: CDMAn (Proyecto Premio de Investigación), 2008.

[96] Las cartas originales se localizan en el PAG y el CDMA dispone de una copia. Las principales cartas para nuestro estudio se intercambiaron con las dos figuras que más le influyeron y le inspiraron: los compositores Conrado del Campo (cartas n.º: 66, 67, 68, 82, 86, 92, 97, 98, 99, 100 y 455) y Manuel de Falla (n.º 112, 1, 114 y 133); con relación al proceso

Aunque las cartas originales de Barrios se conservan en el PAG, el CDMA dispone de fotocopias; todas ellas, además, han sido estudiadas y transcritas por Ismael Ramos tanto en su *Catálogo de la correspondencia remitida a Ángel Barrios* como en el Proyecto de investigación: *Estudio, transcripción y análisis de los epistolarios musicales de Ángel Barrios* (trabajos ya citados en el estado de la cuestión). También han sido importantes todas las monografías y partituras de consulta de Barrios que conforman ~~en~~ su biblioteca personal[97] ; los programas de manos de conciertos en los que se interpretó música relacionada con *La Lola...*[98]; o las fuentes hemerográficas para el estudio de la recepción de los estrenos en la prensa coetánea[99] ; las críticas periodísticas se han localizado en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional Española (en el caso de las críticas de la prensa madrileña tanto a la Lola como al estreno de las obras líricas coetáneas); en la hemeroteca de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, el Arxiu de Revistes Catalanes Antigues y la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura (para la prensa barcelonesa) y en la Fundación Juan March (el legado de los Fernández-Shaw ha recopilado las críticas recibidas por las obras líricas con libretos de Rafael y Guillermo Fernández-Shaw). Por último, hemos tenido en cuenta otras fuentes como las discográficas[100], sonoras[101] o fotográficas[102].

creativo de la zarzuela con Antonio Flórez Urdapilleta (n.º 145) y con los hermanos Ma-chado (207, 321, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240 y 241); respecto al estreno de la ópera en el Liceo con Masó Majó (cartas n.º 254, 255 y 256) y Rafael Pau Gálvez (n.º 283); contamos con cartas donde se men-ciona la composición de *La Lola*… (de Salvador Bacarisse -n.º 33-, de Tomás Borrás -n.º 43-, de Pedro García Mo-rales -n.º 200-, de René Laparra -n.º 214-, de José López Rubio -n.º 219- o de Gregorio Martínez Sierra -n.º 241-).

[97] Esta Biblioteca personal es parte del Fondo Ángel Barrios localizado en el PAG y, en el Capítulo 2 (concretamente en el subapartado de la formación de Barrios) profundizaremos en el estudio y disección de toda esta bibliografía de consulta mediante la metodología de Robert Danton buscando esa interrelación entre sus lecturas y consul-tas con su estilo musical y su propia personalidad e intereses.

[98]Estos programas de mano originales se conservan en el PAG y, en fotocopia, en el CDMA con las siguientes sig-naturas: 532/68, 532/20, 532/17, 665, 532/24, 532/24, 532/41, 523/51, 532/70.

[99]Las 22 críticas del estreno y primeras funciones de la zarzuela *La Lola*… se han solicitado a la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España y las 9 críticas de la ópera estrenada en el Liceo, se pueden consultar, online, en la Fundación Juan March y también en el l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, el Arxiu de Revistes Catalanes Antigues y la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura.

[100]Disco Columbia 1951. Tres discos 78 rpm 25 cm. Cc833 a cc838 /. En el CDMA cuentan con una digitalización catalogada con signatura CD-B-873.

[101]16-12-77 RNE: Lily Berchman, E. de la Vara, Pilar Lorengar, Joaquín Deus, Gran O.S. Dir. R. Martínez; orig. M.3125. Hilo Mus. 23'3"Mag CT 18601 (1/6). COLUMBIA; 15/12-70. Rosado y E. Ibáñez orig. M.268 –lugar est 5B- 2'35" Mag CT.5115(4); 25/05/71 IGUAL. M.248. Est 5.B. -2'37" ; Mag CT.5091(5);
16/12/77 Pura M. Martínez y Rogelio Rodríguez Gavilanes: Petenera Or 550691.Lug Mus I Dur 1'36'; por otro la-do, el CDMA cuenta con otra masterización con signatura CD-I-28-47 (R. 34861 y CB 1044255) que es un re-sumen del programa de radio y registro de los actos funeral del propio Barrios.

[102] Hay un trabajo de digitalización del CDMA catalogado A0-39 (R. 36647) 1045790 denominado "Digitalización del ARCHIVO FOTOGRÁFICO DE ÁNGEL BARRIOS"; las fotos más significativas son la copia catalogada bajo la signatura 1 C 310 relacionadas con el estreno de la zarzuela. Destacamos la fotografía del "Conjunto del fi-nal del Acto 1º" o la del "Acto 2º: La Farruca: Marianela de Montijo y su ballet". En mi extremo La Lola: Lily Ber-chmanns. Otra foto propiedad de Angelita Barrios es de la "Representación de "La Lola" con Orfelia Nieto y María Gay.

E. METODOLOGÍA

Las últimas publicaciones sobre el repertorio escénico español del s. XX (como la tesis doctoral sobre las primeras óperas de Conrado del Campo publicada por David Ferreiro[103], la monografía sobre las óperas de Falla escrita por la profesora Elena Torres[104] o la obra de Mario Lerena dedicada al análisis del Teatro musical de Pablo Sorozábal[105]) han demostrado la necesidad de contar con un marco conceptual y unas herramientas metodológicas para abordar el estudio monográfico del repertorio musical. En nuestro caso van a predominar las herramientas para el análisis de partitura definido por Ramón Sobrino[106] como "la ciencia del estudio de la música que tiene como punto de partida la música misma y no sus elementos externos"[107]. En esta tesis destacamos el concepto de "análisis musical de lo significativo"[108], concretamente, el llamado "análisis abierto" como segunda tipología en que Yizhak Sadaï clasifica el análisis y que consiste en un acercamiento a la partitura sin una metodología apriorística priorizando la búsqueda de datos significativos para el ámbito musical. Estamos ante un análisis más intuitivo[109] y sin ideas preconcebidas. La otra tipología es el análisis hermenéutico, donde importa más el método que el conocimiento de la obra musical y que intenta basar su cientificidad en el uso de modelos formalizados que sirvan para todas las obras pero que no discriminan lo significante de lo insignificante.

Nuestra herramientas metodológicas, sin ser innovadoras, intentan compilar un "corpus metodológico" de carácter ecléctico, que atienda al máximo de cuestiones en nuestro estudio de las dos últimas propuestas líricas de Ángel Barrios. Comenzaremos revisando el análisis tripartito de Molino y Nattiez (que va a vehicular toda nuestra tesis en la organización interna de capítulos) mediante el concepto de "mediación[110]" como estrategia de fusión entre el análisis musical y la denominada la historia cultural[111]; para el primer nivel, poiético, utilizaremos las herramientas de la denominada "historia de la lectura"[112] (en el análisis la biblioteca de consulta de Barrios que aparecerá en el capítulo

---

[103] FERREIRO CARBALLO, David, C*onrado del Campo y la definición de una nueva identidad lírica española. El final de don Álvaro (1910-1911) y La tragedia del beso (1911-1915)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2019

[104] TORRES CLEMENTE, Elena, *Las óperas de Manuel de Falla: de La Vida Breve a El Retablo de Maese Pedro.* Madrid: SEDEM, 2007.

[105] LERENA, Mario, *El teatro Musical de Pablo Sorozábal (1897-1988)*. Universidad del País Vasco, 2018.

[106] SOBRINO, Ramon:, "Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías' en *Revista de musicología,* vol. 28, no. 1, Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología, junio 2005, pp. 667-696.

[107] *Ibidem*, p. 668.

[108] SADAÏ, Yizhak:, "De l´anlyse pour l´analyse et du sens de l´intuition (quelques réflexions sur le paradigme d´une science de la musique) en *Musurgia,* Vol. II, n.º 4, 1995, pp 63-73 (traducción al español de "El estatuto del análisis musical", *Cuadernos de Veruela,* n.º 2, 1998, pp. 75-89).

[109] Existen dos tipos de intuición, según Sadaï: 1. La intuición para resolver un problema analítico en el marco de un método preestablecido; 2. Descubrimiento de algo que autoriza al analista a decidir el método (construye un método según cada problema).

[110] FERREIRO, David, *Conrado del Campo y la definición de*…. (pp. 47-49).

[111] BURKE, Peter, *Formas de hacer historia* (ed. lit). Madrid: Alianza Universidad, 1996.

[112] DARNTON, Robert:, "Historia de la lectura", en BURKE, Peter, *Formas de hacer…,* pp. 177-209.

2). Respecto al segundo nivel (análisis inmanente) profundizaremos en el análisis músico-literario, mediante el análisis fonético[113] para continuar con el enfoque semiótico a través, de los denominados símbolos endógenos y exógenos[114] conectando el concepto de "símbolo exógeno" con la teoría de los tópicos musicales[115]. Vamos a describir herramientas más específicas del análisis armónico como la teoría de los cuatro principios tonales o la *Neo-Riemann Theory*[116] con relación a los pasajes tonalmente más ambiguos de la zarzuela/ópera (el denominado "polo hexagonal[117]"). Además, repasaremos, la terminología analítica de autores como Jan LaRue[118] y Juan David Manco[119] (las tres dimensiones del análisis: la microforma, mesoforma y macroforma[120]) así como su concepto de "crecimiento". Y concluiremos este apartado, en el tercer nivel (estésico) atendiendo a las herramientas del análisis crítico del discurso (en el plano estésico o de estudio de la recepción) que aplicaremos a las crónicas periodísticas publicadas en la prensa en octubre de 1951 (respecto a la versión zarzuela, estrenada en el Teatro Albéniz de Madrid) y en diciembre de 1955 (versión ópera estrenada en el Gran Teatro Liceo de Barcelona). Nos detendremos en el análisis cuantitativo y cualitativo de los títulos de las críticas públicas en la prensa, en el uso de las conjugaciones verbales y la descripción léxica de adjetivos más frecuentes[121].

E.1 EL ANÁLISIS TRIPARTITO Y EL CONCEPTO DE "MEDIACIÓN"

La organización interna de los capítulos de la tesis, se fundamenta en la profundización en cada uno de los niveles de análisis planteados por Nattiez y Molino[122], es decir, el poiético, el inmanente y el estésico. En concreto, los capítulos 3 y 6 se dirigirán al análisis poiético de la zarzuela y la ópera, respectivamente; los capítulos 4 y 7 para el análisis inmanente de ambas versiones y, por último, los capítulos 5 y 8 prestarán atención

---

[113] TORRES CLEMENTE, Elena, *Las óperas de Manuel de Falla…,* pp. 128-148.
[114] LERENA, Mario, *El Teatro musical de*…, p. 203.
[115] *Ibidem,* 203-207
[116] FERREIRO, David, *Conrado del Campo y la definición de*…, pp. 72-80.
[117] *Ibidem,* pp. 79-80.
[118] LARUE, Jan, *Análisis del estilo musical.* Barcelona: Ed. Labor, 2004.
[119] MANCO, Juan David, *Elementos de análisis musical macroformal: un acercamiento crítico al concepto de unidad y a las relaciones entre partes componentes, a partir del análisis de cuatro obras conformadas por varias partes o movimientos*. Universidad EAFIT: escuela de ciencias y humanidades departamento de música, 2015.
[120] Juan David Manco (*ibidem,* p. 12) define la microforma como la dimensión musical que abarca todos los elementos de una obra a partir de las longitudes del pie, el inciso, la frase, el período y la sección. El pie lo define Yepes Londoño (2014) como "pequeño fragmento musical alrededor de un ictus o acento, que tiende a durar un compás básico o percibido". Describe la mesoforma como la dimensión que se relaciona con una obra completa cuando es de un solo movimiento o con un mo-vimiento entero cuando hace parte de una obra mayor frente a la macroforma que abarcaría todos los movimientos o partes de una obra específica en su totalidad.
[121] Un aspecto interesante, como comprobaremos en los capítulos 5 y 8 de esta tesis, es que estas estrategias analíticas no solo se aplicarán a los textos que describen el estreno y primeras funciones de la zarzuela y ópera objeto de estudio sino, también, a crónicas de los mismos críticos dirigidas a obras líricas coetáneas (con el objeto de abordar un análisis comparado que contraste sus estrategias discursivas con relación a esta obra y otras coetáneas).
[122] MOLINO, J.: "Fait musical et sémiologie…", 1975; NATTIEZ, J.-J., *Fondements d´une Sémiologie… de la Musique,* 1976; *Music and Discourse*…, 1990.

al análisis estésico. Esta corriente analítica tiene como finalidad enriquecer el análisis formal de la obra como un producto u objeto (análisis inmanente) a través del estudio del proceso creativo (la génesis compositiva, los borradores que se van transformando, la metamorfosis progresiva que, finalmente, llega a la partitura definitiva) y del análisis estésico (el impacto en el público/oyente, la recepción, el éxito/fracaso de la propuesta y la capacidad de transmitir, expresar y emocionar que una obra musical despliega al escucharse). Así, a través del estudio y análisis de las fuentes hemerográficas, documentales y secundarias vamos a analizar la trazabilidad de los intentos de estreno y sus diferentes gestiones (tanto con la zarzuela como con la ópera); además, por ser una obra musical con texto (el libreto) el análisis inmanente y estésico profundizará en lo semiótico (concretamente, en los símbolos endógenos y exógenos), es decir, en la relación entre la música y el texto que soporta el libreto así como en el las críticas periodísticas recibidas que describieron no sólo la recepción y aceptación del público sino, sobre todo, el posicionamiento estético de los críticos que escucharon y vieron, en la década de los años 50, ambas versiones.

Como aportación metodológica destacamos el concepto de "mediación" que permitió conciliar el análisis musical tripartito de Nattiez y Molino con la historia cultural y su concreción, por ejemplo, en los símbolos endógenos (conocidos como "leit motivs") y los exógenos (relacionados con la "teoría de tópicos"). Hiles Hooper[123] propone tres niveles de mediación que complementan y enriquecen los niveles poiético, inmanente y estésico del análisis tripartito, y que, respectivamente, son: la mediación estructural-institucional[124] y la mediación productiva[125] para el análisis poiético; la dialéctica entre la consideración de la obra musical como un producto/objeto y la historia cultural del contexto del que surgió[126] para el análisis inmanente; y la mediación receptiva[127] para el nivel estésico. La mediación estructural-institucional tendrá en cuenta la valoración del elevado coste económico del montaje de una zarzuela y ópera con relación a la rentabilidad de la taquilla del público así como la falta de proactividad de Barrios en el engranaje empresarial de la música lírica delegando, en todo momento, en colaboradores y/o libretistas para lograr que sus obras fueran estrenadas. Dentro del ámbito de la mediación productiva, de todas las posibilidades estilísticas en el género lírico que se exploraron en la década de los cincuenta sobre todo la revista y los respectivos subgéneros[128], comprobaremos que Barrios elige una fórmula más propia del pasado (música inspirada en la tradición folclórica andaluza y, como elemento internacional, toda la estética semiótica y el estilo musical wagneriano) y que, en el caso de la andaluz, contaba con

[123] HOOPER, Hiles, *The Discourse of Musicology*. University of Liverpool, 2006, pp. 73-98.
[124] *Ibidem*, p. 76.
[125] *Ibidem.,* p. 77.
[126] *Ibidem.,* pp. 89-98.
[127] *Ibidem.,* p. 79.
[128] Por poner algunos ejemplos: farsa lírica, ópera de cámara, sainete lírico, fantasía humorística musical, revista, sainete musical, comedia lírica, zarzuela bufa, opereta, comedia musical, etc.

una oferta musical más accesible y económica (como, por ejemplo, la copla); y profundizando en si Barrios busca un conflicto dialéctico contra el gusto predominante del público o, más bien, de una defensa personal de una fórmula de música escénica íntegra alejada de la adulteración (a su juicio) de otras propuestas musicales. Por último, respecto a la mediación receptiva, en esta tesis validaremos o descartaremos la hipótesis de que los símbolos exógenos (más conocidos como "tópicos") eran conocidos por el público competente coetáneo y que, además, estamos ante convenciones históricas que se han dado desde la aparición de la modalidad ya polifónica y la tonalidad a través de las disonancias y/o la ambigüedad cuando el texto se relaciona con el sufrimiento por temas amorosos, por dolor físico o emocional o, incluso, por la muerte. Contamos con muchos ejemplos desde los madrigales de Carlo Gesualdo[129] hasta llegar al posromanticismo de Wagner[130] pasando por la retórica musical del barroco[131].

E.2. NIVEL POÉTICO: HISTORIA DE LA LECTURA: BIBLIOTECA DE ÁNGEL BARRIOS

En el contexto de la Historia cultural, Robert Darnton[132] subrayó la importancia de establecer relaciones entre las lecturas y los procesos artísticos de los creadores así como las influencias de las corrientes historiográficas, artísticas y literarias, también, en su aspecto personal y académico. En esta línea nos hemos inspirado en la tesis doctoral publicada y defendida, en 2019, por Dácil González[133]. Las herramientas que más vamos a utilizar serán la metodología microanalítica para estudiar en detalle, desde un punto de vista positivista y hermenéutico, toda la información relacionada con los libros de su bi-

---

[129] Recomendamos la lectura de: KNOWLES, Joseph Ian, *Modality and Chromaticism in the Madrigals of Don Carlo Gesualdo.* PhD thesis, University of York, 2014 o TURCI-ESCOBAR, John, *Gesualdo's harsh and bitter music: Expressive and constructive devices in the six books of five -voice madrigals*. Yale University ProQuest Dissertations Publishing, 2004.

[130] La bibliografía sobre la disonancia en Wagner es enorme y seleccionamos, sólo, unos pocos ejemplos del análisis del acorde de *Tristán:* EVERETT, D., *Everything You Wanted to Know about the Tristan Chord but Were Afraid to Ask*. The Nirwana Chord 1996–2017 [interaktyvus]. Prieiga per internetą: http://www.monsalvat.no/tristanchord.htm [consultado 15-01-2024]; HOFMANN-ENGL, L. "The Tristan Chord in Context". Chameleongroup Online Publication, March 2008, re v. 2011 [interaktyvus]. http://www.chameleongroup.org.uk/research/
The_Tristan_Chord_in_Context.pdf [consultado 01-03-2024]; MARTIN, N. The Tristan Chord Resolved. *Erudit* (Online Publication). 2008. Vol. 28, No. 2. https://www.erudit.org/fr/revues/is/2008-v28-n2-is2953/029953ar.pdf [consultado 10-03-2024]; ROTHSTEIN, W. "The Tristan Chord in Historical Context: A Response to John Rothgeb". *Music Theory* (Online). 1995. 1: 3. www.mtosmt.org/issues/mto.95.1.3/mto.95.1.3.ro- thstein_old.html [consultado 16-03-2024]; 'Tristan' chord. *Grove Music* (Online). Oxford University Press, 2001. internet: http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/
10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo- 9781561592630-e-0000028398 [consultado 18-03-2024]; VOGEL, M. *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonie-Lehre.* Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Bd. 2. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft. zur Förderung d. Systematischen Musik- wissenschaft, 1962.

[131] BRAUNSCHWEIG, Karl D.: "Expanded Dissonance in the Music of J.S. Bach" *Theory and Practice* Vol. 28, pp. 79-113, 2003 o GOEDE, Thérèse, "From Dissonance to Note-Cluster: The Application of Musical-Rhetorical Figures and Dissonances to Thoroughbass Accompaniment of Early 17th-Century Italian Vocal Solo Music", *Early Music*, Vol. 33, N.º 2, Oxford Univ. Press, pp. 233-250, 2005.

[132] DARNTON, Robert:, "Historia de la lectura…", p. 180.

[133] GONZÁLEZ MESA, Dácil, *La biblioteca personal de Manuel de Falla: historia, formación y repercusión en el proceso creativo del compositor.* Tesis Doctoral: Universidad de Granada, 2019.

blioteca, tanto de carácter musical como de temática literaria, histórica, artística, filosófica, religiosa, etc.[134]. En el capítulo 2 diseccionaremos la biblioteca de consulta de Barrios analizando las lecturas de todas estas temáticas atendiendo a los manuales de consulta musical (de composición, análisis, historia de la música, estética, ensayos…). Nuestra intención es encontrar las raíces teóricas y compositivas de Barrios dentro de esa dicotomía existente entre la formación inspirada en lo francés (que fue mayoritaria entre sus coetáneos como Falla, Turina, Albéniz, Granados) y que sería la lógica por su formación en ese país o en lo alemán (fruto de su relación docente y profesional con Conrado del Campo). Completaremos los datos disponibles sobre su formación musical en Granada, París y Madrid con todas estas fuentes y libros de consulta para llegar a algún tipo de conclusión en este sentido.

Otras herramientas metodológicas para el análisis poiético han sido el estudio de las fuentes hemerográficas que documentan los diferentes intentos de estreno, sobre todo, en la década de los años 30; asimismo, el análisis de las fuentes secundarias que describen ambos procesos tanto en la zarzuela como en la ópera. En el caso del proceso creativo de la música y del texto hemos contado con más fuentes de la evolución del libreto y de la transformación de la música de la zarzuela a la música de la ópera que del proceso creativo inicial de la zarzuela. En este último caso no hemos podido localizar diferentes versiones y borradores de los números de la zarzuela salvo los partes de apuntar y del director (reducción a voz y piano) que son idénticos en los diferentes archivos en los que se custodian.

E.3 ANÁLISIS MÚSICO-LITERARIO FONÉTICO

La relevante relación entre música y texto justifica el uso del análisis prosódico, morfológico y sintáctico que, según Elena Torres[135], responde a convencionalismos diferentes según cada tipo de oración. El elemento del lenguaje musical más significativo, para ese énfasis, es el melódico; en los capítulos 4 (análisis neutro de la zarzuela) y 7 (análisis neutro de la ópera) profundizaremos en cómo Ángel Barrios los aplica pero, en esta introducción, nos vamos a limitar a su descripción añadiendo algún ejemplo de la obra objeto de estudio:

1. Las frases enunciativas, suelen contar con dos partes, una tensiva que "estimula y reclama la atención"[136], llamada *prótasis*, y una segunda distensiva que "completa el pensamiento respondiendo al interés suscitado"[137], que recibe el nombre de *apódosis*. Lo

---

[134] *Ibidem,* p. 46 citando, a su vez, a DARMTON, Robert:, "Historia de la lectura…", p. 180.
[135] TORRES CLEMENTE, Elena, *Las óperas de Manuel de Falla…,* pp. 128-148.
[136] NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Manual de entonación española.* Madrid, Ed. Guadarrama, "Colección Universitaria de Bolsillo", serie "Punto Omega", sección "Gramática, filología, lingüística", n.º 175, 1974, p. 40.
[137] *Idem.*

normal, prosódicamente, es una inflexión inicial en las sílabas átonas en un tono más grave, mantenimiento de una altura uniforme en el cuerpo de la unidad enunciativa, final de la prótasis anticadencia y final de apódosis en tonema de cadencia.

2. Las frases interrogativas presentan tres subtipologías:

a) Interrogativas enunciativa: dirección melódica ascendente del tonema en anticadencia o en semianticadencia.
b) Frases interrogativas con elemento inicial tónico (inicio con pronombre o adverbio/partícula interrogativa) sustituye el tonema ascendente por uno de cadencia.
c) Frases interrogativas con valor retórico: tonema final descendente.

3. Frases exclamativas (cuando el hablante expresa algún tipo de emoción); suele terminar con tonema descendente de tipo cadencial y, de nuevo, admiten dos subtipos:

a) Frases que incluyen una partícula exclamativa (pronombre, determinante o interjección exclamativa); énfasis en el "ay"
b) Frases exclamativas que concluyen con una palabra aguda (enfatiza el tono ascendente de la palabra que el final descendente del tipo de oración).

4. Frases imperativas: final descendente de todos sus grupos fónicos.

Estas reglas de "musicalización" de los textos dialogados previos (muy ligada al estilo recitativo o declamado) son independientes de la armonización (tonal o modal) y de su grado de estabilidad/ambigüedad. En el caso de la zarzuela/ópera de Barrios anticipamos que respeta estas convenciones e, incluso, los rasgos del estilo más recitado y declamado (frente al propio de las arias) y, esa realidad objetiva, es más evidente en los pasajes de la ópera que, originalmente, eran dialogados en la versión zarzuela. Sinteticemos dichas normas:

1. La función de la música es que el texto sea inteligible (por eso el ritmo no solo respeta la prosodia de las sílabas tónicas y átonas y la relación es silábica sino, incluso, la elección de las figuraciones rítmicas se subordina al texto introduciendo grupos de valoración especial cuando es necesario).

2. Frente a los tonemas cadenciales y anticadenciales ya explicados (movimiento disjunto) y algún inicio de frase también con salto interválico, prolifera o la inmovilidad interválica (que la tipología más propia de estilo recitado-declamado y la cantilación del repertorio litúrgico) como forma de mayor inteligibilidad del texto o, como máximo, el movimiento conjunto con perfil de ascendente, descendente, de arco o de arco invertido.

3. Los intervalos escogidos para el movimiento disjunto (concentrados en los tonemas pero que también aparecen para enfatizar algunas sílabas tónicas) suelen ser los mismos: la 3ª es muy importante (especialmente la 3ª menor) que suele ser ascendente en las oraciones interrogativas y que imita las inflexiones del habla en muchos idiomas (como se comprueba en el *baby-talk* y en las pedagogías activas que suelen comenzar el canto y el solfeo con este intervalo) y, para los tonemas más cadenciales (en oraciones enunciativas) las 5as descendentes tan usadas en los tonemas cadenciales de los recitativos barrocos y clásicos.

E.4 ANÁLISIS SEMIÓTICO: SÍMBOLOS ENDÓGENOS Y EXÓGENOS.

Mario Lerena acude a Frits Noske para definir los símbolos "endógenos" y "exógenos". Noske entiende los símbolos endógenos como aquellos que actúan en el interior de una sola obra[138]. El primer símbolo endógeno, en *La Lola*, es el motivo musical asociado al nombre propio de la protagonista, "Lola":

Fig. E-1. C. 81 del n.º 3 (Dúo de Lola y D. Diego) del parte de apuntar. SGAE. Compás de 3/4, claves de sol (parte superior) y fa (clave inferior) y armadura de cinco sostenidos (elaboración propia).

Noske considera símbolos "exógenos" aquellos que basan su significado en una convención comúnmente aceptada por el resto de los músicos y oyentes[139]. Mario Lerena[140] los define como: "fórmulas o clichés fijos de uso común en cualquier tradición musical. Se trata, por tanto, de categorías tipológicas abstractas que inducimos a partir de sus manifestaciones concretas y particulares en la partitura". La función de "reconocimiento", basada en una imprescindible competencia estilística y frecuentación comprensiva del repertorio, es fundamental en esta tarea de rastreo y definición de tópicos musicales. La mayoría de autores de la primera y segunda generación de autores de la "teoría de tópicos"[141] subrayan que esas convenciones eran compartidas por los oyentes

[138] NOSKE, Frits: "Il motivo esogeno dela morte nei drammi musicali de Richard Wagner", en *La drammaturgia musicale,* ed. Lorenzo Bianconi. Bologna: Il Mulino, 1986, pp. 255-275.
[139] *Ibidem*, pp. 255-275.
[140] LERENA, Mario, *El Teatro musical de*…, p. 259.
[141] MCKAY, Nicholas: "On topics today" (2007) ZGMTH 4/1–2, 159–183. https://doi.org/10.31751/251

y espectadores de la época. Destacamos las aportaciones de Wye J. Allambrook[142] (en su estudio de las óperas de W.A. Mozart) y de Kofi Agawu[143] (con su concepto de "universo de tópicos" como constelación de lugares estilísticos comunes conocidos tanto por los compositores como por sus audiencias"[144]). Los autores de la segunda generación, como Raymond Monelle, describen los tipos de isótopos musicales exógenos que van desde la referencia icónica a realidades sonoras inmediatas hasta el simbolismo de la pura convención arbitraria. Como ejemplo, de nuestra zarzuela/ópera, extraemos el recurrente "motivo agitado" que Barrios utiliza en escenas con más movimiento de la acción basado en el tetracordo descendente hexatonal, con un trémolo de cuerdas y en un tempo rápido y que será muy utilizado, posteriormente, en la ópera:

Fig. E-2. Preludio de la zarzuela, cc. 32-37. Compás de 3/4, claves de sol y fa y armadura de 5 sostenidos (SGAE).

E.5. LA TEORÍA DE LOS CUATRO PRINCIPIOS TONALES[145] Y LA NEO-RIEMANNIAN THEORY[146]

Son dos teorías fundamentadas en el análisis armónico. La primera, creada por Patrick McCreless[147], se diseñó para el análisis armónico de las óperas de Wagner; la segunda, fue ideada[148] como superación del análisis tradicional enfocado al repertorio de principios del siglo XX, cuando se mostraba insuficiente para explicar el diatonismo ampliado y la neomodalidad. Los cinco "principios tonales" utilizados por McCreless en su tesis doctoral sobre *Sigfrido*[149] son: 1. La tonalidad clásica/tradicional basada por la relación tónica/dominante; 2. La tonalidad "asociativa" (donde la tonalidad se interrela-

---

[142] ALLAMBROOK, Wye J. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni* (1983)

[143] AGAWU, Kofi *Playing with Sings* (1991); *Music as discourse* (2009)

[144] *Ibidem,* p. 43.

[145] MCCRELESS, Patrick, *Wagner´s Siegfried: Its Drama, History, and Music.* Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.

[146] Debemos citar, como pionero a David Lewin - LEWIN, DAVID: "Amfortas´s Prayer to Tituriel and the Role of D in *Parsifal:* The tonal Spaces of the Drama and the Enharmonic Cb/B", XIX-Century Music, 7, 3 (April), 1984- y como recopilador de toda la teoría a Richard Cohn - COHN, Richard: "Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions". *Music Analysis,* 15, I, pp. 9-40-.

[147] MCCRELESS, Patrick, *Wagner´s Siegfried…,* 1982.

[148] LEWIN, David:, "Amfortas´s Prayer to Tituriel and the Role of D in *Parsifal:* The Tonal Spaces of the Drama and the Enharmonic Cb/B". *19th-Century Music, 7, 3 (April), pp. 336-349*1984.*; "Some Notes on Analizing Wagner: The Ring an Parisfal", 19th-Century Music,* 16, 1, *(*Summer), pp. 49-58 1992 1984; 1992; del autor, COHN, Richard: "Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions". *Music Analysis,* 15, I, pp. 9-40, 1996; "Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and Their "Tonnez" Representations". *Journal of Music Theory,* 41, 1, (Spring), pp. 1-66, 1997; y, por último, *Audacious Euphony.* Oxford and New York, Oxford University Press, 2012.

[149] MCCRELESS, Patrick, *Wagner´s Siegfried…*, 1982.

ciona con ideas o símbolos dramáticos particulares) 3. Tonalidad expresiva con progresiones de semitonos ascendentes o descendentes; 4. "Tonalidad direccional" que se fundamenta en la evolución de una tonalidad estructural inicial a otra distinta al final de la obra; y 5. La variante de tonalidad estructural relacionada por el intervalo de tercera (aunque también por relaciones de segunda, tritono o cuarta y quinta). Para comprender, mejor, con ejemplos de la zarzuela/ópera objeto de estudio, todas estas tipologías, en los pasajes más populares, sencillos y donde suele intervenir el coro, se utiliza la tonalidad clásica/tradicional (como en las *bulerías* del número 6º de la zarzuela); la tonalidad asociativa aparece en dos tipos de contextos: en el estilo musical andaluz (donde la cadencia andaluza es su estilema más característico) y en lo que vamos a denominar el "tópico melancólico" con un sentido del libreto más triste y nostálgico y que usa el modo menor con el recurso melódico-armónico de la apoyatura. Extraemos este ejemplo, en si menor, donde José Luis se refiere a su desencuentro y alejamiento emocional con su padre, D. Diego:

Fig. E-3 (cc. 23-25 del n.º 9 -dúo de Lola y Jose Luis-, acto II de la zarzuela). SGAE.

Con relación al tercer principio tonal, la tonalidad "expresiva", la podemos encontrar en los pasajes del libreto en los que se expresa más sufrimiento y cuyo mejor ejemplo es el "motivo atormentado" donde observamos disonancias de 9ª y 7ª y, sobre todo, apoyaturas sensibilizadas en una progresión-secuencia, ascendente, de 4ª justa:

Fig. E-4 Cc. 25-28 del Preludio instrumental. Claves de sol y fa y armadura de cinco sostenidos SGAE.

Con relación a principio tonal "estructural" (por intervalo de tritono", estructuradas por McCreless) se perciben en los pasajes de tetracordo descendente tritonal que hemos denominado "motivo agitado":

Fig. E-5. Cc. 32-37, Preludio de la zarzuela. Claves de sol y fa, compás de 3/8 y armadura de cinco sostenidos (SGAE).

Pasando a la *Neo-Riemannian Theory,* la definimos como la metodología que estudia el uso de los objetos sonoros de la tonalidad diatónica (triadas y acordes de séptima) en contextos donde se omite la lógica sintáctica con la que se usaban en el lenguaje tonal tradicional. A comienzos del s. XX se anticipa el énfasis sobre las doce divisiones de igual temperamento que también asume las equivalencias enarmónicas[150]. En este sentido, el intervalo de tritono usado en la zarzuela tiene la cualidad de dividir, justo por la mitad, la escala de doce semitonos y, por tanto, dificulta la percepción del centro tonal. Respecto a las relaciones establecidas entre los acordes y centros tonales[151], según esta teoría, destacamos el tercer tipo (T3) donde los dos acordes triadas no tienen ninguna nota en común. En el pasaje del "motivo agitado" (citado en la fig. E-4)[152] observamos esta relación entre los acordes donde la secuencia melódica descendente "sib", "lab", "solb" y "fab", al transportarse a "re#", "do#", "si" y "la", no comparten ninguna nota en común ya que el segundo tetracordo se inicia a distancia de semitono descendente desde el valor largo del primero (del "fab" pasa a "re#"). Otro dato interesante es que, en sólo cuatro compases, se presentan 8 de las 12 notas que conforman la escala cromática (sólo faltan "do", "re", "fa" y "sol"). Barrios, con estos recursos (la escala de tonos con su relación tritonal, el no compartir ninguna nota entre los dos tetracordos y la relación de semitono entre ambos) busca disolver el centro tonal para transmitir el efecto semiótico de velocidad, agitación y caos.

E.6 NOMENCLATURA PARA EL ANÁLISIS FORMAL

Jan LaRue, para el análisis, diferencia entre tres espacios temporales, que son explicados por Mauricio Arcos, en su artículo sobre Leo Brower[153]:

> Según el autor, la propuesta de delimitar estructuralmente una obra radica en que el manejo seccional del discurso posibilita "minimizar" su inherente dificultad, puesto que la observación de elementos bajo sistemas de organización espacial garantiza la coherencia y eficacia del trabajo. Dicha demarcación se encuentra nominada bajo la especificación de los siguientes espacios temporales: grandes dimensiones (un movimiento, obras com-

---

[150] La subdivisión simétrica en doce semitonos se relaciona con los seis tonos o las cuatro terceras menores (acorde de séptima disminuida) que estarán más presentes en la zarzuela/ópera de Barrios en los contextos, precisamente, de ambigüedad tonal que se logra con el motivo de tetracordo hexátono descendente o con los acordes de 7ª disminuida cuya resolución se retarda).

[151] Como resumen del concepto de transformación tenemos tres posibilidades denominadas: "P" (conversión de un acorde mayor en menor y viceversa compartiendo dos notas y un intervalo común), "R" (paso de un acorde mayor a su relativo menor que también comparte dos notas y el intervalo de 3ª menor) y, por último, "L" que supone el paso de un acorde mayor a otro menor sin relación de relatividad donde sus dos notas comunes forman un intervalo de tercera menor. Una importante aportación de la *Neo-Riemannian Theory* es el concepto de "transposición" que enriquece el de "transformación" donde las tres posibilidades ya no dependen de la relación interválica entre las triadas sino del número de pasos que, dentro del ciclo hexatónico, pasar de una a otra y que serían: T_1 donde los acordes comparten dos notas comunes (como ejemplo el paso de Do M a Do m. y que era similar a la), la T_2 (paso de Do Mayor a Lab Mayor) y T_3 (de Do M a Lab m.)

[152] Este tetracordo, con su simetría, evita las tensiones propias de la escala mayor o menor, y por tanto de la tonalidad, con esa escala, incompleta, de cuatro tonos, sino que encadena los conjuntos de cuatro tonos con una relación de semitono.

[153] ARCOS, Mauricio E., *Estudio n.º 11 para guitarra de Leo Brouwer: un análisis desde la propuesta larueniana.* Trabajo fin de Máster; Universidad Internacional de la Rioja (UNIR), 2016.

pletas o grupos de obras), dimensiones medias (períodos, párrafos y secciones) y pequeñas dimensiones[154].

Nosotros hemos preferido utilizar la nomenclatura de Juan Manco[155] que diferencia entre análisis macroformal, mesoformal y microformal[156]. Esta triple dimensión nos ofrecerá muchos detalles y perspectivas que enriquecerán la comprensión sobre esta obra de Barrios, en su doble versión y su íntima conexión semiótica, en ambos casos, con el libreto; el análisis microformal más descriptivo va a reservarse para el anexo I de esta tesis y las dimensiones mesoformal y macroformal va a ser nuestra referencia en el análisis inmanente de la versión zarzuela y de la versión ópera en los capítulos 4 y 7.

Otro elemento importante será el concepto de "crecimiento", también, creado por LaRue. Nos referimos a la última de sus cinco categorías analíticas (sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento)[157,] descrita por Mauricio Arcos así[158]:

> El crecimiento es una de las novedades terminológicas de la teoría planteadas por LaRue y hace parte de la última etapa de la propuesta analítica dentro de la segunda categoría. Su emergente aparición se da exclusivamente sobre el plano de las grandes dimensiones como resultado de la combinación de los otros elementos contributivos. En el marco de esta interacción aparecen internamente dos componentes del crecimiento (movimiento y forma) que hacen referencia, respectivamente, a la continuación expansiva de la música y a la sensación paralela de lograr algo dentro del espacio temporal[159.]

Esta categoría será una herramienta muy interesante cuando midamos, en cada número de la zarzuela y en los episodios de la ópera, el grado de contraste de tempo y, sobre todo, armónico que propone Barrios. Habrá unos números con un menor crecimiento (más homogeneidad) que suelen coincidir con aquellos con un sólo protagonista vocal; o un crecimiento mayor en los números con dos protagonistas (como en los dúos) y, sobre todo, en los números que cierran los actos (donde interactúan varios personajes y suele intervenir el coro). También observaremos que un símbolo exógeno (tópico) puede monopolizar un número (cuando el crecimiento es reducido), normalmente ocurrirá con el "tópico jondo" y, en otras ocasiones, serán varios símbolos exógenos los que se combinen en el mismo número (cuando el crecimiento es elevado). Para una mejor

---

[154] *Ibidem,* p. 17.

[155] MANCO, Juan, *Elementos de análisis musical macroformal…,* pp. 1-2.

[156] *Ibidem,* pp. 50-51.

[157] "El estudio estilístico de una composición no sólo requiere el planteamiento de las tres dimensiones analíticas..., sino que debe también disponer de algún modo de subdivisión del fenómeno musical en partes más manejables (...). Debemos, pues, estructurar un plan que facilite esta orientación ordenada de trabajo. Con esta intención y a fin de obtener un máximo rendimento en el análisis global del estilo, hemos de recomendar... una división en cinco categorías: sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento" (LARUE, Jan, *Análisis del estilo musical*..., p. 7).

[158] "El estudio estilístico de una composición no sólo requiere el planteamiento de las tres dimensiones analíticas..., sino que debe también disponer de algún modo de subdivisión del fenómeno musical en partes más manejables (...). Debemos, pues, estructurar un plan que facilite esta orientación ordenada de trabajo. Con esta intención y a fin de obtener un máximo rendimento en el análisis global del estilo, hemos de recomendar... una división en cinco categorías: sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento" (LARUE, Jan, *Análisis del estilo musical*..., p. 7).

[159] *Idem*.

comprensión visual usaremos diferentes colores asociados a estos estilos/lenguajes identificados con estos tópicos en gráficos de análisis tanto macroformal como mesoformal.

E.7. ANÁLISIS CRÍTICO Y HERMENÉUTICO DEL DISCURSO

Para los capítulos 5 (recepción de la zarzuela) y 8 (recepción de la ópera) vamos a aplicar las herramientas metodológicas del análisis crítico del discurso a las crónicas periodísticas especial dirigidas a nuestro doble objeto de investigación. También aplicaremos esta metodología analítica a las críticas musicales coetáneas publicadas por los mismos periodistas atendiendo a los estrenos de obras líricas coetáneas en un estudio comparado que sintetice las similitudes y diferencias de sus discursos.

El análisis crítico y hermenéutico del discurso va a implementarse siguiendo, progresivamente, los siguientes pasos: dimensión textural, contextual, descriptiva y argumentativa. Por dimensión textual o textural entendemos el acercamiento a la dimensión más gramatical. Siguiendo la metodología de Teum van Dijk[160] abordaremos las críticas periodísticas de ambos estrenos y primeras funciones integrándolas como unidades globales (sus macro y superestructuras), es decir, atendiendo a los títulos y párrafos resumen. Debemos comprender que toda producción discursiva siempre intenta influir en el enunciario/destinatario de su mensaje (en el lector de la prensa, en nuestro caso). Van Dijk lo resume así:

> La utilización de la lengua no se reduce a producir un enunciado, sino que es a la vez la ejecución de una terminada acción social, lo cual conlleva la intención de "modificar el conocimiento, los deseos y eventualmente el comportamiento de nuestro interlocutor[161].

Todo título indica, de manera global y general, el objetivo del texto que se desarrolla posteriormente y, según van Dijk, establece: "el vínculo más obvio entre macro- y superestructuras"[162] especialmente en el caso del discurso periodístico; por si fuera poco, a todas las características lingüísticas del título de un artículo periodístico, se suma su importante señalización superficial en cada periódico/revista (un determinado lugar y disposición especial así como una características tipográficas más enfáticas).

Siguiendo el esquema de Fabián Beltramino[163] los títulos de críticas musicales se pueden agrupar en cuatro grandes modalidades: la que hace referencia al nombre de la composición y/o el compositor[164]; la que alude al género, nacionalidad, índole numérica

---

[160] VAN DIJK, T., *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario.* Barcelona: Paidós, 1983

[161] *Ibidem*, p. 21.

[162] *Ibidem*, p. 70-71.

[163] BELTRAMINO, Nicolás: "La crítica musical en la prensa diaria. Estrategas discursivas de construcción y conservación de una escucha tradicionalista". tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires, 2005 (pp. 13-14)

[164] "Pasado mañana SE ESTRENA "La Lola se va a los puertos. Primer premio lírico, de los hermanos Machado y el

de las agrupaciones y/o intérpretes que actúan o el lugar del evento[165]; la que hace referencia explícita al intérprete[166] y, por último, el título que evita cualquier tipo de relación metonímica con sus componentes (intérprete, compositor, obra) y se centra en una evocación metafórica y poco explícita[167].

Continuando con esta metodología del análisis crítico del discurso nos acercamos al contexto del uso lingüístico prestando atención a la deixis que es definida como la "capacidad de *gramaticalizar* algunos elementos contextuales"[168] y, de los múltiples tipos de expresiones índicas posibles, priorizaremos los deícticos, unidades cuyo: "significado concreto depende completamente de la situación de enunciación"[169]. Siguiendo a Kerbrat-Orecchioni[170] nos vamos a centrar en el análisis de la conjugación verbal ya que:

> la manera (enteramente subjetiva) en que el hablante enfoca el proceso, al cual puede (sean cuales fueren sus propiedades objetivas) dilatar o puntualizar, considerar en su desarrollo o en su finalización, "sumergirlo en el pasado" o, por el contrario, vincularlo a la actividad presente"[171].

Para el análisis de esta diexis temporal centrada en los tiempos verbales vamos a seguir el trabajo de Haradl Weinrich[172] que diferencia entre el tiempo lingüístico de "comentario" y de "relato" como los dos modos de representar la realidad, tal y como nos explican Casalmigla y Tusón Vals:

> Weinrich divide en dos grupos los tiempos simples y compuestos del indicativo.
> Un grupo para referirse al *mundo narrado* y otro grupo para referirse al *mundo comentado*. Para cada uno de los grupos establece un origen o tiempo cero (T0) que se instaura para Mostar al destinatario la posición que toma el hablante. Para representar al mundo narrado hay dos T0: el Pretérito y el Indefinido[173]. Para representar el mundo comentado solo un T0: el Presente. El resto de los tiempos de uno y otro grupo se sitúan con respecto a su origen en forma retrospectiva o prospectiva: designan la perspectiva comunicativa relativamente al punto 0 de los grupos temporales correspondientes[174].

Cuando un crítico musical o teatral elige un tiempo verbal no pretende ubicar su

---

Maestro Barrios" (Diario *Informaciones* -17-X-1951-).

[165] TEATRO ALBÉNIZ (Entre Bastidores y crítica firmada con iniciales E.S. -Eugenio Suárez-).

[166] Una voz, una actriz, una belleza. cartelera madrileña. Pilar Llorengar -Tiple del teatro Albéniz-. Se la puede admirar en "La Lola se va a los puertos".

[167] RESURGE LA ZARZUELA Servicio de Logos (21-X-1951).

[168] CASALMIGLIA, H. y TUSÓN VALLS, A. *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso.* Barcelona: Ariel: 1999, p. 116.

[169] *Ibidem*, p. 116.

[170] KERBRAT-OREOCCHIONI, C., *La enunciación. De la subjetividad al lenguaje.* Buenos Aires: Edicial, 1993, p. 60.

[171] *Ibidem*, pp. 60-61.

17 WEINRICH, H., *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje.* Madrid: Gredos, 1974.

[173] Los pretéritos (imperfecto y perfecto simple) introducen al receptor en el mundo narrado y el Indefinido focaliza el núcleo de la narración, es decir, sus momentos significativos.

[174] CASALMIGLIA, H. y TUSÓN VALLS, A., *Las cosas del decir*…, p. 122.

discurso en un punto del eje temporal-cronológico (pasado, presente o futuro) sino que busca obtener una determinada interpretación de su mensaje por parte del interlocutor subrayando la situación comunicativa o de enunciación en la que ambos (crítico y lector) están inmersos y, para nada, el mundo de la referencia al que es posible aludir mediante el discurso.

La diferencia entre los dos grandes grupos (el Grupo I con el T0 centrado en los verbos Pretérito(s) e Indefinidos; y Grupo II con el Presente como conjugación propia del T0) no es temporal sino que representa la vinculación del crítico con el mundo narrado (información y crónica periodística; relato) y el mundo comentado (donde el crítico se involucra, se compromete y su discurso afecta al relato). Todo crítico musical o teatral ejerce esa doble función de narrador y comentarista. Y, en la crítica de estrenos musicales, teatrales o cinematográficos este doble plano del periodista es aún más relevante ya que su postura favorable o contraria hacia la obra de estreno puede influir en su éxito mediante la mayor asistencia del público que puede tomar la decisión de acudir (o no) al teatro, auditorio o cine después de leer las crónicas. Para Weinrich lo que caracteriza la *situación narrativa* es que: "el suceso narrado no afecta en absoluto, apenas tiñe, la situación que permanece por principio *relajada.* Los sucesos… quedan como pasados por el filtro del relato perdiendo mucho de su dramatismo"[175]. Frente a la *situación comentadora,* donde:"el hablante está en tensión y su discurso es dramático porque se trata de cosas que le afectan directamente… está comprometido"[176].

La dimensión descriptiva es imprescindible en la crítica musical periodística (tanto crónica como reseña de conciertos) porque su objetivo aparece claramente "espectacularizado" siguiendo la nomenclatura de Raúl Dorra[177]; se presenta como totalidad, sustraído de cualquier sucesión temporal, como "sistema de posibilidades transformacionales ya realizadas"[178]. Así, el discurso intenta aportar lo que Dorra denomina la "visión" del evento comprendido como la duración sustraída de cualquier proceso exterior a ella misma, implicando la "suspensión" de las categorías temporales en función de poder referir su objeto como "imagen consumada"[179]. Toda esta parte descriptiva del evento (que ya sabemos que se expresa en el Tiempo verbal del pasado y todas sus variantes) cuenta con un esquema básico que, con variaciones, sería el siguiente:

- quiénes protagonizaron la función.

- su "calidad interpretativa, musical y teatral".

- la recepción y apoyo del público.

---

[175] *Ibidem*, p. 69.
[176] *Idem.*
[177] DORRA, R.: "La actividad descriptiva de la narración" en *Hablar de literatura.* México: F.C.E., 1989, p. 260.
[178] *Ibidem,* p. 261.
[179] *Ibidem*, p. 262.

El crítico, además de encarnar a ese "testigo presencial" del que habla Henrich Lausberg[180], combina en su discurso el entrecruzamiento de las dimensiones "cognoscitiva" y "pasional" que funcionan conjuntamente, según Jacques Fontanille[181], en la dimensión "pragmática". Entran en juego las "filias" y "fobias" del crítico, sus escalas de valores, sus preferencias y sus elecciones. El crítico se instala, siguiendo a María Isabel Filinich[182], "en el lugar de quien observa y ordena, distingue y clasifica, evalúa y jerarquiza"[183]. Nunca es un "observador neutral" desplegándose una "competencia observacional"[184] como una "actividad sensible de un sujeto afectado por aquello que percibe"[185].

Por último, la dimensión argumentativa, hace uso de la descripción léxica de adjetivos frecuentes en el juicio estético desde el marco de esta semántica argumentativa. Los tres aspectos (ampliables a cuatro) receptores de este tipo de adjetivos son: los protagonistas del espectáculo (directores, cantantes, actores, orquesta y resto de responsables del montaje); la respuesta del público y, por último, la calidad "objetiva" de la obra (como siempre, los dos primeros aspectos son propios del mundo "narrado" y el tercero, del mundo "comentado"); el cuarto aspecto añadido y complementario, en alguna de las críticas, es la excelente valoración que los críticos realizan de la comedia original y homónima de los Machado que inspiró tanto la zarzuela como la ópera.

Desde el punto de vista gramatical, la mayoría de críticos suele usar adjetivos "elativos" definidos como unidades que denotan "el grado máximo de una propiedad de acuerdo con la evaluación del hablante"[186]; poseen carácter evaluativo (valoración subjetiva del crítico) y su grado es superlativo (califican de manera grandilocuente y ampulosa -recordemos que "elativo" proviene de la raíz "elato": que significa altivo y/o presuntuoso-[187]).

F. ESTRUCTURA Y PLAN DE TRABAJO

Esta Tesis Doctoral se va a configurar en torno a ocho capítulos repartidos en tres partes principales encuadradas por esta introducción y cerradas con una conclusión.

---

[180] LAUSBERG, H.: "Evidentia" en *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura,* Madrid: Gredos, 1976, p. 225.

[181] FONTAINILLE, J.: "Propuesta para una tópica narrativa de carácter antropomorfo" en *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual,* Hernández Aguilar (ed.), México/Puebla: Siglo XXI/BUAP, 1995, p. 182.

[182] FILINICH, M. I., *Para una semiótica de la descripción,* Puebla, UAP (Cuadernos de trabajo, 37), 1999, p. 3.

[183] *Idem.*

[184] Mantenemos el calificativo "observacional" para dar cuenta de la actividad en sentido amplio, en el caso particular que se analiza la competencia específica sería, preponderantemente, "audicional" o "auditiva" (FINILICH, M.I., *Para una semiótica*…, p. 3).

[185] *Idem.*

[186] DI TULIO:, "Construcciones ponderativas en el español coloquial de la Argentina", Mimeo, 1998.

[187] GARCÍA NEGRONI, M.M., *El arte de escribir bien en español. Manual de corrección de estilo,* María Marta Negroni (coord), Buenos Aires: Edicial, 2001.

La primera parte se divide en dos capítulos. El primero se acerca al contexto político, cultural y artístico de los años cincuenta donde incluimos los antecedentes respecto a los debates estéticos y musicales en las décadas anteriores sobre todo lo relativo al antagonismo zarzuela y ópera; vanguardia y tradición; diferentes tipologías de música lírica (abarcando desde la zarzuela grande a los géneros híbridos y "arrevistados"); la influencia de lo alemán o francés, etc. También estudiamos los estrenos de música escénica coetánea y cerrando este capítulo acercándonos a aspectos relevantes de la música escénica como las causas de su decadencia o el apoyo gubernamental (o su ausencia) a este género. El segundo capítulo se destina a la figura de Ángel Barrios desde varias perspectivas: su etapa formativa (en Granada, París y Madrid); el magisterio de Falla y de Conrado del Campo; el estudio de su biblioteca de consulta general y musical, según la metodología de Robert Danton[188]para terminar con una profundización en el repertorio escénico de Barrios (básicamente sus zarzuelas y óperas) para comprender, ubicar y contextualizar esta obra de madurez y despedida en su corpus lírico.

La segunda parte profundiza en la versión zarzuela mediante los capítulos 3, 4 y 5 que abordan, respectivamente, el análisis poiético, neutro y estésico de la obra. El capítulo 3 estudia el proceso creativo tanto de la música como del libreto (con la metamorfosis progresiva de la comedia original en el primer borrador de libreto y, posteriormente, en la versión definitiva del mismo) y todos las diferentes intentos de estreno que protagonizaron, primero, los hermanos Machado (usando como fuente el intercambio epistolar entre ellos y Barrios) y, posteriormente, los Fernández-Shaw (utilizando, en cambio, las fuentes secundarias). El capítulo 4 se centra en el análisis inmanente profundizando en la dimensión macroformal y mesoformal y atendiendo a la semiótica musical con una estrecha relación entre la música y el libreto mediante el uso de los símbolos endógenos y exógenos. El capítulo 5 profundiza en la recepción de la zarzuela en el Madrid de 1951 mediante el análisis crítico del discurso de las 19 críticas musicales que hemos encontrado en la prensa coetánea. Completamos este estudio con un análisis comparado con las críticas recibidas por estrenos de zarzuelas coetáneas por parte de las mismas cabeceras y periodistas.

La tercera y última parte se dirige al estudio de la versión ópera a través de los capítulos 6 (para el análisis poiético), 7 (dedicado al análisis inmanente) y 8 (destinado al análisis estésico). El capítulo 6 reconstruye cómo fue la logística y organización del estreno (selección del elenco de cantantes, ensayos, problemas económicos respecto a la copia de los materiales de la Sociedad General de Autores) en el Teatro Liceo, de nuevo, mediante el estudio de la fuente primaria epistolar y también de las fuentes secundarias. En el caso del capítulo 7 nuestra prioridad es el análisis comparado de las dos partituras para determinar las analogías y diferencias entre ambas versiones y determinar si se trató de una mera musicalización de las partes dialogadas de la zarzuela o si, por el contrario, hubo modificaciones estructurales y musicales dignas de ser destacadas. El capítulo 8 se centra en la recepción de la ópera en el Gran Teatro del Liceo, en la prensa barcelonesa y especializada en este género, en 1955 mediante, de nuevo, el análisis crítico de discurso

[188] TORRES, Elena, *Las óperas de Manuel de Falla*…, p. 22.

a las nueve críticas que atendieron el estreno así como enriquecer nuestra visión con un análisis comparado respecto a las críticas recibidas por óperas italianas y alemanas estrenadas o repuestas en esa misma temporada y óperas españolas estrenadas y recuperadas en el Liceo en la década de los 50.

Cerramos esta tesis con el apartado de conclusiones que destaca los principales hallazgos encontrados con relación al desarrollo del proceso investigador y los objetivos planteados, posteriormente reconociendo las limitaciones con las que ha contado esta tesis así como los obstáculos que han dificultado este proceso y, por último, las recomendaciones de líneas de estudio para los futuros investigadores.

Los anexos de este trabajo son dos: el análisis microformal de la zarzuela (Anexo I) y la edición del parte de apuntar de la zarzuela (voces y reducción de piano) como Anexo II.

CAPÍTULO 1. EL CONTEXTO POLÍTICO, CULTURAL Y MUSICAL EN LOS AÑOS 50.

"Ninguna música define con más propiedad
que la zarzuela el yo musical de España.
Es por ello una constante de nuestra
cultura y existen pocas instituciones
que como ella representen y
caractericen la vida nacional"[1].

En este capítulo nos acercamos al contexto cultural, social y político que rodeó el proceso creativo y la recepción de la zarzuela y ópera *La Lola se va a los Puertos.* En los años cincuenta, la zarzuela, como género lírico español, está viviendo una grave crisis que se está desencadenando desde la Guerra Civil; *La Lola…* es un ejemplo de zarzuela grande en un contexto de disolución del género donde se multiplican las tendencias y posibilidades (el sainete, la opereta, todos los derivados de la revista y del género efímero así como las fórmulas híbridas entre ellos); por otro lado, la academia tiende a poner el foco más en las vanguardias que comenzaban a nacer[2] en los cincuenta que en los compositores líricos ya consagrados. También vamos a estudiar la prensa de la época y la crítica músico-teatral, analizando los periódicos según sus familias ideológicas y acercándonos a los principales periodistas musicales que escribieron sobre el estreno y primeras funciones de *La Lola….* Nuestro propósito es proponer un encuadre contextual que no sólo sea soporte de nuestro posterior estudio monográfico sino que ponga en diálogo la zarzuela y la ópera estudiada con su tiempo y sus circunstancias.

1.1 LA ESTRATEGIA POLÍTICO-MUSICAL DEL MOVIMIENTO[3] EN LA DÉCADA DE LOS AÑOS 50.

La historiografía musicológica tradicional, como cualquier estudio científico-académico que analiza la evolución y avance del fenómeno artístico, ha tendido en centrar su atención en los cambios, en la innovación y en el progreso con el trascurso de los años

[1] CASARES RODICIO, Emilio: "Barbieri o la lucha por una lírica nacional". *Revista de la Fundación Juan March.* N.º 447: abril. Madrid: Fundación Juan March, 2016.

[2] Los estudios recientes sobre la década de los cuarenta y cincuenta ha continuado poniendo el foco en la vanguardia (que estará representada por los jóvenes compositores de la Generación del 51 que habían nacido en la década de los treinta) y en todas las "señales" que las instituciones políticas, las instituciones educativas, las orquestas públicas (con sus programaciones de repertorio) o la crítica musical (muy controlada por el régimen) y el estudio de los compositores escénicos etiquetados como "conservadores" se ha afrontado, de forma brillante y rigurosa, pero demasiado atomizada (con una suma de excepcionales biografías y estudios de su repertorio –nos referimos, sobre todo, a Francisco Alonso, Jacinto Guerrero, Federico Moreno Torroba y Pablo Sorozábal).

[3] En septiembre de 1943, el propio dictador Francisco Franco dio órdenes para que, en adelante desde los medios oficiales se refiriesen al partido unido del régimen, FET y de las JONS, como un "Movimiento" y no como un partido (PAYNE, Stanley G. *Fascism in Spain, 1923-1977.* Madison: Universitiy of Winsconsin Press, 1999, p. 322).

y décadas[4]. Frente a esa tendencia, la Historia Cultural ha puesto el foco en todos aquellos fenómenos interconectados con la sociedad admitiendo aquellas tendencias artísticas más conservadoras o tradicionales que habían sido desechadas por la musicología tradicional. En el caso que nos ocupa, la mayoría de los enfoques sobre la música en la década de los 50 en España, se habían centrado en los eventos políticos, educativos y culturales que propiciaron la apertura musical y artística respecto a las producciones musicales, etiquetadas como más conservadoras, del primer franquismo. Destacamos los estudios pioneros de Ángel Medina[5] extrayendo la siguiente frase de Tomás Marco, citada por Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada[6]:

> La importancia histórica del marco temporal (refiriéndose a la década de los años 50) ha sido puesta de relieve en numerosas ocasiones ya que es dentro de sus coordenadas cuando se produjo el nacimiento de una nueva época que rompía con los parámetros de la música española del primer franquismo para conquistar la dimensión internacional de un lenguaje conservador"[7].

Los estudios político-musicales panorámicos sobre esta década tan desconocida (aún escasos en número[8] pero brillantes y rigurosos en su tratamiento) han profundizado en los cambios políticos e institucionales que abonaron el terreno a los jóvenes protagonistas de este importante punto de inflexión y que fueron bautizados como la "Generación del 51" (Ramón Barce, Luis de Pablo, Antón García Abril, Cristóbal Halffter, etc.)[9]. La bibliografía y artículos publicados sobre la música en la década de los cincuenta han profundizado en estos compositores y en esta época compleja y relativamente convulsa donde se construyeron los cimientos de apertura y búsqueda de la vanguardia artística y musical. Este tipo de música se cultivó en los ámbitos sinfónico y camerístico (instrumentales) frente al ámbito escénico donde predominaba un estilo más conservador (profundizaremos en ese cisma entre la música sinfónico-camerística y la escénica más adelante)[10].

---

[4] Es normal que los investigadores subrayen lo excepcional, lo que trascienden las convenciones canónicas, la innovación. Por poner dos ejemplos que nos puedan ayudar a entender esta tendencia. En la Edad Media los estudios musicológicos se interesan por la invención y desarrollo de la polifonía aunque tengamos evidencia y constancia de que un altísimo porcentaje de la práctica vocal en las iglesias continuaba siendo el canto llano (aunque cada vez más se ven estudios e investigación sobre música que podría haberse considerado "anacrónica" como el canto llano –gregoriano- en el s. XVII o XVIII). Charles Rosen, por ejemplo, es muy consciente en sus publicaciones que el repertorio de Mozart, Haydn y Beethoven que consideramos "clásico" y paradigma del estilo clásico no era tal: la música "clásica", en el final del s. XVIII, era mucho más convencional, escolástica y ortodoxa que la literatura de estos grandes genios que, muy al contrario, fueron excepcionales, fueron maestros en "saltarse las reglas" y su actitud rupturista fue tal que, hoy en día, incluso en la musicología actual, los considera el paradigma del estilo clásico.

[5] MEDINA ÁLVAREZ, Ángel, *Las vanguardias musicales.* Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 1984 en *Joaquín Rodrigo y Federico Sopeña en la música española de los años cincuenta* Valladolid, Universidad Valladolid Glares, 2008, pp. 25-54.

[6] PEREZ ZALDUONDO, Gemma y GAN QUESADA, Germán, "A Modo de Esperanza…" Caminos y encrucijadas en la música española de los años cincuenta

[7] MARCO, Tomás, *Historia de la Música española: Siglo XX,* Madrid: Alianza Editorial, 1989.

[8] Consideramos escasos los estudios, sobre todo, si los comparamos con todo lo publicado sobre el periodo anterior (la llamada "edad de Plata) en general y sobre Adolfo Salazar.

[9] La nómina de compositores insertados en esta Generación es sensiblemente mayor; faltarían Manuel Moreno-Buendía, Manuel Blancafort, Manuel Carra o Fernando Ember…

[10] También profundizaremos en la disgregación que, desde la Edad de Plata, se había producido entre los críticos musicales de música sinfónica y camerística y entre los críticos de música lírico-escénica.

El objeto de estudio de esta Tesis Doctoral nada tiene que ver con estos compositores de vanguardia; al contrario, Barrios, por cronología y por estilo, se encuadra en una generación más conservadora que rupturista en comparación con otros compositores mayores en edad como, por ejemplo, Manuel de Falla[11]. Los componentes de la generación que cultivó, en una mayor o menor cantidad, la música escénica nacieron en las últimas décadas del s. XIX. Algunos han contado con el privilegio de ser investigados por especialistas desde el rigor musicológico. La tendencia historiográfica tradicional los había condenado al olvido (por el doble estigma de su estilo conservador y dedicación a la música lírica). El cambio de paradigma de la musicología hacia la Historia cultural, ha ayudado a considerar la música escénica como un tipo de repertorio idóneo para acercarse a la relación entre música (cultura) y sociedad desprendiéndose de los prejuicios de asimilar el éxito de público con el déficit de calidad musical. Este tratamiento hacia el repertorio lírico también se ha exportado a compositores nacidos con anterioridad como Manuel de Falla o Conrado del Campo; así, respectivamente, las óperas de Falla han sido analizadas e investigadas por Elena Torres[12] y las óperas tempranas de Conrado del Campo por el investigador David Ferreiro[13] o Victor Sánchez[14]; Francisco Alonso, cuenta con la monografía de Celsa Alonso[15]; Federico Moreno Torroba ha sido estudiado por Walter A. Clarck y William C. Krause[16] profundizando en su producción guitarrística, sinfónica y escénica; en el caso del compositor Pablo Sorozábal, el encargado de su monografía ha sido Mario Lerena[17]; finalmente, Jacinto Guerrero, que ha sido estudiado, algunas décadas atrás (en los noventa) por Antonio Fernández Cid[18] y por Alberto González Lapuente[19]. Muchos de estos estudios monográficos sobre la producción lírica de estos compositores profundizan, entre otros muchos aspectos, en la semiótica musical. Para completar toda esta dinámica monográfica, se hace necesario un trabajo panorámico, con las herramientas musicológicas y el rigor de los musicólogos citados, sobre los aspectos comunes y las diferencias de estos autores que consagraron su vida a la música escénica (zarzuela, revista y ópera) desde la década de los veinte[20], la década de los

---

[11] En entrevista en la Vanguardia de 1955 Barrios reconocía, ante la pregunta del periodista: "¿Qué cree que es lo mejor de Falla?" que sus obras preferidas del maestro eran "Las noches en los jardines de España y el Amor Brujo" (en una época donde había compuesto el Retablo de Maese Pedro o el Concerto para clave que representan un lenguaje más innovador y de "vanguardia").

[12] TORRES CLEMENTE, Elena, *Las óperas de Manuel de Falla.*

[13] FERREIRO CARBALLO, David, *Conrado del Campo y la definición de una nueva identidad lírica española.*

[14] SÁNCHEZ, Víctor: "Análisis de las primeras óperas de Conrado del Campo: entre Wagner y el nacionalismo", *Anuario Musical* no 65 (1910).

[15] ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad.*

[16] CLARK, W.A. y KRAUSE, W.C., *Federico Moreno Torroba. Una vida en tres actos.*

[17] LERENA, Mario, *El teatro Musical de Pablo Sorozábal.*

[18] FERNÁNDEZ-CID, Antonio, *El maestro Jacinto Guerrero y su estela.* VALLS I GORINA, Manuel. *"*La música después de Falla*"*. Madrid, en *Revista de Occidente*, 1962[18].

[19] GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto, *Jacinto Guerrero: De la zarzuela a la revista.* SGAE, 1995

[20] En esta década de los veinte el listado sería interminable pero destacamos; *Alsaciana* -1921 compuesta por Guerrero-; *Montería* -1922 también de Guerrero-, *Doña Francisquita* –1923 y de Amadeo Vives nacido en 1871 y fallecido en 1932-, *Los gavilanes* –mismo año y de J. Guerrero-, *La leyenda del beso* -1933 de Soutullo y Vert que también fallecieron en 1932-; *La calesera* -1925 y de Francisco Alonso-; *El caserío* -1926 y de Jesús Guridi-; *El huésped del sevillano* 1926, también, y de Guerrero-; *La del Soto del Parral* -1927 y de nuevo de Soutullo y Vert-; *Las Hilanderas* -1927 y de José Serrano que falleció en 1941- *La marchenera* -1928 y de Moreno Torroba-; *La pícara molinera* -1928 y Pablo de Luna que falleció en 1942-; *La Parranda* -1928 y Francisco Alonso-; *El último romántico* -1928 y Soutullo y Vert-; y, por último, *Los claveles* -

treinta[21] y que prolongaron su capacidad compositiva hasta finales de los cuarenta (recordemos que Francisco Alonso fallece en 1948 y Jacinto Guerrero en 1951); en este ámbito nos parecen encomiables y loables, por su esfuerzo y amplitud cronológica, los trabajos de Jose Luis Temes[22], de Roger Alier[23] o la tesis de Manuel Lagos Gismero[24].

1.1.1 LOS AÑOS 50 COMO FRACASO Y DECEPCIÓN[25]

Los diferentes acercamientos a la relación música y política de los años 50 suponen una información útil y valiosa que enriquece nuestra comprensión de aquellos intentos de despedida del género escénico tradicional por parte de los compositores etiquetados como "conservadores", entre los que se encuadra Ángel Barrios. Según Pérez Zalduondo y Gan Quesada[26] muchos profesionales de la música y del mundo de la cultura sintieron una sensación de desencanto desde la década de los cuarenta, utilizando las palabras: "conciencia del fracaso y renovación" como es el caso paradigmático de Federico Sopeña[27]. Nos interesa la opinión del crítico musical Antonio Fernández-Cid que, en 1947 (justo cuando los hermanos Fernández-Shaw estaban retomando el proyecto de terminar y estrenar *La Lola…*)[28], publicó:

> Mientras en España –en Madrid- no exista un teatro de ópera, con temporadas fijas, coros y orquesta bien conjuntados; mientras no se confíen al fuego purificador, decorados y vestuarios; mientras las óperas no se ensayen con detenimiento, para lo que ha de prohibirse la función diaria; mientras, en fin, no se nombre un director escénico, de poderes tan amplios y reconocidos como el maestro al frente de orquesta y cantantes; es decir, mientras se persistía em tentativas índole similar a la que ahora se desarrolla, debiera evitarse el título "Temporada oficial", para reemplazarle por el de "Bolos líricos". No puede ser. El espectáculo resulta penoso y se hace más digno de una crónica festiva que de una crítica normal[29].

1929 y José Serrano-.

[21] Los títulos más destacables de la década de los treinta son: *La Dolorosa* -1920 y José Serrano-; *La rosa del azafrán* -1930 y J. Guerrero-; *Katiuska* -1931 y Pablo Sorozábal-; *Las Leandras* -1920 y Francisco Alonso-; *Don Gil de Alcalá* -1932 y Manuel Penella que falleció en 1939-; *Luisa Fernanda* -1932 y Moreno Torroba-; *Adiós a la bohemia* -1933 y Pablo Sorozábal-; *La chulapona* -1934 y Moreno Torroba-; *La del manojo de rosas* -1934 y Pablo Sorozábal-; *La tabernera del puerto* -1936 y Pablo Sorozábal-; y, por último, *Carlo Monte en Monte Carlo* -1939 y J. Guerrero-

[22] TEMES MONTES, Jose Luis, *El siglo de la zarzuela.* Madrid: Siruela, 2014.

[23] ALIER, Roger, *La zarzuela.* Madrid: Robinbook Ediciones, 2011.

[24] LAGOS GISMERO, Manuel, *La evolución de la zarzuela grande...*

[25] Se trata de una cita, en singular, de la terminología y el título del artículo de Gemma Pérez Zalduondo "Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo", en: Suárez-Pajares, Javier (ed.), *Joaquín Rodrigo y la música española en los años cuarenta.* Valladolid. Universidad de Valladolid/Glares, 2005.

[26] *Ibidem,* p. 181

[27] Federico Sopeña, en sus críticas publicadas al Escorial como en el artículo "Ortega y Gasset y la música" en *El Escorial,* 57 (Abril 1949), pp. 343-350.

[28] Antonio Fernández Cid fue una personalidad muy relevante en la crítica y estética de la década que estamos estudiando pero que, además, se relacionó mucho y desde diferentes perfiles con nuestro objeto de investigación tanto con sus textos escritos (en sus críticas y en sus monografías sobre los músicos españoles) como en sus acciones (concretamente siendo miembro del Jurado del Concurso Nacional de Obras Escénicas que premió a *La Lola* en 1950).

[29] FERNÁNDEZ-CID, Antonio:, "El Teatro lírico en España: El Sábado de gloria musical", *Música,* 25 (mayo 1946),

Para Pérez Zalduondo y Gan Quesada la crisis se plantea en términos duros, casi con amargura. Fernández-Cid amplía su desaliento a la vida de conciertos justo en el paso de la década de los cuarenta a los cincuenta. Estamos en una época diferente a la posguerra civil donde comienza, para la música, un periodo que anhela la renovación incorporando repertorios internacionales previamente rechazados o ignorados por el Movimiento y era imprescindible la lógica confección de un planteamiento teórico-estético que los justificara. Para propiciar esta apertura fueron necesarios varios elementos: personalidades/instituciones con responsabilidad en el campo de la música; organismos de nueva creación que dibujaron una imagen cultural distinta con más aceptación en Europa; compositores jóvenes, intérpretes y críticos que se incorporan a sus tareas con una nueva generación que asiste a los conciertos y al conservatorio ávida de novedades; algunos exiliados (como Óscar Esplá) deseosos de retornar a España; la lenta incorporación a la vida musical de los que habían permanecido silentes en el interior y, por último, el nombramiento del ministro Ruiz-Giménez en 1951.

1.1.2. LA POLÍTICA CULTURAL DEL FRANQUISMO RESPECTO A LA MÚSICA EN GENERAL Y LA ESCÉNICA EN PARTICULAR

Walter Aaron Clark y William Craig Krause[30] definen la ideología del franquismo no como un corpus doctrinal novedoso o completo sino como la consolidación de las fuerzas conservadoras que habían estado presentes en la sociedad española durante décadas. Franco interpretó su éxito como una "victoria sobre los liberales y los internacionalistas"[31]. En su opinión, la Guerra Civil habría de librar a España de los masones, judíos, regionalistas, anticlericales y comunistas y a su vez debería "liquidar al siglo XIX, el cual nunca debería haber existido"[32]. La esencia de la cultura española, argumentó, estaba en Castilla, en el lugar del nacimiento del Imperio. El carácter del español se había formado antes de la ilustración y no le debía nada a Europa. Por tanto, la marca del nacionalismo de Franco recalcaba la restauración y la retrogradación. El "pasado glorioso" de España se volvería de alguna manera el modelo para su tenue futuro[33].

Respecto a la relación entre el régimen y la música, Clark y Krause afirman: "el franquismo no tenía una agenda o ideología precisa en cuanto a la música como tal, ya que hubiera requerido un grado de esfuerzo intelectual ajeno al régimen" (que se caracterizaba, a juicio de estos dos investigadores, como bastante "anti-intelectual").

Al contario, los libretos sí eran diseccionados escrupulosamente buscando sentimientos anticlericales o en contra del régimen. El historiador Rafael Abella destaca la

---

p. 17.

[30] Este artículo esta compilado en la monografía *Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del s. XX* editada por Miriam Perandones Lozano y María Encina Cortizo Rodríguez y fue publicado en la Hispanic Music Series, 5 por la Universidad de Oviedo en el año 2021.

[31] JIMÉNEZ CAMPO, Javier "Rasgos básicos de ideología entre 1939-45", *Revista de Estudios Políticos,* 15/85, 1980, p. 85.

[32] *Idem.*

[33] *Vid.* CARR, Raymond: *History of Spain: 1808-1975.* Oxford, Claredon Press, 1982, p. 601.

dificultad para logar el permiso de estreno de una zarzuela concretando los siete pasos imprescindibles:

1. Presentación del libreto por duplicado
2. Presentación de los figurines igualmente por duplicado a tamaño 18x22 centímetros con telas de color.
3. Diseño de los decorados.
4. Relación nominal de artistas.
5. Plazo de quince días para la censura previa.
6. Supervisión del ensayo general.
7. Hoja de ruta de las localidades a recorrer[34].

A todo este desinterés o desconocimiento de lo musical frente a lo literario podemos sumar la opinión que Moreno Torroba tenía acerca de la sensibilidad musical de Franco resumida en afirmaciones como que el caudillo, en lo referente a la música, era "un cero a la izquierda"; que "no tenía oído para la música" o que "tal vez le gustaban las marchas militares, pero nada más"[35].

Clark y Krause subrayan la recuperación económica y de reconocimiento político internacional del régimen de Franco desde la década de los años 50 que posibilitó la apertura cultural y musical[36] (nunca como fruto de una reflexión profunda sino como una estrategia epidérmica carente de convicción). El régimen comenzó a promover el arte y la música de vanguardia (en 1951 se establece el Instituto de Cultura Hispánica –ICH- y se organiza, ese mismo año, la I Bienal Hispanoamericana de Arte -BHA-). Esto ayudó a convencer al gobierno de Franco de la "urgente necesidad de ser receptivos a ciertas tendencias artísticas que estaban de moda en París y en Nueva York, durante esos años"[37]. Toda esta apertura cultural y artística así como la llegada masiva del turismo supuso un motor para la economía. En 1966, como comentaremos posteriormente, la Ley de prensa e imprenta que debilitó la censura y permitió una mayor libertada de expresión y un diálogo político más vivo y multifacético; como otro leve gesto de apertura se permitió la votación, en 1967, de los 108 representantes a las Cortes a pesar de que el gobierno determinó los otros 457.

La música de vanguardia irrumpe en los años sesenta y, en este contexto aperturista, autores innovadores y de mucho prestigio visitan España para impartir clases (por ejemplo György Ligeti -en 1959 en el Ateneo de Madrid- o John Cage y David Tudor en Barcelona en 1960). Entre la vanguardia y el nacionalismo, los compositores de la "Generación del 51" tienen muy clara su elección: se alejan del nacionalismo con afirmaciones como "quiere decirse que no somos nacionalistas… Nos sentimos tan

---

[34] ABELLA, Rafael, *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco.* Madrid, Temas de Hoy, 1984/96, p. 116.
[35] VICENTE, Manuel: "El pentagrama de Federico Moreno Torroba", *El País,* 14-XI-1981, p. 14.
[36] *Vid.* MARZO, Jorge Luis, *Art modern i franquisme: els origens conservadors de l´avantguarda i de la política artística a l´estat espanyol.* Girona: Fundació Espais d´Art Contemporani, 2007.
[37] *Ibidem*, p. 16.

irrenunciablemente españoles como apasionadamente europeos"[38]. En este contexto aperturista en lo económico, el régimen franquista intentó proyectar una imagen de modernidad como forma de atracción al turismo vendiendo una España abierta a Europa que, en lo cultural y musical, dio acogida a la vanguardia aunque se sacrificara una de sus señas de identidad: el nacionalismo.

Clark y Krause subrayan que, en el extranjero, la música española que interesaba no era, para nada, la de la vanguardia que florecía (con el apoyo más o menos intenso del Régimen por todos los motivos expuestos anteriormente)[39] sino en la más tradicional de Torroba o Joaquín Rodrigo, especialmente las obras para guitarra compuestas para Andrés Segovia (como en paralelo al turismo evocador de los monumentos y lugares españoles, canciones y danza sin demasiado desafío intelectual).

1.1.3. LA ZARZUELA Y EL RÉGIMEN FRANQUISTA

Para determinar si hubo un apoyo del régimen de Franco a la zarzuela un buen punto de partida sería destacar la, cuanto menos, curiosa contradicción producida en los años posteriores a los estrenos de *La Lola* (sobre todo de la versión ópera en 1955): mientras la vanguardia estaba recibiendo, por parte del gobierno (una dictadura fundamentada en una ideología nacionalista, conservadora y reaccionaria), un apoyo expreso, los compositores más exitosos y que arriesgaban su dinero para la supervivencia del género lírico como Alonso, Torroba o Sorozábal, se quejaban en repetidas ocasiones, tanto en privado como en público, de la falta de apoyo institucional a la zarzuela y a la música escénica de nueva creación (que era el estilo y género que mejor podía expresar la ideología del régimen y que, además, se intentó instrumentalizar seleccionando y programando las zarzuelas con libretos menos "ideológicos" y/o que relataban menos conflictos de clase).

Las quejas públicas de los grandes compositores escénicos fueron reiteradas desde comienzos de la década de los cuarenta. Celsa Alonso repasa las manifestaciones de Francisco Alonso en la prensa coetánea evidenciando que, en opinión de Alonso, la zarzuela no tenía el apoyo institucional necesario para su supervivencia, en el marco de una situación económica desastrosa. El maestro se quejaba de que el teatro lírico no estuviera subvencionado por el estado como lo estaban el *Teatro María Guerrero* o el *Español* con el género dramático: a su juicio, debía haber dos teatros líricos nacionales, uno en Madrid y otro en Barcelona. Sin ese paraguas gubernamental, la zarzuela había dejado de ser un proyecto musical nacional con una sólida base social para convertirse en un símbolo de

[38] BARBER, Llorenç: "40 años de creación musical en España", *Tiempo de historia,* 6/62, enero de 1980, p. 203.

[39] En el contexto de la guerra fría y ante la actitud de la Unión Soviética de suprimir la música de vanguardia (especialmente la atonal) por decadente, formalista e irrelevante para el proletariado se entiende que el régimen de Franco, a partir de los años 60, no solo tolerara sino apoyara el atonalismo y la vanguardia musical, tanto por granjearse la simpatía de Estados Unidos, como por su propuesta antagónica al comunismo soviético como, también, por distanciarse de su antiguo benefactor, Hitler, que asoció toda la vanguardia musical y cultural (el denominado "entartete Kunst" como código para el arte judío). La pintura abstracta y la música atonal era iconográfica y culturalmente seguras y no suponían una amenaza para la iglesia o el régimen y, lejos de la subversión, era considerada inocua e inofensiva.

una época pasada. Y, a los problemas económicos para crear nuevas producciones, había que añadir la competencia del cine (que era barato) y de los espectáculos pseudo-folclóricos que no despertaban ningún interés en el maestro porque los consideraba vulgares y poco respetuosos con el folclore[40]. En enero de 1940, Francisco Alonso ingresa en la nueva junta directiva de Líricos, presidida por Moreno Torroba, con Pablo Luna de vicepresidente. En diciembre del mismo año, Líricos solicita al subsecretario de Gobernación una solución a la precaria situación del teatro musical (no quedaba papel para copias y materiales de orquesta por lo que se acordó visitar al presidente de la Papelera Nacional con una delegación en la que figuraba el maestro Alonso[41]). Ese mismo año, Alonso se aventuró en el proyecto del *Teatro Calderón* coparticipando con Jose Luis Mañes y Moreno Torroba en una empresa que arrendó este teatro (aunque, según el testimonio de sus hijos, su padre no tenía "madera de empresario" ni era un hombre de negocios). Los tres pusieron mucho entusiasmo en el proyecto de esa temporada. Esta iniciativa empresarial, parecía solventar las principales deficiencias que rodeaban al género lírico nacional (las campañas breves en intentos aislados, la improvisación, los elencos desiguales con cierta falta de criterio en las programaciones; fallos escalonados de las orquestas, de los cantantes o de las obras, etc.); y proponía, a cambio, una fórmula sencilla: una buena orquesta, buenos cantantes y obras. Musical y escénicamente fue maravilloso con *La Bruja* de Chapí, el estreno de *Manuelita Rosas* del propio Alonso, *Maravilla* de Moreno Torroba, *Zapaterita* de Alonso y *Caramba,* de nuevo, de Moreno Torroba. Económicamente fue un desastre y, por ejemplo, ganó dinero como autor de *La zapaterita* pero, como empresario, "perdí veinte mil duros justos" pues sobre el género lírico pesaban demasiadas cargas[42]. Esta realidad era común, en los inicios de la década de los años 40, como ocurría con Jacinto Guerrero que perdía con su compañía lo que ganaba con los derechos de sus obras mientras que las compañías de Sorozábal y la Videgain también daban pérdidas[43].

En 1947, un año tan importante para *La Lola* (cuando los Fernández-Shaw retoman el proyecto casi olvidado de *La Lola…*), el maestro Alonso declaraba en los medios que el gobierno debía apoyar a la zarzuela, como apoyaba al cine. La zarzuela estaba muriendo y puesto que había dos teatros de comedia subvencionados ¿por qué no al menos uno de zarzuela?[44]. De esta presión mediática y la negociación se logró el nacimiento de los Premios de Teatro (anuales) que incluían dotaciones para intérpretes, autores y compañías de zarzuela. Fue uno de los últimos gestos para proteger un género que languidecía. Tras ser nombrado presidente de la Sociedad General de Autores, el maestro no ceja en su empeño de convencer a los poderes públicos para apoyar económicamente al teatro lírico, ahora también como miembro del Consejo Nacional de Teatro: estimaba en medio millón de pesetas el dinero necesario para poner en marcha dos teatros, en Madrid y Barcelona. Las empresas de estos teatros podrían contar con la cola-

[40] ALONSO, Celsa, *Francisco Alonso…,* p. 491.
[41] Libro de actas de la junta directiva de la Sociedad de Autores Líricos, sesión del 5 de diciembre de 1940.
[42] BAYONA, Jose Antonio: "La escena animada" "El maestro Alonso ofrece una solución para que no desaparezca el género lírico", *Pueblo,* primavera de 1947 (archivo familiar).
[43] VIDEGAIN, Juan José: *La auténtica vida e historia del teatro,* Ediciones Vulcano, 2005, p. 234.
[44] C.R.: "Premios también para el teatro. Opinión del maestro Alonso", ca. 1947, Nota de Prensa (Archivo familiar).

boración de las orquestas sinfónicas y los conjuntos corales que gozaban de subvenciones públicas: "Lo que no se puede aceptar es lo de ahora, en que los músicos nos vemos obligados a trabajar con una paleta limitadísima: una flauta, cuatro violines… ¡Es difícil con tan precarios medios lograr efectos orquestales!", afirmaba[45]. En este contexto de dificultad logística y económica, era lógico que algunos compositores se convirtieran empresarios algo que Alonso descartó, en 1947, por sus experiencias pasadas: "No se puede compaginar la dirección artística de una temporada con el ajetreo industrial propio de la misma"[46].

El resultado de todo este "ruido" mediático desencadenó que, a partir de 1947, el Gobierno propusiera el concurso nacional de teatro y de obras líricas (en algunas ediciones y el caso del repertorio lírico, el concurso contó con el nombre de "Ruperto Chapí"). Aunque, en sus primeros años, no se logró una convocatoria por temporada, desde los años 50, se institucionaliza[47]. Desde la *Orden de 26 de febrero de 1947*, el premio nacional relacionado con el "género chico" contaba con una dotación de 10.000 pesetas de la época y se especifica que estos premios tendrán: "carácter permanente y periodicidad anual". Este apoyo institucional, seguramente considerado insuficiente pero que permitió que *La Lola…* fuera estrenada dotó de una inyección a la música escénica y también predeterminó un tipo de estilo literario-musical más favorable a recibir este apoyo desde 1947 hasta 1959; así, fue recayendo en compositores como Juan Tellería, Jesús Guridi, el propio Barrios, Conrado del Campo, Francisco Balaguer, Federico Moreno Torroba, Jacinto Guerrero, Antonio Massana, Jesús García-Leoz o Manuel Parada. Revisando las obras premiadas en los BOE históricos de la época, tenemos los siguientes fallos en el final de la década de los cuarenta. En 1947, *Las viejas Ricas* con música de Juan Tellería y libreto de Jose María Pemán y José Carlos de Luna. En 1948 se modifica la Orden[48] y en la Orden de 21 de Octubre de 1948 se le concede el Premio Nacional "Ruperto Chapí" dotado con 10.000 pesetas a la nueva versión estrenada durante la pasada temporada teatral de la obra lírica *Mirentxu* partitura de Jesús Guridi y libreto de Jesús María de Arozamena.

En 1950 se convoca, específicamente, un concurso nacional de Género Lírico que incluye una subvención de 600.000 pesetas "destinadas a facilitar el desarrollo de una campaña de Teatro Lírico Nacional, a la que podrán optar las empresas de local y las de Compañía existentes en la actualidad o que a tal fin se constituyan" y se instituyen dos premios dotados con 50.000 pesetas cada uno (cinco veces más que los iniciales) con la obligación de que sean estrenadas por la Empresa adjudicataria del concurso.[49]

---

[45] "Modernidad sí, pero melodía ", ca. 1947, recorte de prensa (Archivo familiar).

[46] *Idem.*

[47] Orden de 26 de febrero de 1947 por la que se establecen los Premios Nacionales de Teatro (p. 1431) y en el BOE número 59-; la Orden la firma el Ilmo. Sr. Subsecretario de Educación Popular IBAÑEZ MARTÍN; l.

[48] la Orden de 15 de julio de 1948 modifica esta orden pero tanto su denominación ("Ruperto Chapí") como su importe (10.000 pesetas) continúan sin cambios

[49] Los requisitos de la empresa ganadora serán el desarrollo de una temporada lírica de cuatro meses consecutivos de duración en un mismo teatro de Madrid o Barcelona que habrá de iniciarse del 15 de septiembre al 1º de octubre del

En la Orden de 15 de Julio de 1950 se resuelve el Concurso nacional convocado por la anterior orden de 16 de marzo[50] otorgando íntegro uno de los premios de 50.000 pesetas, a *La Lola se va a los Puertos* y el otro premio de 50.000 se divide en tres accésit de 16.800 pesetas a las obras: *Lola la piconera* con música de Conrado del Campo y libreto de Jose María Pemán[51]; *Con el ole y el ole*, con música de Francisco Balaguer y libreto de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw y, por último, *El Diablo en Sierra Morena* con música de Federico Moreno Torroba y libreto de Luis Fernández Ardavín. Sin embargo la subvención de 600.000 destinada a la compañía que debía organizar la temporada se queda desierta y así que el inminente estreno de la obra premiada, *La Lola se va a los Puertos*, queda en suspenso. En 1951, para restituir el retraso en el estreno de *La Lola…* se convoca un nuevo concurso mediante la Orden de 26 de febrero de 1951 que vuelve a incluir una primera subvención para las empresas de local y de compañía que deseen desarrollar una campaña de teatro lírico nacional pero ascendiendo a 700.000 pesetas (al dejar desierto el fallo del año anterior el gobierno suma cien mil pesetas más); ahora se especifica que la temporada deberá durar tres meses, en un teatro de Madrid o Barcelona, y que deberá iniciarse antes de finalizar el próximo mes de octubre; entre los requisitos estará el estreno de la obra lírica premiada por el Ministerio, según Orden de 15 de julio de 1950 (BOE núm. 73) titulada *La Lola se va a los Puertos* con libreto de Antonio y Manuel Machado y partitura de Ángel Barrios[52].

En 1952 el Premio Nacional de 20.000 pesetas para la mejor obra lírica estrenada dentro de la temporada a la zarzuela *El canastillo de fresas* con música de Jacinto Guerrero y libreto de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw (orden firmada por Arias Salgado)[53]. En 1953 el Premio Nacional de 20.000 pesetas a la mejor obra lírica es para *Canigó* con música de Antonio Massana y libreto de Verdaguer y Carner Ribatea[54]. En 1954 (Orden de 23 de diciembre) se falla el concurso nacional de Obras Líricas que fue convocado en la Orden de 29 de abril por valor de 100.000 pesetas a *Contigo siempre* con música de Manuel Parada y libreto de Guillermo y Rafael Fernández Shaw y el premio de 50.000 pesetas a *La alegre alcaldesa* con música de Jesús García Leoz y libreto de Pedro Sánchez Neyra.[55]. En 1955, el Premio de obras líricas, queda desierto[56]. En 1956, se premia, con veinte mil pesetas la mejor obra lírica a la comedia musical *El ca-*

año corriente (1950). Esa empresa, como decimos, deberá estrenar las dos obras líricas premiadas y, además, reponer dos obras de repertorio a elegir entre las siguientes: "La Villana" de Vives; "Curro Vargas" de Chapí; "Pan y Toros" de Babieri; "El Barberillo de Lavapiés" de Barbieri; "Don Lucas del Cigarral" de Vives; "La Llama" de Usandizaga; "La Bruja" de Chapí, "Peña Mariana" de Guridi; "Don Gil de Alcalá" de Penella; "El joven Piloto" de Tellería y "Merlín" de Albéniz

[50] B.O.E. número 198 de Lunes 17 de Julio de 1950, pág. 3122.

[51] Esta ópera fue estrenada, en el Gran Teatro Liceo de Barcelona, cinco años antes de que *La Lola se va a los puertos*, transformada en ópera, se estrenara en ese prestigioso escenario, cinco años después.

[52] La empresa beneficiaria del premio debería también estrenar una obra lírica libremente seleccionada y realizar una o varias funciones en homenaje del ilustre compositor D. Ruperto Chapí con motivo del primer centenario de su nacimiento y reposición de alguna obra lírica con partitura original de don Tomás Bretón (BOE número 61 y pág. 933).

[53] B.O.E. Número 342 y página 5927. Ministerio de Información y Turismo.

[54] *Canigó* será estrenada, en el Gran Teatro Liceo, en ese 1953, dos años antes del estreno de la versión ópera de *La Lola*…

[55] B.O.E. número 12 (12 de enero de 1955) y pág. 251.

[56] B.O.E. número 361 de 27 de diciembre de 1955. Orden de 30 de noviembre de 1955 y pág. 7913.

ballero de Barajas con música de Manuel Parada y libreto de José López Rubio[57].

En 1958, no se concede el Premio Nacional de 20.000 pesetas para la mejor obra lírica en la temporada 1957/58[58]. En 1959[59] el Ministerio vuelve desierto el premio de 20.000 pesetas para la mejor obra lírica aunque reconoce los méritos de las zarzuelas *Las de Caín* y *Bohemios* que "parcialmente no ha sido posible considerar como obras de estreno"[60].

De toda esta información concluimos es que la zarzuela *La Lola…* fue la gran beneficiada tanto por el premio directo a su composición como en la subvención obtenida por la compañía de Jacinto Guerrero (por un valor de 700.000 pesetas); ambas "inyecciones económicas" impulsaron, definitivamente, su estreno. Esta constelación de causalidades y casualidades combinaron varias realidades; que, a pesar de las reticencias de Barrios y gracias a la insistencia de los Fernández-Shaw y su familia, la obra se presentara a la convocatoria con la mayor cuantía económica (en la convocatoria de 1950 y el premio directo a la obra fue de 50.000 pesetas)[61] y que, en esa misma convocatoria y año, quedara desierta la ayuda a la compañía; eso propició una mayor dotación, en el año posterior (1951), que ascendió a 700.000 pesetas[62]. En el capítulo 3 profundizaremos en la "intrahistoria" de las diferentes gestiones, las causas y agentes que posibilitaron el estreno de la zarzuela[63].

1.1.4. EL CISMA ENTRE LOS COMPOSITORES DE MÚSICA SINFÓNICA Y DE CÁMARA RESPECTO A LOS LÍRICOS

Autores como Javier Suárez Pajares y Tomás Marco[64] afirman que los compositores de la generación del 27 (considerados grandes sinfonistas) así como la intelectualidad coetánea, observaba la zarzuela con un cierto desdén, considerando a los

---

[57] B.O.E. número 354, de 19 de diciembre, Orden de 29 de noviembre de 1956 y página 7963.

[58] B.O.E. número 284 con fecha 27 de noviembre de 1958, Orden de 17 de noviembre de 1958 y pág. 10304.

[59] Orden de 28 de octubre de 1959 del BOE número 266 de 6 de noviembre de 1959 en su página 14224.

[60] *Idem.*

[61] Según la web http://measuringworth.com 50.000 pesetas en el año 1951 tendrían un valor equivalente, en 202 8año tope de la herramienta web) iría en el rango entre los 18.270,77€ y los 245.813,95€ dependiendo de muchos factores y elementos correctores.

[62] En la misma web hemos calculado y el rango del valor de 700000 pesetas en 1951 iría en la horquilla entre 255.430,15€ hasta 3.437.789.24€.

[63] En el último periodo del proceso creativo, desde 1947, además de la excelente gestión e influencia de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw así como la calidad musical y literaria de la obra reconocida por el tribunal. Y, curiosamente, todos estos factores y coincidencias se dieron en la obra de un compositor que, frente a los Alonso –fallecido en 1948-, Guerrero, Moreno-Torroba o Sorozábal, se había desentendido, absolutamente, de todas las facetas y perfiles proactivos que estos protagonizaban (como empresarios, promotores, propietarios de teatros, directores de orquesta). Esta actitud emprendedora y tan "profesional", en los coetáneos de Barrios, desde décadas anteriores, fue lo que les permitió poder continuar estrenando, cada vez, obras líricas con menos apoyo del público pero, a la vez, una calidad literario-musical igual o superior que sus éxitos de los años veinte y treinta (comprobaremos, en los próximos subapartados de este Capítulo que, en una España que había cambiado y con una oferta de ocio y diversión muy competitiva, no era posible igualar ese éxito de taquilla del primer tercio del s. XX).

[64] SUÁREZ PAJARES, Javier: "Pablo Sorozábal en la lírica…" p. 108 y 109 o MARCO, Tomás "El maestro Guerrero y la creación zarzuelística de su tiempo" en *Cuadernos de música iberoamericana,* Vol. 2-3, 1997, p. 260.

compositores que cultivaron el género como unos simples "ganapanes" de oficio sonoro[65] sin relación con el arte musical; sucedía algo similar con los autores teatrales que dejan de interesarse por escribir libretos por el mismo motivo[66]. Suárez-Pajares lo describe así:

> por primera vez ocurre en España de forma generalizada y, además teñida de radicalismo, la disociación entre los compositores sinfónicos y los compositores líricos. En épocas anteriores el paradigma de compositor era el que conseguía hacerse oír a través de éxitos en el campo de la música lírica y, entonces, ese compositor consagrado en la escena era digno de que se le escuchar alguna producción sinfónica[67].

La vanguardia del 27 va a ser beligerantemente sinfónica y antizarzuelera (entendiendo zarzuela no sólo como toda música lírica en castellano producida en los teatros nacionales sino aquella donde asiste un público popular). En estos años se abre una brecha insalvable entre el mundo lírico y el mundo sinfónico sin ningún aspecto positivo para ninguna de las partes propiciando un empobrecimiento de la profesión musical. Según Suárez-Pajares, la actitud reactiva de los compositores de la generación del 27 sólo se justifica por un cierto grado de proselitismo ejercido por personas que habían nacido señoritos o devenido abogados o funcionarios cuya manutención apenas tenía que ver con el ejercicio profesional de la música y que, precisamente en ese aspecto cifraron una de sus características profesionales[68]. A su juicio, de esa raíz musical e intelectual nació y perduró el desinterés de la academia, durante varias décadas, por investigar el género lírico.

1.1.5. LA INSPIRACIÓN EN LA MÚSICA ANDALUZA Y EL NACIONALISMO

La música inspirada en lo andaluz fue uno de los pilares del régimen franquista, como nos explica Joaquín Piñeiro Blanca[69], recuperando ese nacionalismo español de raigambre decimonónica, en su vertiente más conservadora, con la intención de borrar de la memoria toda huella del modelo político y territorial de la República, y oponiéndose con firmeza a los nacionalismos periféricos[70]. La música "andaluza" de Albéniz, Falla o Turina, en su etapa más romántica y menos vanguardista, fue el eje alrededor del cual giraba buena parte de la única y pretendidamente homogénea actividad cultural del ré-

---

[65] MARCO, Tomás: "El maestro Guerrero…", p. 260.
[66] *Ibidem*, p. 260.
[67] SUÁREZ PAJARES, Javier: "Pablo Sorozábal en la lírica…" p. 108.
[68] *Ibidem,* p. 108 y 109.
[69] PIÑERO BLANCA, Joaquín: "Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España". Universidad de Cádiz (Revista del CEHGE, número 25, 2013, pp. 237-262.
[70] Léase, para todo incidir en el uso político que la dictadura hizo de la música, las siguientes referencias: PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, *La música en España durante el franquismo a través de la legislación, 1836-1951.* Granada, Universidad, 2002; PÉREZ Z., Gemma, *Cruce de caminos: intercambios musicales y artísticos de la Europa de la primera mitad del s. XX.* Granada, Universidad, 2011. Destacamos los resultados de las investigaciones de grupos como el de *Music, Ideology and politics in the art cultura during Franco´s regime (1938-1975)* cuya información está disponible en internet: http://www.liuigiboccherini.org/frnaquismo.ttml (disponible el 30-06-2012).

gimen. Esto significaba, a juicio de Piñeiro, prestar atención a las composiciones tonales, adscritas al Tardorromanticismo y el Impresionismo, que empleaban como principal fuente de inspiración el folklore andaluz; pero desterrar las piezas atonales y dodecafónicas, más alejadas o, incluso separadas del uso del material procedente de la música popular. En definitiva, desde 1939 el interés político se focalizó en las obras más conservadoras y asequibles de los autores del tránsito del s. XIX al XX, desechándose las aportaciones más innovadoras de los compositores de vanguardia que, además, mayoritariamente se habían asociado políticamente con la República. Durante el comienzo de la dictadura, la obra de Albéniz, Granados o Falla ayudaba a incrementar su poder de reconstrucción de las señas identitarias españolas algo que explica por qué el franquismo va a utilizar esa música de forma sistemática para fomentar gestos de exaltación patriótica envueltos de prestigio. Estas partituras (y este estilo) usaban prioritariamente temas y música de Andalucía, menos "sospechosa" que Cataluña y el País Vasco de veleidades nacionalistas independentistas o federalistas y, por tanto, más apta para cimentar esa nación que debía ser "única" ("grande y libre").

Según Celsa Alonso, el estilo musical de Francisco Alonso, al igual que el de otros compositores coetáneos (como Ángel Barrios y su *La Lola…*), se relaciona más con un nacionalismo etno-simbólico, funcional y sentimental a partes iguales y no tanto con el "nacionalismo de las esencias" del que tanto se ha publicado y hablado[71]. En el "nacionalismo de las esencias" la estrategia, tanto de Falla como de otros compositores como Isaac Albéniz, consistió en asimilar el canto popular en su música refinada y sofisticada para servirlo estilizado en las salas de concierto al oyente educado capaz de penetrar primero en su poética de evocación andaluza y, más tarde, en su poética de severidad castellana. A juicio de Celsa Alonso, para los compositores que escribieron en el estilo de Alonso (como es el caso de Barrios inspirado en la tradición andaluza) la vitalidad del canto popular y, sobre todo, del baile no era el punto de partida para la construcción sonora sino una especie de punto de llegada.

1.2 LA CRÍTICA MUSICAL EN LA PRENSA DE LA ESPAÑA DE LA DÉCADA DE LOS AÑOS 50.

1.2.1 LA PRENSA EN EL FRANQUISMO

En el capítulo 15 de la monografía *Cuatro siglos de periodismo en España* de M.ª Cruz Seoane y M.ª Dolores Saiz[72] se destaca la trascendencia de las dos leyes de prensa: la de 1938 (en plena Guerra civil) y la de marzo de 1966 (conocida por Ley Fraga ya que era el ministro de turismo en esa época). Chuliá[73], etiqueta el periodo inicial (1938-1966) como de "implantación" y el siguiente periodo (a partir de 1966) como de "normalización"[74].

---

[71] ALONSO, Celsa, *FranciscoAlonso…,* p. 23.
[72] SOANE, M.ª Cruz y SÁIZ, M.ª Dolores, *Cuatro siglos de periodismo en España.* Madrid: Alianza Editorial, 2007.
[73] CHULÍA, J., *El poder y la palabra.* Madrid, Biblioteca nueva UNED, 2001

Nuestro trabajo se contextualiza en el periodo de "implantación" ya que las críticas periodísticas se ubican en el Madrid de 1951 y en la Barcelona de 1955. Las dos principales características de la prensa en el periodo 1938-1966 fueron la férrea censura y las denominadas "consignas"[75] que estaban minuciosamente detalladas. Respecto a la censura, los directores de los medios de comunicación eran elegidos por el gobierno y el Movimiento y, además, existía la obligación de contratar a los redactores que estuvieran inscritos en un registro de periodistas confeccionado con criterios ideológicos. Con relación a las consignas, se comunicaban tanto por escrito como por teléfono y las podemos clasificar en consignas negativas (no se podía publicar sobre determinados temas, noticias, nombres o, incluso palabras) o positivas (temas preferidos por el gobierno e, incluso, en qué página debían aparecer noticias o reseñas concretas, con qué extensión, el número de columnas, etc.).

Respecto a los periódicos del franquismo, Soane y Sáiz diferencian entre tres tipos de diarios:

1. Los periódicos que dependían directamente de Falange o de otros poderes como la Iglesia (*Arriba, Alcázar, Pueblo, Informaciones*, etc.)
2. Los que eran una continuación de empresas previas a la guerra civil (el *ABC*, por ejemplo);
3. Por último, los nuevos periódicos (el ejemplo más claro el *Diario Madrid*)[76].

Otra clasificación, de tipo logístico, consistiría en diferenciar entre las cabeceras que se imprimían por la mañana (*Arriba* como "primer diario de la capital rescatada")[77], el *Ya* (que sustituyó a *El Debate*) y el *ABC*; y las vespertinos: *El Alcázar*[78]*, Informaciones, Madrid*[79] y *Pueblo*[80].

Con la llegada de la dictadura se produce una dramática reducción del número de periódicos respecto a la situación previa a la guerra (no sólo por motivos económicos sino porque ya que no había distintas ideas que defender -sólo los partidos FET y de las JONS- y como solo había leves matices en los periódicos siempre al servicio del estado, no era necesario ni conveniente que hubiera muchos periódicos). Esta reducción llegó a

---

[74] SOANE, M.ª Cruz y SÁIZ, M.ª Dolores, *Cuatro siglos de periodismo en España,* p. 252.
[75] *Ibidem,* p. 258.
[76] Hay casos más excepcionales como el del diario *Marca* que era un medio de carácter deportivo y que, desde 1942, abarca e integra todo el tema político y cultural (y lo citamos porque será relevante en las críticas musicales al estreno de la zarzuela de 1951).
[77] Artículo-reportaje publicado el 31 de marzo de 1940 por Jose María Sánchez Silva relatando la agitada jornada del 28 de marzo de 1939 donde varios entusiastas falangistas relatando el recorrido, por Madrid, redacción por redacción, incautando periódicos.
[78] Que fue autorizado a trasladarse a Madrid con el compromiso de incorporar a su plantilla al personal de los antiguos *La Nación* y el *Siglo Futuro.*
[79] Se instaló en los talleres incautados de los diarios *Liberal* y *Heraldo de Madrid.*
[80] Se ubicó en el local del diario socialista de tendencia largocaballería *Claridad.*

ser, en las grandes ciudades de hasta un 58% observándose, también, una reducción en páginas (por la falta de contenido y por lo costoso del papel); respecto a los precios se pasó de los 15 céntimos de media de 1935, a los 50 céntimos en 1947 hasta llegar a 1 peseta en 1954[81].

Otro aspecto relevante fue el organigrama gubernamental relacionado con la prensa y los medios de comunicación así como sus cambios. En el periodo de 1940 a 1946 el Director (Vanguardia o dirección general) fue José Losada de la Torre y el Director General de Prensa era Juan Aparicio que, en 1941, funda la Escuela Oficial de periodismo. El régimen se podía dividir, básicamente, en dos familias: la del movimiento falangista y la de la iglesia; Antonio Tovar, desde octubre de 1940, sustituyó a Serrano Suñer (ambos falangistas); desde mayo de 1941 es Galarza (general monárquico). Gabriel Arias Salgado (vicesecretario general de Educación Popular) que era falangista pero también católico. La prensa, hasta 1945, depende de una falange domesticada por el franquismo (con Juan Aparicio); en 1942 se comienza con las emisiones del NODO (Noticias y documentales cinematográficos). En 1945 se aprueba el Fuero de los españoles que era una ley que reconocía derechos a españoles pero sin ninguna garantía; el artículo 12 reza: "todo español podrá expresar libremente sus ideas mientras no atenten a los principios fundamentales del estado; el 11 de septiembre de 1945 se eliminaba la obligatoriedad del "saludo nacional"; el 9 de octubre de 1945 se produce un amplio indulto acerca de los delitos de "rebelión militar". En julio de 1945 se crea un nuevo gobierno.

La prensa, en este nuevo organigrama, pasa de la vicesecretaría de Educación Popular a la secretaría general del Movimiento (subsecretaría del Ministerio de Educación). El titular del ministerio fue José Ibáñez Martín, político católico militante del CEDA y falangista en sus comienzos. Su director general de prensa fue Tomás Cerro Corrichero, propagandista de. El 23 de marzo de 1946 se firma una orden que autoriza atenuar la censura (literalmente establece "permitan a los periódicos una mayor amplitud de movimientos") pero los delegados provinciales de la subsecretaría de educación popular comunicaron que todo seguiría igual hasta una nueva orden que nunca llegó. En Madrid y Barcelona se delegó la censura en los directores de los periódicos. Como fechas históricas: en 1951 regresan las embajadas; 1952 es el año en que desaparece la "cartilla de razonamiento"; en 1953 se firma el concordato de la Santa Sede y el tratado con USA y, 1955, es el año en que España ingresa en la ONU. 1955 es también el año en que se crea el Ministerio de Información y Turismo del que dependía la Dirección General de prensa y radiofonía. Con este nuevo organigrama, Gabriel Arias Salgado se convierte en su ministro y Juan Aparicio en el Director General de prensa y radiofonía; Torcuato Luca de Tena les llamaba "torito bueno" y "listo malo". En 1955 Luis Calvo (director de ABC) no hizo caso de las consignas en la crónica sobre la muerte de Ortega Gasset. Como último dato significativo, entre 1955 y 1958, se vendían dos millones de periódicos; entre

[81] Esta información nos parece relevante ya que podría suponer que los musicólogos sobrevaloramos el poder de influencia que tenía la prensa en la época que, como vemos, no eran tan leída como podríamos presuponer y su elevado coste suponía que fuera, en cierto modo, un "objeto de lujo".

ABC y la Vanguardia se vendían 150 mil periódicos al año y, entre 1949 y 1962, comenzaron a trabajar 843 periodistas nacidos después de 1920.

1.2.2 PRINCIPALES PERIÓDICOS EN LOS AÑOS 50

Seguiremos un orden cronológico en este recorrido, según Antonio López de Zuazo Algar[82] rastreando las "reapertura" de las cabeceras en Madrid y Barcelona.

Madrid

Arriba[83] fundado en Madrid como semanario por Jose Antonio Primo de Rivera (el 21 de marzo de 1935) hasta el 5 de marzo de 1936. Diario desde el 29 de marzo de 1939, propiedad del Movimiento, luego Medios de Comunicación Social del Estado (MCSE). El director que lideraba este diario en el momento de los estrenos fue el 3º, Ismael Herráiz Crespo (1948-56). Fue la primera cabecera en abrirse, tras la ocupación de Madrid, siendo considerado el órgano del Movimiento Nacional. Desde los años 40, fue una de las "puntas de lanza" de la apología del nacismo elogiando, por ejemplo, la visita del líder nazi Heinriche Himmler (en octubre de 1940) y con varios viajes de su director, Echarri, a Alemania visitando instalaciones de la prensa nazi, apoyando a la división azul alemana en su invasión a la Unión Soviética (años 1941 y 42); desde 1943, cuando los Aliados superaban a Alemania, en la 2ª Guerra Mundial, continuó apoyando su causa. Como ejemplo más claro, tras el suicidio de Adolf Hitler el 30 de abril de 1945, abrió con el titular "Europa tributa honores a su excelso hijo, Adolf Hitler". *Arriba* constituyó el órgano doctrinal del régimen franquista, llegando incluso a marcar la línea editorial de muchos diarios provinciales pertenecientes al Movimiento. Y a diferencia de otras publicaciones no controladas por el régimen, *Arriba* estuvo exento de la censura previa que se aplicaba de acuerdo con la ley de Prensa[84].

El diario *ABC*[85] se comenzó a editar como semanario en Madrid, desde el 1 de Enero de 1903 (esta era la razón de su formato pequeño 23,5 x 32 cm; actualmente 26 x 35 cm) y como diario, desde el 1 de Junio de 1905. Defensor de la Monarquía, durante la República sufrió suspensiones e incautación de la propiedad en 1936-39. De sus directores nos interesa el 8º, Ramón Pastor Mendívil (1946-52), que precedió a Torcuato Luca de Tena y Brunet y Luis Calvo Andaluz (1953-60), de carácter conservador y monárquico, fue el periódico madrileño de mayor tirada superado solo, en algunos momentos y a nivel nacional, por *La Vanguardia* (en algunos momentos del periodo franquista superó con creces la tirada de 100.000 ejemplares[86] diarios llegando hasta 200.000 entre 1967-1970). Además de su postura que oscilaba entre la germanofilia y anglofilia en la

---

[82] LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR, Antonio, *Diccionario de periódicos diarios españoles del s. XX.*, Madrid: Ed. Fragua, 2008.
[83] *Ibidem*, p. 15.
[84] CHECA GODOY, Antonio, *Historia de la Comunicación: de la crónica a la disciplina científica.* La Coruña: Netbiblio, 2008.
[85] *Ibidem*, p. 7
[86] Según datos de la propia empresa, en febrero de 1939 el diario tenía una tirada de 130.000 ejemplares y era "el más leído de la España nacional" (LAGA NUÑO, Concha, *De cómo se improvisó el franquismo durante la Guerra Civil: la aportación del ABC de Sevilla.* Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2007, p. 82).

2ª Guerra Mundial ABC se convirtió en uno de los periódicos más importantes para el sostenimiento de la dictadura.

Ya[87]. Diario de la Editorial Católica que nació, en Madrid, un lunes 14 de enero de 1935 y cambio de empresa varias veces desde 1985. El 2º director fue Juan José Pradera Ortega (1939-1952) y el 3º Aquilino Morcillo Herrera (1952-74). Pasó de ser vespertino a matutino, concluida la guerra civil. Con una orientación católica y conservadora, fue uno de los periódicos más populares e influyentes de España en esta época.

El Alcázar[88]*,* fue una publicación diaria fundada durante el asedio del alcázar de Toledo, multicopiada y dirigida por Víctor Martínez Simancas del 26 de Julio de 1936 al 27 de noviembre de 1936. Diario impreso en Toledo hasta 1939 y dirigido por Joaquín Valdés Sancho. Su sede se traslada a Madrid desde julio de 1939. De los Directores nos interesa el 6º, José Pizarro Seco, en 1951-52 y el 7º José Molina Plata 1955-56. En los años de la 2ª Guerra Mundial su línea editorial era católica, tradicionalista y "violentamente antisoviética", contando con una circulación de 45.000 ejemplares[89]. Pero, desde 1945, contó con muchos problemas económicos (con numerosas deudas como el impago de del papel consumido, el impago del alquiler de los talleres de la Editorial Católica y, con una ayuda del gobierno, saldan la deuda con la Papelera Española pero no con Editorial Católica) bajando sus ventas de 10359 a 7501 ejemplares y finalmente la cabecera se la queda el PESA (Prensa y Ediciones S.A.) donde participan varios empresarios y algunos miembros del Opus Dei.

Informaciones[90]*,* periódico vespertino de Madrid del 24 de enero de 1922 hasta 1983. Nos interesa el director 8º, Víctor de la Serna (desde 1939 hasta 1952), y el 10º, Juan José Peña Ibáñez (1953-56). Durante la 2ª Guerra Mundial fue otro de los periódicos más antisemitas y filonazis y, en palabras del historiador Alejandro Pizarroso Quintero *Informaciones* pasó a ser "el portavoz de la embajada alemana en la prensa española"[91] ofreciendo, en mayo de 1945, la noticia de la muerte de Hitler con una foto a toda página célebre en la historia gráfica de la prensa en España. En 1956 fue adquirido por la empresa *Bilbao Editorial*.

Pueblo[92]*,* diario vespertino de la Organización Sindical en Madrid, del 17 de Julio de 1940 hasta 1984. Director 2º Juan Aparicio López (1946-52) y Emilio Romero Gómez (1952-55). Comenzó con una circulación de 25000 ejemplares llegando, desde 1952, a una distribución de 200000 ejemplares diarios alcanzando el tercer puesto de difusión nacional de diarios sólo por detrás de *ABC* y *La Vanguardia Española*. Editorialmente

---

[87] LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR, Antonio, *Diccionario de periódicos*…, p. 271

[88] *Ibidem*, p. 12.

[89] POZUELO E.M. de y ELLAKURIA, Iñaki, *La guerra ignorada: los espías españoles que combatieron a los nazis.* Barcelona: Random House Mondadori, 2008, p. 273.

[90] LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR*,* Antonio, *Diccionario de periódicos…,* p. 140

[91] PIZARROSO QUINTERO, Alejandro, *Diplomáticos, propagandistas y espías.* Madrid: CSIC, 2009.

[92] LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR, Antonio, *Diccionario de periódicos*… p. 215.

fue muy similar, en los años de la 2ª Guerra Mundial, al diario *Arriba* muy partidario de la Alemania Nazi.

Madrid[93], diario de la noche, desde el 8 de abril de 1939 hasta su orden de cierre publicada el 25 de noviembre de 1971. El director, en el periodo de los dos estrenos, fue Juan Pujol Martínez (1939-1963). Sus inicios fueron bastantes modestos, sin demasiadas aspiraciones, adoptando como línea editorial, la mayoritaria postura pronazi y alcanzando una tirada de 55.000 ejemplares; a finales de los años 50 ascendió a 60.000 ejemplares. A partir de los años 60 y, sobre todo, 70 (periodo que excede nuestra tesis) protagonizó una gran apertura y enfrentamientos con el régimen.

Marca. Semanario deportivo en San Sebastián (1938) y en Madrid desde el 21 de diciembre de 1938 hasta el 25 de noviembre de 1942. Diario madrileño desde entonces. En 1946-66 se publicó el diario y el semanario de los martes, como suplemento. Lucio del Álamo Urrutia fue director en el tramo 1947-53 y le prosiguió Nemesio Fernández-Cuesta Merelo (1954-73). Durante el franquismo el diario perteneció a la cadena de Prensa del "Movimiento" siendo la publicando con mayor tirada y número de lectores que tenía de la misma[94].

La *Hoja del Lunes*[95]*,* como publicación semanal, fue editada en España por las Asociaciones de Prensa, en el lunes, día en que no aparecen los diarios matutinos[96].

Revista *Dígame*. Estamos ante el nombre de una revista semanal publicada en el franquismo, fundada y dirigida por K-Hito y el dibujante Tilu. Se considerada la primera publicación moderna española por la fórmula gráfica utilizada. Nace en 1940 en Madrid y a lo largo de su historia, se consolida como una de las publicaciones semanales de tirada nacional más importantes de los años 60. Su contenido es muy variado, abarcando temas de actualidad: música, cultura, arte, toros, moda y deportes. *Dígame* fue una de las revistas de información general, que ha pasado a la historia de las publicaciones españolas.

Triunfo, revista publicada entre 1946 y 1982, fundada y dirigida durante toda su existencia por José Ángel Ezcurra. Semanario de espectáculos en su nacimiento, se transformó en revista de información general en 1962, cuando empezó su época de esplendor,

---

[93] *Ibidem*, p. 156.

[94] La Cadena de Prensa del movimiento fue un grupo periodístico español que existió durante la dictadura franquista y que pertenecía al partido único del régimen, Falange Española Tradicionalista y de las JONS (FET y de las JONS) surgida tras la ley estatal del 13 de Julio de 1940 que entregó más de cuarenta diarios (publicaciones, imprentas y rotativas) al partido único del régimen.

[95] LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR, Antonio, *Diccionario del Periodismo* de Madrid: Ed. Pirámide S.A., 1990, p. 102.

[96] *Hoja del Lunes*, el único periódico que podía distribuirse ese día, por ser obligatorio el descanso dominical en todos los demás. La de Madrid se imprimía los talleres del ¡Arriba! (anteriormente en los del Ya). Venía editándose desde 1930 por la Asociación de la Prensa de Madrid, y había equivalentes en toda España (el Real Decreto de 1-5-1926 concedía a las diferentes asociaciones de la prensa la posibilidad de publicarlas con para sufragar las necesidades de sus asociados).

convirtiéndose pronto en el referente intelectual de la España de esa época.

Barcelona

La Vanguardia[97] nació en Barcelona el 1 de febrero de 1881 fundada por Bartolomeu y Carlos Godó Pie. Desde 1939 y hasta 1978 (coincidiendo con nuestro estudio) pasó a denominarse *Vanguardia española de Barcelona*. Nos interesa, por la fecha del estreno en el Liceo, 1955, el noveno director, Luis de Galinsoga y de la Serna (1939-1960)

Diario de Barcelona,[98] fundado el 1 de octubre de 1792 y editado hasta el 29 de abril de 1993. El director coetáneo al estreno de la ópera fue el número 17 Enrique del Castillo Yurrita (1946-69).

La *Hoja del Lunes* de Barcelona comenzó a ser editada el 4 de enero de 1926 y dejó de publicarse el 21 de febrero de 1983.

1.2.3 LA CRÍTICA MUSICAL Y/O ESCÉNICA

Autores como Francisco Parralejo han señalado[99] que en la Edad de Plata (el primer tercio del s. XX) se evidenciaba una diferencia entre la crítica musical orientada hacia la música sinfónica y de cámara y la dirigida al teatro lírico (zarzuela y ópera). La primera crítica tenía un carácter más ensayístico y contaba con una mayor profundidad estética (es el periodo de las críticas de Adolfo Salazar y de sus controversias e intercambios dialécticos con otros grandes críticos y músicos como José Subirá, Julio Gómez o Víctor Ruiz Albéniz –que firmaba con el pseudónimo ACORDE). Por el contrario, en la crítica de la música escénica de la edad de Plata, Parralejo percibe más superficialidad, menor conocimiento musical en los críticos y un carácter más descriptivo que ensayístico (muchos críticos teatrales se encargaban de escribir las crónicas de las zarzuelas, cuplés, revistas musicales, etc.). Con la llegada del franquismo podemos constatar (de nuestro estudio de la recepción y seguimiento de los diferentes críticos musicales y teatrales) que se mantiene esta tendencia y, a juicio de Manuel Lagos Gismero[100], al cisma ya descrito entre música sinfónica y de cámara vs, escénica, se añade otro abismo entre la crítica dedicada a los estrenos de la zarzuela grande[101] (asumida por los críticos especializados en lo musical)[102] frente al resto de manifestaciones escénicas (más cercanas a la comedia

---

[97] LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR, Antonio, *Diccionario de periódicos*… pp. 252-253.

[98] *Ibidem,* p. 69.

[99] PARRALEJO, MASA, Francisco: "Jóvenes y selectos. Salazar y Ortega en el entorno europeo de su Generación" artículo de *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* coord. Por Teresa Cascudo y María Palacios, 2012, pp. 55-94. PARRALEJO MASA, Francisco *El músico como intelectual. Adolfo Salazar y la creación del discurso de la vanguardia musical española (1914-1936).* Madrid: SEDEM, 2019.

[100] LAGOS GISMERO, Manuel, *La evolución de la zarzuela grande*…

[101] Recordemos que la tesis doctoral de Lagos Gismero alude, en su título y objeto de investigación, precisamente, a la zarzuela grande.

o a la revista) que recibían las crónicas de los especialistas teatrales. En el caso concreto de *La Lola…* ya analizaremos el tipo de perfil profesional de los críticos musicales que abordaron el estreno en Madrid (1951) y Barcelona (1955) así como los temáticas que se reseñan en dichas críticas (cuántos detalles musicales se destacan frente a los recursos teatrales o cómo se describen los medios escénicos).

Otro aspecto importantísimo de la crítica de la música escénica es la diferencia entre la crónica de interpretaciones de obras del pasado que se interpretan y los estrenos. Nos referimos, en el primer caso, tanto en la música sinfónica y camerística que era la mayoría, incluso, con obras consideradas de vanguardia a partir de la década de los 50 y, sobre todo, de los 60 (Stravinsky, Hindemith, Bártok) como en el mundo de la zarzuela en el que continuaban representándose, en España y sobre todo en Iberoamérica, los grandes éxitos de Alonso, Guerrero, Moreno Torroba o Sorozábal. Con relación a la crítica de los estrenos y primeras funciones (como es el caso que nos ocupa), la crítica periodística es similar a la crítica cinematográfica ya que uno de sus objetivos más o menos intencionales, es subrayar la opinión del crítico respecto a su calidad (musical o cinematográfica) de la obra que se estrena o que vive sus primeras funciones/interpretaciones y, por tanto, orienta la futura asistencia del público afectando al éxito o fracaso de la misma con una afluencia mayor o menor de público y de número de funciones y días.

Otra gran diferencia, respecto a la crítica musical en el periodo de la edad de plata (primer tercio del s. XX) y en los críticos de "las dos orillas"[103] (década de los 40 y 50) son los ámbitos estéticos e ideológicos de debate. En el primer tercio del s. XX los debates generados se polarizan atacando y defendiendo ejes dicotómicos tales como: vanguardia/tradición; tendencia germanófila o francófila, zarzuela/ópera (aquí, los defensores de la ópera nacional fueron hegemónicos, monopolizando la élite musical y periodística, a pesar de que la ópera nacional no llegó nunca a cuajar y la zarzuela era la preferida por el público). Sin embargo, en la crítica y escritos teóricos de finales de la década de los 40 y principio de los 50 y en el ámbito lírico, las opiniones no estaban tan polarizadas (por la falta, evidente, de pluralismo político y cultural) y los ejes dicotómicos son diametralmente diferentes: la descripción de la influencia "extranjera" (o no) en la música de zarzuela, ópera, revista se referirá a la opereta centro-europea y, sobre todo, la música norteamericana (fox-trot, charlestón o el jazz); es cierto que, desde la segunda mitad de la década de los 50, se retoma el debate vanguardia/tradición con la nueva tendencia en la crítica musical que lideran Ruiz Coca y Sopeña (referida al ámbito de la crítica hacia la música sinfónica y camerística y no tanto a la lírica); y el antiguo debate zarzuela/ópera nacional se transforma, ahora, en la obsesión de la mitad de siglo por la decadencia (o "muerte") de la zarzuela y por intentar "salvarla". En este sentido, la mayoría de producciones líricas que se estrenan se analizan, en las críticas, en clave de "renovación" (o

[102] En breve comprobaremos que la proporción, en el caso de los críticos que escriben sobre el estreno y primeras funciones de la versión zarzuela de *La Lola…* es casi del 50% entre críticos de perfil musical y teatral.
[103] Es una expresión que titula un artículo sobre los críticos musicales en la década de los cuarenta publicado por SUÁREZ-PAJARES, Javier: "Las dos orillas de la crítica española…", pp. 257-307.

no) del género (sea revista, zarzuela, opereta, sainete…) con la esperanza depositada de que, esa innovación, cuaje en el público y se logre el "milagro" de la supervivencia de nuestro género lírico español.

1.3. MÚSICA ESCÉNICA EN LOS 50: CAUSAS DE SU DECLIVE

Partimos de varias premisas como que, en la primera mitad del s. XX, el género zarzuela (frente a la ópera), a pesar de no contar con el beneplácito de los intelectuales, era uno de los preferidos del público (junto a la revista, la copla y resto de subgéneros). Por otro lado el estilo musical y la interacción con el libreto de la zarzuela "grande" era análogo al de la ópera autodenominada "nacional"; ese debate intelectual y estético entre ambas opciones se difuminaba en el análisis literario-musical de las zarzuelas grandes y ópera salvo la diferencia evidente de los diálogos hablados. Y como tercera evidencia, el género zarzuela experimentaba, tras la Guerra Civil, un ocaso progresivo que se transformó en una definitiva crisis en los cincuenta como demuestran no sólo las opiniones de los críticos y los compositores en la prensa sino los propios datos objetivos de número de obras estrenadas y/o datos de taquilla. Frente a esta crisis progresiva, la ópera "nacional", a pesar del apoyo de la intelectualidad y de los grandes compositores españoles, nunca llegó a triunfar del todo frente al público.

Casares indica que "ninguna música define con más propiedad que la zarzuela el yo musical de España. Es por ello una constante de nuestra cultura y existen pocas instituciones que como ella representen y caractericen la vida nacional"[104]. Barrios, en su etapa de mayor madurez y al final de su carrera como compositor, no sólo se despide del género escénico "clásico"[105] (en su doble género zarzuela y ópera) sino que elige dos formatos escénicos que, en dicha época, están en proceso de cierta descomposición. Como podremos comprobar, tanto la zarzuela como la versión ópera se trata de una declaración de intenciones cultivando el género sin "aditivos" (de los estilos coetáneos internacionales o de la Revista musical)[106]. La doble versión de *La Lola* (zarzuela y ópera) nos ofrece la oportunidad de diferenciar ambos géneros; la zarzuela "grande" cultivada por la "generación de los maestros" (donde prima la relevancia de la semiótica, el trabajo de los tópicos y la íntima relación entre libreto y música) y el género de la ópera que, como analizaremos posteriormente, fue un "banco de pruebas" de la vanguardia y la innovación; los estrenos operísticos en la Barcelona de los cincuenta y en el Liceo (a pesar de ser considerado por los compositores más revolucionarios como Maestres-Quarteny como un espacio escénico del s. XIX) se encuentran en este ámbito de vanguardia totalmente diferente al de la zarzuela grande. Este puede ser uno de los motivos del evidente fracaso de la versión ópera (estrenada en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona en diciembre de 1955) frente a la versión zarzuela. El contexto y diversidad estilístico-lin-

[104] CASARES, Emilio, *Diccionario de la zarzuela*…, p. 8.

[105] Por clásico nos referimos a los géneros tradicionales frente a los más novedosos como la revista o los "musicales"

[106] Los compositores de música escénica que estrenaron obras en el lapso temporal de 1948-1960, en su mayoría, sí introdujeron algunas de las novedades musicales, experimentaron géneros híbridos y fueron bastante permeables a todas esas influencias.

güística son totalmente antagónicos (frente al lenguaje de Barrios, similar entre ambas versiones).

1.3.1 LA ZARZUELA EN LOS AÑOS 50

España en gris

Alberto González Lapuente[107] utiliza la denominación de "España en gris" (metáfora usada, también, por Celsa Alonso en su monografía sobre Francisco Alonso). Según Lapuente, a partir de 1939 los compositores de zarzuela incurren en la repetición y, como tal, en una recurrente falta de impulso que se une a otros dos factores: una industria en torno a la zarzuela cada vez más precaria y un s empobrecimiento progresivo de la calidad en las puestas en escena. Al mundo de nostalgia de los estrenos de zarzuelas de la década de los 40 (con los éxitos de F. Alonso, F. Moreno Torroba, P. Luna, J. Guridi o J. Guerrero) se unen autores como Jesús Romo, Jesús García-Leoz, el propio Ángel Barrios o Manuel Parada. Lafuente destaca, una vez más, a Sorozábal por el trabajo sobre los subgéneros de la opereta (como teatro de la imaginación) y el sainete, más cercano a la calle. La opereta *Black el payaso* (1942), el sainete madrileño *Don Manolito* (1943), el sainete moderno *La Eterna canción* (1945), el sainete andaluz *Entre Sevilla y Triana* (1950) y la trasnochada comedia musical *Las de Caín* (1953).

La zarzuela, que ahora prefiere ser llamada "comedia lírica", trata de adaptarse a unos tiempos que no son propicios ni capaces de inspirar obras representativas;:

> Los temas recurrentes giran en torno al mundo de la burguesía, con lo aristocrático por medio, a tiempos pasados, a nuestros clásicos, a lo exótico con aires de opereta, sin faltar las connotaciones patrióticas y las alusiones, directa o indirectamente, a las bondades del régimen y gustan las llamadas obras de época, son sus llamativos vestuarios y ambientes elegantes… las zarzuelas de alpargata y rurales van desapareciendo porque ya no se estilan[108].

Un excelente ejemplo es *El Canastillo de fresas* (1951) de Rafael y Guillermo Fernández-Shaw y música de Jacinto Guerrero; el compositor fallece el 15 de septiembre de 1951 sin haberla orquestado finalizando ese trabajo grandes compositores, a modo de homenaje, como Conrado del Campo, Enrique Estela, Jesús García-Leoz, Jose Luis Lloret, Agustín Moreno Pavón, Federico Moreno Torroba, Daniel Montorio, José Olmedo, Manuel Parada, Juan Quintero, Jesús Romo y Ernesto Rosillo. El estreno, que coincide con la temporada de *La Lola* y con la misma compañía, se realiza en el contexto de un

---

[107] GÓNZALEZ LAPUENTE, Alberto, *La música en España en el s. XX,* volumen 7, en Historia de la Música en España e hispano-américa, Cap. VI (pp. 423-513).

[108] REGIDOR, Ramón: "Epílogo de la zarzuela", en ¡*Una noche de zarzuela…¡,* programa del Teatro de la Zarzuela, abril y mayo de 2009, p. 7.

festival organizado con ayuda estatal bajo la convicción de que el género es ya un asunto histórico:

> La zarzuela atraviesa en la actualidad –una actualidad de muchos años ya- por un crítico instante. Desconocerlo, resulta profundo error. Porque la disculpa ciega, puede ser más nefasta que el sereno y objetivo reconocimiento de los hechos, en busca de remedios para el futuro (…). Ni el texto ni la música, por lo general. Una inspiración pobre, la falta de novedad temática, la insistencia en el empleo de unos personajes de cartón piedra, triste remedo de otros que, en su día, gozaron de justa popularidad[109].

1.3.2 LA GENERACIÓN DE COMPOSITORES ESCÉNICOS COETÁNEA A ÁNGEL BARRIOS

Jose Luis Temes[110] denomina a la generación del 27 la "generación rota", en paralelo con sus colegas dramaturgos y poetas, debido a la persecución política y el exilio que sufrieron. Estos compositores, como ya hemos comentado, se desentendieron de las composiciones para teatro musical. Aunque Federico Moreno Torroba, Jacinto Guerrero y Pablo Sorozábal, encajen cronológicamente en los parámetros temporales de la generación del 27, cuentan con unos estilos compositivos y su estética diametralmente diferentes y se han denominado la "generación de los maestros". Terminada la guerra y tras la muerte de Pablo Luna y José Serrano, Francisco Alonso y Jacinto Guerrero se adentraron en géneros alternativos al de la zarzuela grande (básicamente, la revista musical); ambos fallecieron pronto (Alonso en 1948 y Guerrero en 1951); Guridi también falleció en 1951; los supervivientes hasta la década de los 80, Moreno-Torroba y Sorozábal se consideraron los últimos eslabones de la zarzuela ochenta (el primero murió en 1982 y el segundo en 1988). Andrés Ruiz Tarazona[111] etiqueta a estos compositores como la tercera generación de compositores que desarrollaron su actividad en el s. XX. Y Tomás Marco[112] se refiere a este conjunto de compositores como "la última generación de compositores que regularmente estrenan zarzuelas".

Por el enfoque de nuestra investigación indicaremos algunos aspectos relevantes de cada uno. Sobre Francisco Alonso, Celsa Alonso define su música como una perfecta la combinación entre modernidad y tradición, inspirándose en el folclore no como punto de partida (como el nacionalismo de las esencias de Falla y Albéniz para deconstruirlo, estilizarlo y transformarlo en un producto refinado y sofisticado) sino como punto de

---

[109] FERNÁNDEZ-CID, Antonio, *Panorama de la música en España,* p. 16.
[110] TEMES, Jose Luis, *El siglo de la zarzuela,* p. 233.
[111] RUIZ TARAZONA, Andrés, *Diccionario de música y músicos*… p. 334.
[112] MARCO, Tomás: "El Maestro Guerrero y la creación zarzuelística…".

llegada; ya hemos descrito que construye un nacionalismo etnosimbólico, funcional y sentimental con una obra escénica que desarrolla el llamado construccionismo social, puente entre las élites y el pueblo. Para Andrés Ruiz Tarazona fue, de la mayoría de los coetáneos de este "póker de ases", el autor que más tiempo y esfuerzo dedicó a la composición y menos al resto de labores empresarias, de gestión de derechos, dirección orquestal, etc. Contaba con una capacidad innata para crear melodías que se atornillaban en la cabeza de la gente con equilibrio entre sencillez y novedad. Y supo, contentar, no solo al público más visceral y menos cultivado sino, también, a los conocedores del género como ocurre en *Las corsarias*.

M.ª Encina Cortizo[113] resume el estilo de Jacinto Guerrero como la expresión de todas sus influencias y vivencias musicales de infancia y juventud: "algunas tonadas del folclore de su tierra natal, sus primeros años como niño de coro en la Catedral de Toledo, el sonido de la Banda de Ajofrín (Toledo) donde tocaba varios instrumentos de viento, sus comienzos como pianista de café en Toledo y Madrid y su experiencia académica en el Conservatorio de Madrid"[114]. Para Subirá: "Guerrero se entrega al mundo lírico con exclusividad, sin pretensiones de renovar el género o de vitalizar la ópera española, diferenciándose de otros compositores que cultivan la zarzuela y la ópera o incluso de otros con miras mucho más ideales buscando obras escénicas de gran empuje"[115]. A juicio de Temes[116], Jacinto Guerrero fue, en vida, un mito nacional (como prueba, su sepelio en septiembre de 1951 más parecido al de un militar que salvó la patria, un líder político de inmenso calado en el pueblo o un héroe nacional y que nunca asociaríamos al de un compositor de zarzuelas y revistas); completa Temes que sus partituras presentan carencias académicas evidentes, sus orquestaciones son a menudo muy rudimentarias y su inspiración melódica se balancea entre lo chispeante y lo abiertamente ramplón. Con relación a Moreno Torroba destacamos sus más de setenta años de vida dedicados a la zarzuela en todas sus vertientes: promotor, empresario, viajero incansable por América –hizo unos treinta viajes, algunos de ellos incluyendo giras de varios meses-, fue director de orquesta, presidente de la SGAE y, por supuesto, compositor de unas cien obras líricas (además de su producción orquestal y guitarrística). En su discurso de ingreso como académico de la Real de San Fernando resumió su credo estético asentado sobre dos tesis: la personalidad única de la música española; y que dicha singularidad reside en su origen árabe, que la convierte en "total, absoluta y definidamente distinta a la de los demás países europeos"[117]. Destacamos, en el imaginario colectivo, sus zarzuelas *Luisa Fernanda* y *La chulapona*.

Respecto a Pablo Sorozábal (frente a algunos compositores especializados en el

---

[113] CORTIZO, María Encina: "Jacinto Guerrero", p. 51.

[114] *Idem.*

[115] SUBIRÁ, José, *La tonadilla escénica.* 1928.

[116] TEMES, J.L., *El siglo de la* Zarzuela… p. 237.

[117] MORENO TORROBA, Federico: *"Del casticismo en música". Discurso leído en la recepción pública de Federico Moreno Torroba el día 21 de febrero de 1935; y contestación de Ángel María Castell*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1935, p. 12.

género lírico que, en el periodo de 1850 hasta el siglo XX, llegaron a superar el centenar de obras) sorprende que apenas compuso veinte zarzuelas en sus 50 años de creación musical. Sorozábal rechazaba visceralmente la manera mercantil y a veces trivial de componer de algunos de sus coetáneos. Para Sorozábal, la dignidad del compositor era la de la "obra bien hecha", reflexiva, tan valiosa como cualquier otra manifestación del arte. A partir de 1939, su conocida postura política e ideológica le hizo desconfiar de su entorno y, en definitiva, "no pudo trabajar a gusto". Según Javier Suárez-Pajares[118], Sorozábal combinó, en los años treinta, ideas frescas, una excepcional formación académica, una gran capacidad de aprendizaje, una excelente adaptación al medio así como un interesante alejamiento del mundo lírico oficial. Desde *Katiuska*, Sorozábal demostró un trabajo musical serio con una considerable unidad temática de modo que su música participa, de forma activa, en el desarrollo dramático sin limitarse a ornamentarlo pero más basado en el tema musical que en lo motívico. Explora y cuida los diferentes subgéneros líricos como la opereta (con *Katiuska* o *Black el Payaso),* esa especie de tonadilla u "opera chica" que es *Adiós a la Bohemia*, el sainete madrileño (*La del Manojo de Rosas* o *Don Manolito*) o andaluz (*Entre Sevilla y Triana*) o la zarzuela propiamente dicha, con *La tabernera del Puerto* dejándose inspirar por todo tipo de influencias como la "zeitoper" alemana, el jazz y todo la música norteamericana, alguna pincelada de la música andaluza (como en *Entre Sevilla y Triana*); en sus propuestas siempre prima una intencionalidad musical donde la partitura explota y enriquece el libreto a través de todo un entramado semiótico de símbolos exógenos (o "tópicos musicales") y endógenos (lo conocemos como "leitmotiv" pero que llegan mucho más allá de la mera identificación de motivos o temas musicales con personajes).

Como cierre vamos a ubicar cronológicamente a los compositores que se relacionan con las fechas de los estrenos y primeras funciones de *La Lola…* aportando el siguiente listado de compositores con su fecha de nacimiento entre paréntesis:

a. Manuel de Falla (1876), Conrado del Campo (1878), Pablo Luna (1879), Reveriano Soutullo (1880), el propio Ángel Barrios (1882) y Julio Gómez (1886).

b. La generación de compositores que triunfan con su música escénica en sus diferentes subgéneros: Francisco Alonso y José Padilla (1887), Juan B. Vert (1890), Moreno Torroba (1891), Eduardo Aunós (1894), Jacinto Guerrero (1895) y Pablo Sorozábal (1897).

c. Compositores nacidos en el s. XX y que componen para cine, revista y, en ocasiones, zarzuela como García-Leoz (1904) o Manuel Parada (1911).

Y mostramos la siguiente tabla que incluye los compositores líricos coetáneos, su año de nacimiento y la edad que tenían cuando fue estrenada *La Lola* (tanto en su versión zarzuela -1951- como en su versión ópera -1955-):

[118] SUÁREZ PAJARES, Javier: "Pablo Sorozábal en la lírica española…".

Compositor	Año de Nacimiento	Edad en 1951 (estreno Zarzuela La Lola…)	Edad en 1955 (estreno Ópera La Lola…)
Manuel de Falla	1876	Había fallecido en 1946 con 70 años	
Conrado del Campo	1878	73 años	77 años
Pablo Luna	1879	Había fallecido en 1942 con 63 años	
Ángel Barrios	1882	69 años	73 años
Jesús Guridi	1886	65 años	69 años
Francisco Alonso	1887	Había fallecido en 1948 con 61 años	
José Padilla	1887	64 años	68 años
Antonio Massana	1890	61 años	65 años
Federico Torroba	1891	60 años	64 años
Eduardo Aunós	1894	57 años	61 años
Juan Tellería	1895	Había fallecido en 1949 con 53 años	
Jacinto Guerrero	1895	56 años	Había fallecido en 1951
Francisco Balaguer	1896	55 años	59 años
Pablo Sorozábal	1897	54 años	58 años
Jesús García-Leoz	1904	47 años	51 años
Manuel Parada	1911	40 años	44 años

Tabla 1-1. Tabla cronológica de compositores líricos y su edad en los dos estrenos (creación propia)

La música escénica era la parcela de la creación musical más sensible a los cambios sociales, económicos y políticos frente la música sinfónica y de cámara más conectada con las élites políticas, educativas, de la crítica musical y de los programadores del repertorio de las orquestas[119]. Por otro lado, el estilo de Barrios, en *La Lola…* cuenta con muchas analogías y algunas diferencias respecto al repertorio compuesto, en los mismos años, por la generación de compositores escénicos maduros en los 50 y de los que acabamos de realizar un breve bosquejo. Los estilemas que comparten son estilo un lenguaje conservador y tradicional (con muchos matices y graduaciones) así como unas estrategias semióticas compartidas por el público y por la crítica; como diferencias, la mayoría del repertorio escénico coetáneo (estrenado entre 1949 y 1960) fue más permeable a las influencias de otros géneros y subgéneros preferidos por el público (básicamente la revista)[120] y de influencias "extranjeras" (de la opereta centroeuropea y, sobre todo, de la música norteamericana –foxtrot-, charlestón o swing-jazz-). Otra diferencia importante es que, la mayoría de esta última generación de compositores líricos (básicamente de zarzuela) que comparten cartel unos años antes y después de los estrenos y primeras funciones de la zarzuela y ópera *La Lola*, fueron más proactivos en muchos de los

[119] SUARÉZ PAJARES, Javier: "Pablo Sorozábal en la lírica española…", pp. 107.

[120] Tomás Marco denomina a esta actitud: "un tiempo en el que desesperadamente se intenta la supervivencia por la vía de la contaminación de otros géneros" (MARCO, Tomás, *Cuadernos de Música Iberoamericana.* p. 258).

eslabones que propician que una obra escénica llegue al público: fueron promotores y empresarios (responsables de compañías escénicas, dueños/propietarios de teatros, coparon puestos de responsabilidad en la Sociedad de Autores, dirigieron los espectáculos), es decir, fueron emprendedores que arriesgaron su dinero buscando su propia supervivencia y la del género escénico.

Ángel Barrios fue un enemigo acérrimo de la revista y de todos los que componían en este subgénero lírico y, al menos en el caso de *La Lola…* no sólo logró aislarse de cualquier influencia musical "extranjera" coetánea (algo que encajaba con el libreto fundamentado en la comedia homónima) sino que tendió a delegar las gestiones y contactos con los diferentes empresarios, compañías líricas, teatros en sus libretistas. En esta línea, no se implicó nunca en ninguna de las tareas significativas en lo escénico: ni como empresario emprendedor, ni como director de compañía o de orquesta, ni como propietario o copropietario de ningún teatro.

En el próximo subapartado sintetizaremos las razones de la crisis de la zarzuela y todo aquello que explique el por qué la ópera nacional que, en los años 50, continuara siendo algo conectado con una minoría algo elitista. Podemos adelantar que se relaciona, en primer lugar, con la diversificación del ocio. Desde los años cuarenta, los medios de comunicación (la prensa escrita y la radio está muy consolidada frente a la televisión que emite, por primera vez, el 28 de octubre de 1956[121]). El público cuenta con una gran oferta general, de ocio, "en directo" (el fútbol o los toros); la oferta concreta relacionada con los teatros es enorme (el propio teatro, el cine y los géneros herederos del teatro ínfimo como el cuplé que, en los cincuenta, son la revista musical –con Celia Gámez siguiendo con sus triunfos- y con la llegada de la copla). Otros factores que son causantes de la crisis de la zarzuela son el cambio de la sociedad y de las preferencias y gustos de la población o el elevado coste económico de una producción zarzuelística frente a los otros formatos escénicos (como la revista y la copla, por ejemplo). En esta jerarquía de razones que justificarían esta crisis, en 1947, Celsa Alonso, en su biografía sobre Francisco Alonso, afirma:

> Pensaba que la atonía de la zarzuela también se debía a la ausencia de libretistas de la categoría de los Ramos Carrión, Fernández-Shaw, López Silva o Arniches. Eso, mucho más que a la competencia del cine y la opereta era un problema serio: la opereta (en realidad la comedia musical) era un género muy digno que él jamás había rechazado[122].

1.3.3 CAUSAS DEL DECLIVE DE LA ZARZUELA EN LA 2ª MITAD DEL S. XX

El tratamiento peyorativo y despectivo del sustantivo zarzuela y del "adjetivo *zarzuelero,* tan temido"[123] merece que nos detengamos. Este desprecio intelectual y lingüís-

---

[121] Para profundizar en todo esto recomendamos revisar el artículo de CANOSA FARRAN, Francesc: "La televisión franquista de papel (1948-1966)"; en Navajas, Carlos y Iturriaga, Diego (eds.): *Novísima. Actas del II Congreso Internacional de Historia de Nuestro tiempo.* Logroño: Universidad de la Rioja, 2010, pp. 339-348.

[122] ALONSO, Celsa, *Francisco Alonso*… p. 494.

[123] GOMEZ AMAT, Carlos: "Tiempo de zarzuela". *Boletín Informativo de la Fundación Juan March.*189. Madrid, p. 189.

tico no se genera en la década de los 40 y 50 sino que viene de atrás como describe Manuel Lagos Gismero[124]. Desde la generación del 27, según Temes[125], los poetas y literatos no apoyan el género lírico "volviéndole la espalda". Ya sabemos que además de todos los sustantivos usados para etiquetar nuestro teatro musical rara vez no añadían algún tipo de añadidura y especificación al término zarzuela. Es un término que ha sido mantenido y conservado por su legión de seguidores (su público) pero no por los intelectuales (después de 1975, aún más, por adjudicarle el sambenito de afín a la ideología franquista)… Todas estas connotaciones peyorativas sumadas a las causas que apuntaremos más adelante han propiciado el alejamiento entre el mundo cultural y el mundo de la zarzuela, convirtiéndose sus defensores en paladines aislados que tiene que justificar su admiración por uno de los corpus culturales más significativos en número y calidad de la cultura universal. Algo que no es nada relevante dado que "a nuestro patrimonio sonoro no le salva ninguna memoria histórica"[126]. La decadencia, desuso y connotaciones peyorativas, convirtieron el término "zarzuela" en algo infrecuente en la creación de teatro con música que se produce a partir de los años setenta, en lugar de plantear una renovación del uso del término citado. Por ello, en el rastreo de otras denominaciones, sobre todo la de "musical", está escondida la continuidad del género, metamorfoseando en los parámetros creativos contemporáneos[127].

1.3.4 LAS CAUSAS DE LA MUERTE DE LA ZARZUELA

La "muerte" de la zarzuela y las causas de esta "defunción" han sido descritas por varios autores. Jose Luis Temes[128] escribe acerca de la "muerte" de la zarzuela a mediados del siglo XX lo siguiente:

> No tuvo un certificado de defunción con fecha, lugar y circunstancias determinadas. De hecho, los aficionados de mediados del siglo XX no llegaron a ser conscientes hasta muchos años después de que "su" género había fallecido años atrás. La zarzuela no murió en un instante y lugar precisos, como muere un animal, sino que se marchitó como un vegetal, en lenta agonía, dejando paulatinamente de emitir signos de vida. Así que la fecha de 1950[129] no deja de ser una mera estimación a efectos de estudio, puesto que alguna fecha hemos de establecer como término de nuestro recorrido"[130].

Tomás Marco resume todas las causas sistematizadas por los diferentes investigadores[131] en sólo una: "el cambio del sistema de producción escénica que hacía inviable

---

[124] LAGOS GISMERO, Manuel, *Evolución de la Zarzuela Grande*…

[125] TEMES, Jose Luis, *Un siglo de zarzuela…,* p. 103-104.

[126] MARCO, Tomás, *Música en escena.* Col. Debate, 27. Madrid: ADE, 2020,

[127] LAGOS GISMERO, Manuel, *Evolución de la Zarzuela Grande…,* p. 535.

[128] *Ibidem,* p. 102.

[129] Jose Luis Temes decide finalizar su estudio monográfico sobre la zarzuela en 1950 considerando esta fecha como una estimación de la "defunción" de la zarzuela.

[130] *Idem.*

[131] En este sentido, en el siguiente párrafo resumiremos las diez causas endógenas y exógenas de la crisis de la zarzuela

el mantenimiento de teatros y compañías dedicadas al teatro musical, volcando esta actividad en una única casa, el teatro de la zarzuela, a todas luces indiscutiblemente escasa para generar el tejido profesional, alimentar el músculo creativo y ofrecer el número de estrenos que nuestros creadores estarían dispuestos a producir y el público a consumir, dado que las posibilidades del teatro con la música no se han acabado ni mucho menos"[132].

Para Jose Luis Temes, las causas de esta decadencia y casi "desaparición" de la zarzuela, son diez (una primera causa endógena –relacionada con el agotamiento creativo del propio repertorio- y el resto serían exógenas –los cambios sociales y políticos; la competencia de otras ofertas de ocio; el desprecio de la intelectualidad coetánea a la zarzuela; la saturación de la revista que monopoliza los teatros; la eclosión de las nuevas estrellas de la copla o la apertura a la canción ligera internacional;) y, en las últimas causas, Temes vuelve a lo endógeno como la desteatralización de la zarzuela (escogiendo arias independientes en versión concierto descartando las zarzuelas completas escenificadas perdiéndose el sentido del libreto e, incluso, los fragmentos dialogados que suponían el contenido de la trama) así como la ínfima calidad interpretativa en lo musical y teatral de las compañías de la época por esa precariedad económica y competencia desleal de otros productos culturales.

En la segunda mitad del s. XX, con el intento de internacionalización cultural de España a partir de los años setenta, las continuas visitas de los mejores espectáculos líricos y de las mejores orquestas internacionales convirtió a la zarzuela en un reducto del pasado y en sinónimo de ínfima calidad (lo "zarzuelero" se interpretaba como un adjetivo negativo y despectivo). Los intelectuales de los años setenta y ochenta observaron la zarzuela con verdadero desprecio y, como afirma Temes: "Un desprecio que el propio género había terminado ganándose a pulso; aunque en realidad, injusto, por estar pasado en la ignorancia de su historia verdadera"[133].

1.4. LA ÓPERA NACIONAL EN EL ECUADOR DEL S. XX

Para repasar la ópera española en los años 50 (y ponerla en diálogo con la versión ópera de *La Lola*) vamos a recurrir al trabajo de Ángel Medina[134] con la siguiente carac-

---

y la música escénica después de la Guerra Civil que sistematizó Jose Luis Temes

[132] MARCO, Tomás, *Música en escena*... p. 21

[133] TEMES, Jose Luis, *Un siglo de zarzuela…,* p. 104.

[134] La ópera en España e Hispanoamérica Volumen II Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (editores). Actas del Congreso Internacional, La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia. Madrid, 29.XI/3.XII de 1999. Colección Música hispana textos estudios. ICCMU. Año 2002

Capítulo 33 Ángel Medina (Universidad de Oviedo). El artículo se titula: *Itinerarios de la ópera española desde la guerra civil.*

terización de los principales rasgos de su tránsito:

> Plural, polisémico, irisado, dotado de fuertes contrastes, secretas correspondencias, bellezas diversas y, también, de muchas zonas oscuras. Una de estas zonas oscuras tiene que ver con la Guerra Civil y la acotación de una fecha de arranque para el periodo que queremos presentar[135].

1.4.1 EL CONTROVERTIDO PAPEL DEL LICEO

Ángel Medina extrae una frase de Mestres-Quadreny (compositor perteneciente a la vanguardia musical barcelonesa de los años 50) considerando el Liceo un reducto decimonónico: "durant l`época Pamias contituia l`unic supervivent a Europa del teatre d`ópera del segle XIX"[136]. También es cierto que, además del repertorio convencional, el Liceo vivió algunos estrenos y presentó un limitado pero significativo ramillete de óperas del siglo XX. En los largos años de la era Pamias, de 1947 a 1980, con todas las dificultades y problemas artísticos que se quiera, los aficionados más inquietos pudieron ver un cierto número de óperas del siglo XX de autores como Bartók, Poulenc, Menotti, Gershwin o Berg. Escribe Montsalvatge en sus memorias: "fueron acontecimientos excepcionales las versiones de *Wozzek* y sobre todo de *Lulú* de Alban Berg"[137], dando cuenta de cómo un centro operístico no sólo organiza espectáculos sino que puede ser capaz de tener un papel en la historia de la evolución del gusto y en el complejo flujo de las recepciones estéticas.

En cuanto a estrenos de autores españoles, la "era Pamias" no puede considerarse demasiado fructífera, si bien merece la pena consignar que fue precisamente el citado Montsalvatge uno de los contados beneficiarios de la menguada política de estrenos del Liceo. Para ser más exactos añadiremos que lo que realmente ocurrió fue que la citada empresa asumió el compromiso que otra empresa candidata a regir el Liceo (con Lola Rodríguez de Aragón al frente) había establecido con el compositor. La ópera *El gato con botas,* según libreto de Néstor Luján sobre el célebre cuento de Perrault, se estrenó en 1948 y está concebida como una recreación de los modelos dieciochescos[138]. *Babel 46,* una ambiciosa ópera multilingüe de 1960, no tuvo la misma fortuna y sigue sin ver el estreno. Pero el empresario Pamias encargó a Montsalvatge una nueva ópera para completar un programa a base de tres óperas breves. Surge así, con un muy ingenioso productor de casetes que trae la protagonista el recuerdo de su difunto marido, hasta el punto de hacerle recuperar su amor hacia él, pese a creer inicialmente que la grabación era un escarnio póstumo del finado, y causar los celos de su amante, da lugar a escena como el dúo de Ángela con la voz en off, un completo logro, espléndido en la línea vocal belcan-

---

[135] *Ibidem*, p. 373.
[136] GUINJOAN, Joan y Josep M.ª MESTRES QUADRENY, Josep M.ª, *Diàlegs a Barcelona.* (Conversación transcrita por Xavier Febrés). Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1988), p. 34
[137] MONTSALVATGE, Xavier: *Papeles autobiográficos. Al alcance del recuerdo.* Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988, p. 150.
[138] *Ibidem,* cap. VII.

tista (origen de *Vocaliso, arietta* luego muy difundida por la Caballé) y muy sugestiva en el guiño tecnológico del mecánico partenaire de la protagonista[139].

1.4.2 GEOGRAFÍA E HISTORIA: ABANICO DE NACIONALISMO

Enrique Franco denomina "música asentada sobre la geografía"[140] para describir un españolismo musical que, en la ópera, representarían *Lola la Piconera* de Conrado del Campo, *Byron en Venecia* de Eduardo Aunós (obras casi coetáneas a la versión zarzuela de *La* Lola) o, algunos años después, *El hijo fingido* de Joaquín Rodrigo. El libreto de *Byron en Venecia* es obra de Fernández Shaw, pero basado en un libro del propio Aunós, titulado *Biografía de Venecia.* Sue estreno en 1950 se retransmitió desde el Ramiro de Maeztu de Madrid por Radio Nacional de España y las crónicas de la época son sumamente elogiosas, destacando algunas de ellas el españolismo de ciertos momentos. Se insiste también en su clasicismo e incluso en su dominio técnico[141], algo de lo que duda Emilio Casares al sugerir que pudiera no ser Aunó el autor exclusivo de sus músicas y al situarlo en un nivel "próximo al del aficionado".[142] En efecto, Aunós reconoce sus deficiencias técnicas en su autobiografía, donde además dice hacer escrito una ópera bufa titulada *Edelweis* cuya partitura se habría perdido a raíz del saqueo de su domicilio en Lérida en 1936 y cuyo estilo sería "a la vez pucciniano y massenetiano, con giros a lo Franz Lehar".[143] Franquista militante, Aunós es otro de los autores que desmienten la despreocupación del régimen en asuntos de música, siendo algunos de sus textos –prólogo a *El viento de Castilla*, por ejemplo- muy relevantes acerca de esta cuestión. De todos modos, el Aunós músico se hizo en las décadas anteriores a la Guerra Civil.

El autor más afamado de aquellas décadas, Joaquín Rodrigo, a pesar de no presentar una dedicación relevante al género, escribió en la segunda mitad de los cincuenta la ópera *El hijo fingido,* basada en dos obras de Lope de Vega y estrenada en el Teatro de la Zarzuela en 1964.[144] La también levantina Matilde Salvador, destacada autora de canciones y admiradora de Falla con personalidad propia, es autora de *La filla del rey Barbut,* de 1943, y *Vinatea*, presentada en el Liceo a comienzos de 1974. Emilio Casares ha señalado que esta autora se mueve entre "el neoclasicismo, el impresionismo y el nacionalismo (…) en plena sintonía con las tres corrientes que definen la generación del 27, a la que ella misma pertenece".[145] Debemos citar al gran maestro Oscar Esplá, cuya matizada relación con el elemento popular lo distancia de Falla y de los nacionalismos

---

[139] *Ibidem*, cap. XIV.

[140] FRANCO, Enrique: "Veinte años de música española", *Arria* (I-V-1959) recogido MEDINA, Joaquín, "Itinerarios de la ópera española…", p. 380.

[141] GARCÍA DE LA VEGA, Julián: "La ópera de cámara *Byron en Venecia*", *La Hora,* 59 (4-VI-1950).

[142] CASARES, Emilio: "Aunós Pérez, Eduardo", en E. Casares (ed.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* Madrid, SGAE, 1999), vol I, p. 852.

[143] AUNÓS, Eduardo, *Discurso de la vida. Autobiografía.* Madrid: Sociedad Española General de Librería, 1951, p. 234.

[144] Más información en GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto,: *Joaquín Rodrigo,* Catálogos de compositores. Madrid: SGAE, 1997.

[145] CASARES, Emilio: "L´opera in Spagna dal 1730 ai nostri giorni", en A. Basso (ed.) *Musica in escena.* Torino: UTET, 1996.

más simples. Sus proyectos operísticos quedaron inconclusos en su mayoría, con excepción de *El pirata cautivo* (1975) sobre libreto de J.C. de la Torre. Mucho más afín al mundo del casticismo, aunque físicamente fuera de España la mayor parte de su vida, Suriñach nos aporta dentro de su llamativo y consciente españolismo un título como *El mozo que caso mujer brava,* que se pudo ver en el Liceo en 1948, haciendo tándem con la primera ópera de Montsalvatge, antes aludida y actuando el propio Suriñach como director de las representaciones.

Un año antes, en 1947, desde el exilio en el Reino Unido, Robert Gerhard concluía *The Duenna*, comenzada en 1945 sobre el texto de Sheridan, autor irlandés del siglo XVIII. Ambientada (se acaba la página 380) en Sevilla, se trata de una comedia de enredos que le permite a Gerhard adentrarse en explícitos ritmos sureños –como el fandango, entre otros- aun cuando un oficio muy sólido le posibilita la inserción de ciertos efectos y tratamientos un punto menos circunscrito al mundo ibérico. De modo que al tiempo que España se hipertrofiaba como concepto para unos, seguía "doliendo" para otros. No fue el único intento operístico del compositor, aunque si el único concluido y de interés para el tema de estas líneas por haber visto el estreno (escénico), casi medio siglo después de su composición, en una coproducción de los dos grandes teatros de Madrid y Barcelona en 1992.

Respecto a las señas de identidad más locales (y menos nacionales) destacamos *El Pilar de la Victoria* o *Mirentxu* de Jesús Guridi (1947) que luego continuará con *Zigor* (Francisco Escudero) o *Guernika* (estrenada en 1967 en Bilbao y, en 1987, en el Arriaga del propio Bilbao). Las geografía e historias de las regiones españolas toman el relevo los nacionalismos en un proceso que llega hasta el presente. Dejando a un lado el caso de la ópera *Mirentxu* de Jesús Guridi con una versión de 1947 (de quien podemos decir que su significativa dedicación operística y zarzuelística estaba ya trazada antes de la guerra) la gran figura de la ópera en el País Vasco, dentro del período a que se refiere nuestro estudio, es Francisco Escudero con su ópera "vasca" titulada *Zigor* (estrenada en 1967 en Bilbao) o el simbolismo de *Guernika* (estrenada en 1987 en Bilbao) pueden ser un ejemplo para el país vasco (lo que hoy en día parecería ultranacionalista eran vista como simple folklore inofensivo); la segunda es, sin duda, mucho menos plena en cuanto al libreto, aunque no carece de un notable efectismo en el tratamiento instrumental. Por último, destacamos *Fuenteovejuna,* sobre el drama homónimo de Lope de Vega. Respecto a Galicia, un operista digno de mención es Eduardo Rodríguez Losada[146], con varias óperas escritas antes de la Guerra Civil y con una, según X.M. Carreira y M. Balboa, compuesta "pocos años antes de su muerte ocurrida en 1973, titulada *El gran teatro del mundo*, que adapta el drama calderoniano.-

[146] Podemos encontrar más información en AGUIRRE ARTIGAS, Inmaculada y GARCÍA ESTEFANÍA, Álvaro, *Rogelio Groba,* Catálogos de compositores. Madrid: SGAE, 1996.

1.4.3 AUSENCIAS, INCOMODIDADES Y DEDICACIONES EVENTUALES

Si regresamos a Madrid, el otro gran centro de actuación de no pocos compositores de la Generación del 51, el panorama no es menos variado. Hay autores que no se han acercado al género, destacando la ausencia de Carmelo A. Bernaola, quien, sin embargo, ha compuesto numerosa música incidental, música para cine y televisión e incluso un ballet sobre *La Celestina.* Autores como Agustín González Acilu, Claudio Prieto, Francisco Calés Otero o Ángel Oliver, entre otros dentro de esta generación, tampoco aportan datos de interés en cuanto al tema que nos ocupa, lo que no deja de ser llamativo. Manuel Moreno-Buendía une a su dilatada experiencia como director de música escénica la composición de alguna zarzuela, pero no se ha adentrado en el campo de la ópera.

Ángel Arteaga, por el contrario, tiene una dedicación más relevante. Compuso una ópera titulada *El mono de repetición,* sobre el texto de Gómez de la Serna, en 1958, en el marco de su etapa de formación en Alemania. Su biógrafo anota en ese mismo año y con el mismo autor para la parte literaria una ópera titulada *El terrible entrevistador*.[147]

Ramón Barce es también en esto un autor singular. Su más reciente catálogo no cuenta con ningún título operístico, pero lo cierto es que tiene escrito un libreto de su propia y excelente pluma. Sin embargo, su nivel de autoexigencia en cuanto al sentido de lo que pueda significar el género operístico en la actualidad, las cuestiones específicamente dramáticas, entro otros autores, han incomodado y, de hecho, han bloqueado sistemáticamente este proyecto. Para Barce, la ópera es más una "forma natural" (en el sentido de Goethe) que un género, pero presenta numerosos problemas al compositor, semejantes en esencia a los que presenta la composición de otras formas musicales de la tradición, pero agravados "por la multiplicidad de factores que entran en juego"[148].

Algunos compositores de dicha generación tienen una dedicación muy puntal y reciente. Antón García Abril, por ejemplo, autor de un extenso catálogo de creaciones de todo tipo, sin que falten las músicas para la escena bajo la forma de ballet, sólo ha compuesto una ópera. *Divinas palabras,* de Valle Inclán, se estrenó en el Teatro Real de Madrid en 1997. Fue considerada como la verdadera ópera de reapertura, al margen de los actos previos de la inauguración oficial y obtuvo una excelente acogida[149].

1.5. ESTRENOS COÉTÁNEOS (ZARZUELAS Y ÓPERAS)

Los autores musicales de todos estos estrenos coetáneos proceden de varios mun-

---

[147] LÓPEZ DOCAL, Jose A.º: "Arteaga de la Guía, Ángel", en el *Diccionario de músicos españoles e hispanoamericanos...*

[148] BARCE, Ramón: "¿Qué hacer con la ópera hoy?", *Libro-Programa del X Festival Internacional de Música y Danza de Asturias.* Oviedo: Universidad de Oviedo, 1984, p. 135.

[149] Vicente Galbis: "Un repte operistic", *Programa de mano del estreno.* Valencia, 7-X-1992, pp. 12-17.

dos. La mayoría eran los compositores de la "generación de los maestros": F. Moreno Torroba, P. Sorozábal, J. Guerrero junto con los compositores escénicos menos estudiados por la musicología pero que también gozaban del favor del público y de la crítica como José Padilla o compositores que habían destacado en el género de la banda sonora o de la revista (como Manuel Parada o Jesús García Leoz) así como otros compositores menos encasillasdos en un sólo género o formato, como Eduardo Aunós, Jesús Romo o Francis López.

Un aspecto muy interesante es la disparidad de subgéneros que cohabitaban en la música escénica de finales de los cuarenta y principio de los sesenta. Los subtítulos de las obras eran diversos: farsa lírica[150], ópera de cámara[151], sainete lírico[152], fantasía humorística musical[153], revista[154], sainete musical[155], comedia lírica[156], zarzuela bufa[157], opereta[158], comedia musical[159], etc. Esto demuestra los vasos comunicantes y el diálogo que se producen entre las diferentes manifestaciones líricas allá por los años cincuenta y la dificultad en determinar si algo es blanco o negro (zarzuela vs. revista pero también todos estos grises).

---

[150] La farsa fue el género teatral que innovó Jardiel Poncela renovando el humor y, el adjetivo lírico, alude a la traslación de esta estética a lo literario-musical (LAGOS GISMERO, Manuel, *Evolución de la zarzuela grande*…. p. 56).

[151] Según Lagos Gismero las óperas de cámara cuentan con autores dramáticos y musicales muy próximos a la zarzuela destacando, en el periodo que nos ocupa, *Byron en Venecia* o *El pájaro de dos colores* en la que nos detendremos en el último apartado de este capítulo.

[152] Lagos Gismero (*ibidem,* p. 418) afirma que el sainete, tradicionalmente en dos o tres actos se redujo a uno, con el teatro por horas y, con la restauración de la zarzuela grande bien entrado el s. XX volvió a los dos o tres actos teniendo su apogeo en los años treinta. Previamente al periodo estudiado en la tesis destacamos, como sainetes clásicos y populares, *La revoltosa, La verbena de la Paloma, el bateo* etc. Es la segunda denominación más utilizada en las obras líricas estudiadas por Lagos Gismero desde la Guerra Civil hasta nuestros días.

[153] Cuando se usa el sustantivo *Fantasía*, según Lagos Gismero (*ibidem,* p. 423) se aplica, automáticamente, a la revista (por lo que muchas veces han pasado, sin estudio, por las manos de musicólogos); hay que prestar atención a los adjetivos, sobre todo, en el caso de las dos *Fantasías* con más éxito de público y calidad musical y del espectáculo: *A todo color* y *Colorín Colorado;* la primera se subtitula "Fantasía de gran espectáculo" y la segunda "Fantasía humorística musical".

[154] La gran característica de la mayoría de los géneros relacionados con la zarzuela (como el sainete en dos o tres actos y la opereta) con la revista de espectáculo es que los primeros son títulos de comedia de teatro con la partitura integrada en su argumento. AL contrario, en la revista, los números musicales se separan y fragmentan (*ibidem,* p. 15).

[155] Un subgénero muy idiosincrásico de Muñoz Román que lo trabaja desde *Doña Mariquita de mi corazón* (1942), posteriormente con *Ana María* (1954), para cerrarlo con *La chacha, Rodríguez y su padre* (1956). Del sainete conserva el vuelo sentimental de sus personajes pero, de "musical", toda la filigrana de enredos, giros y trucos humorísticos.

[156] Estamos ante la denominación genérica más similar y próxima a la de zarzuela grande, según Lagos Gismero (LAGOS GISMERO, Manuel, *Evolución de la Zarzuela*… p. 419-20). El apellido "lírico" se usa para diferenciarse del "musical" con el que no comparte ni temática, ni melodías, ni ritmos, ni tesituras pero que supone un avance de la zarzuela grande de ambiente rural.

[157] Parodia de la ópera cuyo ejemplo más brillante es la *Ópera del Mogollón* con música de Sorozábal y libreto de Ramón Peña Ruiz (visto en LAGOS GISMERO, Manuel, *La zarzuela grande…,* p. 491).

[158] Según Jassa Haro, desde los años 40, son obras contextualizadas en espacios tipo hoteles o casinos, en países con denominación inventada y grandes herederas de los títulos europeos de principios de siglo. Las "operetas" de Alonso, Montorio, Moraleda o López aunque son una evolución de la opereta, musicalmente, están más próximas a la revista o al musical jazzístico.

[159] No tiene nada que ver con la "Comedia lírica" y proviene del musical angloamericano; en el *Diccionario de la zarzuela* Emilio Casares la define como: "una revista con argumento, de ahí lo de comedia, aunque con no tanta presencia visual como la revista y al mismo tiempo con una música abundante, de estructura y carácter musical fácil y pegadiza".

Siguiendo a Lagos Gismero vamos a esbozar los aspectos más significativos, en el género lírico, en los años de 1949 a 1960. En 1949 se incorporarán los compositores García-Leoz (*La Duquesa del Candil*) y Eduardo Aunós (*Byron en Venecia*) además de la aportación de Moreno Torroba (*El cantar del organillo* y *La niña del polisón)* reavivan "la llama de la esperanza[160]" de la recuperación de la zarzuela grande. En 1950 se percibe una tendencia hacia la opereta arrevistada y a la comedia musical a pesar de los intentos de Guridi (*La condesa de la aguja y el dedal*), Sorozábal (*Entre Sevilla y Triana*) y la vuelta de José Padilla desde Francia a España con el reclamo de la vedette Celia Gámez (*La Hechicera en Palacio*). Se produce un formato arrevistado de mucha calidad musical y escénica como es ¡*A todo Color!* y su continuación de la saga *¡Colorín colorado*¡ con los hermanos Fernández-Shaw de libretistas y Manuel Parada como encargado de la composición. En 1951 subrayamos las despedidas, póstumas, de Alonso (*Cayetana la rumbosa*) y Guerrero *(El canastillo de fresas*), *La Lola* y el único "experimento" revisteril de Sorozábal *(Brindis*). En 1952 dominan los estrenos de revistas y sus "sinónimos" (Fantasías, Pasatiempos, Comedias musicales) y Moreno Torroba también compone en este género (*Las matadoras*). En 1953 se rescata la zarzuela de ambiente regional (Jesús Romo con *El gaitero de Gijón)* y el sainete de género chico (más infrecuente y menos aceptado que debe ofrecerse en programa doble) como *Metidos en Harina.* En 1954 vuelven Sorozábal (*La ópera del Mogollón* y Padilla se adentra en el género del sainete (*Ana María*) pero, en este mismo género, el Premio Nacional de Obras líricas no llega ni a estrenarse (*Contigo siempre* con libreto de los Fernández Shaw y música de Manuel Parada). En 1955 destacamos el tándem José López Rubio como libretista y Manuel Parada como músico en *El caballero de Barajas.* En 1957 la zarzuela grande vuelve a los escenarios de la mano de Moreno Torroba (*María Manuela*). En 1958 Sorozábal nos ofrece su último estreno en vida (ya que *Juan José* tuvo que estrenarse póstumamente): *Las de Caín.* 1959 es un año con sólo un estreno de estas características con música de Moraleda y Parada (*Cantando en primavera*). Y 1960 inaugura la nueva década donde los ritmos de la comedia musical se imponen y Moreno Buendía será el protagonista con un último coletazo de Moreno Torroba con su comedia lírica *Baile en Capitanía.*

La siguiente tabla que resume estos 19 estrenos seleccionados entre 1949 y 1960:

TÍTULO	COMPOSITOR	ESTRENO	DATOS RELEVANTES
La Duquesa del Candil	J. García Laoz y M. Parada	17-03-1949	Premio Nacional Ruperto Chapí, dotado de diez mil pesetas (S.F. 5 de noviembre de 1949). Gran éxito de prensa y público.
El Cantar del organillo	F. Moreno-Torroba	16-04-1949	Zarzuela asainetada "grande" ambientada en la actualidad coetánea y sin el éxito de sus estrenos previos
Byron en Venecia	E. Aunós	24-03-1949	Ópera de cámara con gran éxito de crítica y público
Condesa de la Aguja y el Dedal	J. Guridi	8-4-1950	Zarzuela ambientada en el Madrid histórico y galdosiano. A pesar del éxito de la obra apenas se mantiene dos semanas en cartel
Entre Sevilla y Triana	P. Sorozábal	8-04-1950	Sainete lírico andaluz. Ha permanecido olvidada hasta su recuperación en

[160] LAGOS GISMERO, Manuel, *La evolución de la zarzuela*…, p. 98.

Byron en Venecia	E. Aunós	24-03-1949	Ópera de cámara con gran éxito de crítica y público
Condesa de la Aguja y el Dedal	J. Guridi	8-4-1950	Zarzuela ambientada en el Madrid histórico y galdosiano. A pesar del éxito de la obra apenas se mantiene dos semanas en cartel
Entre Sevilla y Triana	P. Sorozábal	8-04-1950	Sainete lírico andaluz. Ha permanecido olvidada hasta su recuperación en 2012
A todo color	M. Parada	22-04-1950	Fantasía humorística musical en dos partes (revista musical). Gran novedad por su ambientación en el Museo del Prado (cuadros que revivían) y con más de 600 representaciones
Colorín Colorado	M. Parada	30-12-1950	Continuación de *A todo color* llegando a 100 representaciones
Hechicera en Palacio	J. Padilla	23-11-1950	Obra de "vuelo francés" protagonizada por la vedette Celia Gámez superando las 1111 representaciones
Cayetana la rumbosa	F. Alonso	10-09-1951	A pesar de ser grabada por Pilar Lorengar y Manuel Ausensi (protagonistas, también, de *La Lola*...) y no ha vuelto a los escenarios
Brindis	P. Sorozábal	14-12-1951	Revista dedicada al propietario de un famoso bar de la Gran Vía, Perico Chicote con más empaque musical y con un gran éxito de público.
El canastillo de fresas	J. Guerrero	16-11-1951	Opereta/zarzuela grande (pasado melancólico). Despedida del compositor (estrenada póstumamente) con éxito de crítica y público.
El gaitero de Gijón	J. Romo	4-03-1953 (Oviedo) y 24-04-1953 (Madrid).	Zarzuela de ambiente regional (asturiano) con mucho éxito en su estreno en el teatro Campoamor de Oviedo.
Ana María	J. Padilla	21-01-1954	Sainete musical (lleno de trucos, giros y modernas astracanadas). Gran éxito de público, larga gira y reposición en 1961 con muchas de sus canciones convertidas en éxitos de la época.
Ópera del Mogollón	P. Sorozábal	02-12-1954	Ópera bufa (caricatura de ópera) con libreto en italiano "macarrónico" y con gran éxito de público.
El caballero de barajas	M. Parada	23-09-1955	Zarzuela grande (en su morfología) presentada como primer musical español (de tipo "americano") considerada un inicio de un nuevo
			recorrido del género (Premio, también de obras líricas. Mucho más éxito de crítica que de público.
El águila de fuego	F. López	19-01-1956	Fantasía musical protagonizada, de nuevo, por una Celia Gámez, ahora, en su época de madurez.
María Manuela	F. Moreno-Torroba	04-03-1955 (Buenos Aires) y 01-02-1957 (Madrid)	Zarzuela grande guiño monárquico (ambientada en la época de Alfonso XIII) que no conectó ni con el público ni con la crítica española. Tuvo mucho más éxito en la gira americana (con un público ávido de ese tipo de zarzuelas más castizas) que en la vuelta a Madrid considerándose "una zarzuela más".
La canción del olvido	F. López y J. Quintero	25-01-1958	Opereta ambientada en la Pamplona de la época de Isabel II donde el bolero fue importante). Se trató un gran homenaje al artista Luis Mariano que fue cabeza de cartel.
Las de Caín	P. Sorozábal (padre e hijo)	23-12-1958	Comedia musical basada en un libreto de los Álvarez Quintero (obra de 1908 de estos autores ya fallecidos) sin el éxito de otras de sus obras por el excesivo texto que anulaba la riqueza musical que contenía.

Baile en capitanía	F. Moreno-Torroba	16-09-1960	Opereta (intento tardío de zarzuela grande) ambientada en la guerra Carlista, sobre el 1870. Se trató de la versión musical de la comedia de Agustín Foxa (estrenada el 22-04-1944) y con mucho éxito, en su versión musical, que el de la comedia original. Como afirmó un crítico: "en un mundo de cine, radio y motor he abierto un álbum viejo".

Tabla 1-2. Síntesis de los 19 estrenos coetáneos a La Lola (1949-1960). Creación propia.

1.5.1 RESUMEN DE LOS ESTRENOS LÍRICOS EN EL PERIODO 1949-1960

Lagos Gismero repasa los 89 estrenos madrileños repartidos en la misma horquilla temporal constatando tanto la multiplicación de subgéneros como el descenso paulatino en su número año tras año. En 1949 contabilizamos trece estrenos distribuidos así: una comedia cómico-lírica, una tonadilla, tres zarzuelas, dos revistas, una fantasía lírica, dos humoradas, una ópera de cámara y dos sainetes. En 1950, dieciséis estrenos: dos fantasías cómico-líricas, cinco revistas, un sainete arrevistado, una zarzuela, un sainete andaluz y otro madrileño; una humorada, dos operetas, una novela folclórica y, por último, una comedia musical. En 1951, según Lagos Gismero, se ofrecen los últimos estrenos, póstumos, de Francisco Alonso y de Jacinto Guerrero, que gozan de repercusión discográfica sin llegar a calar en el repertorio. En el año de la aparición de *La Lola…* los catorce estrenos se reparten en cinco revistas, dos farsas cómico-líricas, una comedia musical y una comedieta, un romancillo plazuelero, dos sainetes líricos y dos zarzuelas. En 1952 vuelven a estrenar en Madrid, Moreno Torroba y Dotras Vila, entre otros y, en el este recorrido por las nueve obras, una fantasía cómico-arrevistada, un pasatiempo cómico-lírico, cuatro comedias musicales, una comedia lírica, una leyenda popular lírico flamenca y una opereta. En 1953 se recupera la zarzuela de ambiente regional y un sainete de género chico, más infrecuente y con menos aceptación, de hecho, se ofrece en programa doble. De nuevo se reduce a nueve estrenos: una narración lírica, una humorada, dos revistas, una zarzuela, una fantasía lírica, un sainete arrevistado, ese citado sainete lírico y, por último, un disparate cómico.

En el año 1954 vuelve a estrenar en los escenarios el maestro Sorozábal, y José Padilla se adentra en el mundo del sainete consiguiendo sus grandes éxitos en este género, pero tristemente no se estrena el Premio Nacional de Obras Líricas y con una reducción a los siguientes siete estrenos: un sainete musical, una fantasía cómico-lírica, una revista, un entremés lírico, dos fantasías líricas y una zarzuela bufa. En 1955 destaca el maestro Manuel Parada, poniendo música al prestigioso escritor José López Rubio como ejemplo de los exiguos cuatro estrenos: tres comedias musicales y una copla. En 1956 los grandes éxitos que se estrenan son herederos de la opereta y el sainete de costumbres, géneros que marcan la evolución por donde la zarzuela grande avanzará para revitalizarse. Sólo contabilizamos tres estrenos: una fantasía musical, una zarzuela en un acto y un sainete musical. En 1957, gracias a Federico Moreno Torroba, la zarzuela vuelve a los escenarios, en el título que muchos van a considerar el último éxito del género grande, con cuatro

estrenos: una comedia lírica, una opereta y dos espectáculos. En 1958 Sorozábal nos ofrece su último estreno, dada la imposibilidad de ver la luz su ópera *Juan José*, estreno que no se produce hasta el siglo XXI. Son siete los estrenos con esta distribución: dos operetas, dos sainete y tres comedias. Y, por último en 1959 cierra la década con un elocuente silencio y con sólo un espectáculo musical.

1.6. LA ÓPERA ESPAÑOLA ESTRENADA EN EL LICEO EN LA DÉCADA DE LOS CINCUENTA

En la década de los años cincuenta, en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, por obligación contractual[161], se escenificaba, cada temporada de invierno, una ópera de autor español que, en cuatro ocasiones, fue una obra de estreno. En los 50 destacamos: *Lola la Piconera* de Conrado del Campo -1950-; *Soledad* de J. Manén -1952-; *Canigó* de A. Massana -1953-; *Don Gil de Alcalá* de Penella -1953-54); *La Lola se va a los Puertos* -1955-; *Goyescas* de Enrique Granados -1957- y el *Festival Falla* -1958- (con las dos óperas de Manuel de Falla, *La vida breve* y *El Retablo de maese Pedro*); para concluir la década con *Amunt!* de Altisent -1959-.

Ópera española	Fecha	ASPECTOS SIGNIFICATIVOS
Lola la Piconera **(C. del Campo)**	14-11-1950	Compartió el accésit en el mismo concurso de obras líricas nacionales que *La Lola se va a los Puertos* en 1950[162]. Opinión muy favorable de la crítica situando esta ópera como un excelente ejemplo de ópera española y/o nacional y como una obra que sabe equilibrar la inspiración en la tradición, en este caso, también andaluza y concretamente gaditana con lo que se consideraba moderno y actual, en aquel momento
Soledad **(J. Manén)**	30-12-1952	Para los críticos, musicalmente, fue una obra bien escrita, con un lenguaje personal, en un estilo maduro y con equilibrio; en lo literario aparecen más fisuras como los excesos en el carácter discursivo de los cantes, en la extensión de su acción dramática, en la lentitud/ monotonía de la trama; llega a calificarse de "españolada" o de "España de pandereta.
Canigó **(A. Massana)**	21-05-1953	Se valora positivamente la calidad musical y técnica de Antoni Massana, sus influencias wagnerianas y, sobre todo, la combinación de lo moderno (el grandioso desarrollo temático tomado de Wagner, así como los efectos politonales) con la tradición y el folclore, en este caso, catalán (básicamente las "canciones populares catalanas") que, a juicio de los críticos, no se limitó a la cita literal sino que fue glosado, estilizado y personalizado con diferentes temas y motivos propios del autor

[161] En el depósito digital de documentos de la Universidad Autónoma de Barcelona se encuentra la digitalización de la *Escritura de concesión de empresa del Gran Teatro del Liceo otorgada por el Excmo. Sr. Marqués de Sentmenat y de Sarriera y Don Ramón Noguer y Bosch en representación de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo a favor de Don José F. Arquer, autorizada por el Notario Don Ramón Faus y Esteve a 31 de Mayo de 1947*. En dicha *Escritura de concesión*, en el Pacto 69 (pp. 23-24 de esta escritura), en su segundo párrafo, se establece la obligatoriedad del "estreno o reposición de una obra, cuando menos, de autor español". Consultada el 24 de enero de 2024 en https://ddd.uab.cat/pub/societatliceu/societatliceudirent/1947/202868/45002-004@societatliceu.pdf

[162] Recordemos que la zarzuela objeto de nuestra investigación octuvo el primer premio y que entre los accésits de las cinco obras que compartieron el prorrateo de 16.600 estaba, precisamente, esta ópera Del Campo con libreto de Pemán,

***Don Gil de Alcalá* de Penella**	25-12-1953	Reposición.
La Lola de va a los Puertos	17-12-1955	Objeto de estudio de esta Tesis
***Goyescas* (Granados)**	29-01-1956	Reposición.
Vida Breve/Retablo Maese Pedro	3-01-1958	Reposiciones.
***Amunt* (J. Altisent)**	1-01-1959	Los críticos subrayaron el simbolismo del libreto ubicado, históricamente, en los finales de la edad media y que narra el anhelo del ser humano por volar (el vocablo "Amunt" que da título a la ópera se traduce por "Arriba") y que la música se identifica con todo ese contenido simbólico donde lo wagneriano cobra una gran importancia. Por supuesto, el uso de un libreto en lengua catalana, también se valora muy positivamente.

Tabla 1-3. Tabla de algunas óperas estrenadas o repuestas en el G.T. del Liceo en la década de los 50 (creación propia).

En la programación del Liceo estos títulos competían cada temporada con las mejores óperas del romanticismo italiano y alemán y con directores y cantantes de un gran prestigio musical. En la temporada 1953/54 se repuso *Don Gil de Alcalá* de Penella; en la 1955/56 *Goyescas* de E. Granados y, por último, en el festival Falla (temporada 1957/58) *La Vida Breve* y el *Retablo de Maese Pedro.* Frente a los 89 títulos de obras líricas estrenadas en Madrid, en un lapso temporal similar y en diferentes Teatros de la capital, el género de la ópera, en Barcelona, tenía que pasar por el filtro del Gran Teatro del Liceo y se circunscribía a una ópera de autor nacional por año sin la obligatoriedad, como hemos visto, de que fuera un estreno sino una reposición.

1.7. SÍNTESIS DEL CAPÍTULO 1

1.7.1 EL CONTEXTO POLÍTICO, CULTURAL Y ESTÉTICO MUSICAL

La Lola… se inserta en el estilo y estética de la última generación de compositores que consagraron su vida a la música lírica (no sólo Alonso, Guerrero, Moreno Torroba, Sorozábal sino también Guridi, García-Leoz, Padilla, Parada, etc.) con una estética y estilo musical en las antípodas de los compositores de la Generación del 27 y, sobre todo, de los de la Generación del 51.

Este bloque creativo no es monolítico evidenciándose diversos matices y tendencias entre los diferentes compositores y entre sus propias obras; la opción mayoritaria fue la fusión y mezcla con otros elementos musicales de procedencia foránea y con gé-

Lola la Pionera compartiendo premio con: *Con el ole y el ole* de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw y música de Balaguer y *El diablo en Sierra Morena* con libreto de Ardavín y música de Moreno Torroba como se pudo leer en los diarios *El Oficial del Lunes* y en el *ABC* en aquel año.

neros y estilos líricos diferentes como la revista (en mayor o menor medida, casi por unanimidad estos compositores toman acción por algunas o todas estas acciones permeabilizadoras). Sin embargo, Ángel Barrios, se mantuvo como firme defensor de la fórmula de la zarzuela grande en acción (con *La Lola…*) y en palabra y, en una de sus pocas declaraciones en la época, ataca duramente a los compositores que escriben revista.[163] El estilo de *La Lola…*, que en algunos pasajes puede contar con más disonancias y ambigüedad tonal que algunas obras coetáneas de Alonso, Guerrero o Moreno Torroba, es un ejemplo del género lírico (sobre todo de la ópera nacional) que se estaba escribiendo desde finales del s. XIX fusionando el componente español (en este caso de influencia andaluza) con el ingrediente europeo del lenguaje y estética wagneriana (con la certeza de que es Conrado del Campo quien actúa de "vaso comunicante").

Desde el punto de vista de la logística e implicación en el "engranaje" de la producción escénica hemos comprobado que F. Alonso, F. Guerrero, F. Moreno Torroba o P. Sorozábal demostraron un fuerte compromiso con el repertorio lírico en su labor como empresarios, a cargo de compañías líricas, propietarios y/o responsables de teatros, directores de orquesta, ostentando cargos en la SGAE en un contexto de crisis del género. Barrios, al contrario, fue un compositor menos proactivo y tendió a delegar este tipo de gestiones en los colaboradores y libretistas (en el caso de la zarzuela, como comprobaremos en el capítulo 3, la labor de promocionar el estreno fue asumida, en primer lugar, por los hermanos Machado y, posteriormente, por los hermanos Fernández-Shaw).

Otro aspecto importante es la tendencia de los críticos musicales a destacar, en cada estreno lírico, si cada zarzuela aportaba novedades o repetía las mismas fórmulas (es el caso del estreno, en 1957, de la zarzuela *María Manuela* con música de Moreno Torroba que, a finales de los años 50, recibió calificativos de los críticos como "es una zarzuela más" o "que no renueva, supera, ni modifica nada).[164] Nuestra obra objeto de estudio utilizaba un fórmula más propia del pasado (de la zarzuela grande, en su versión transformada, de la ópera nacional) y, sin embargo, experimentó un enorme éxito de público y crítica. En el capítulo 5 de esta tesis profundizaremos en la inyección económica que supuso el doble premio recibido en el Concurso Nacional de obras líricas que hemos descrito en este capítulo[165] y donde, de nuevo, la actitud beligerante de otros compositores como Francisco Alonso benefició, indirectamente, a Ángel Barrios (como comprobaremos, posteriormente, incluso fueron los hermanos Fernández-Shaw en complicidad con

[163] Cuando el periodista pregunta a Barrios, en la entrevista ya citada del 4 de diciembre de 1955 (DEL ARCO, *Mano a Mano* en *La Vanguardia de Barcelona*…): "¿Piensa ganar dinero con la ópera?", el compositor le responde: "No, con la ópera no se gana; pero me muero de hambre antes de hacer una revista. Y no porque no sea capaz uno de hacer cuatro números de esos chabacanos. ¡Que me maten, pero te digo! Y esa música de esos que han ganado mucho dinero ha matado el género lírico. Subraya esto, que no me importa" y el periodista se despide, cómicamente, exclamando: "¡Duro, duro!".

[164] Las palabras exactas de Antonio Fernández Cid que ya era, desde 1952, el crítico de *ABC,* sobre *María Manuela* es que la había percibido como "una zarzuela más (…) que no renueva, supera ni modifica nada. Es una zarzuela como las de siempre. Mejor montada" (FERNÁNDEZ-CID, Antonio, *Maria Manuela,* Diario *ABC*, 2 de febrero de 1957);

[165] Recordemos la estimación ya recogida en este capítulo: las 50.000 pesetas equivaldrían, actualmente a una cantidad de euros que oscilaría entre los 18.270,77€ y los 245.813,95€ ; y las 700000 pesetas irían en la horquilla entre 255.430,15€ y los 3.437.789.24€.

la esposa de Barrios y de su hija, y con las reticencias de Barrios, los que presentaron la obra a la convocatoria del Concurso de 1950). En este sentido, deseamos que el bosquejo de este capítulo sobre las razones de la crisis de la zarzuela, desde la Guerra Civil, haya sido suficientemente comprensible y volvemos a constatar que, a pesar de la desconexión de *La Lola…* con las nuevas influencias del musical norteamericano y con los subgéneros líricos (como la revista), no fue óbice para ese supuesto éxito de crítica y público.

1.7.2 LAS DOS POSTURAS RESPECTO AL FUTURO DE LA ZARZUELA

Subrayamos las dos posturas del mundo lírico enfrentadas en la mitad del s. XX y en la historiografía musicológica posterior: la de los compositores y musicólogos que defendieron un único modelo de zarzuela seria y "grande" frente a los que fueron más aperturistas a la permeabilización de influencias externas. Rescatamos las palabras de Mario Lerena (y algunas reflexiones) sobre la falta de continuidad y persistencia en un estilo o una propuesta literario-musical:

> El tránsito de nuestros autores por las diversas morfologías de teatro musical que se van superponiendo hace que estos acaben sin centrarse en un estilo determinado y que el fin último perseguido sea conseguir el éxito ante los espectadores, ante la crítica y entre los propios creadores, generando una ausencia de línea estilística en cada uno de ellos, pero finalmente, es que fue así, también en otras épocas, donde nuestros autores tuvieron que convivir entre géneros dispares, modas y exigencias de las empresas. Seguramente esta frenética carrera por encontrar la fórmula del éxito se deba también, además del aparejado interés económico, a "la vocación democrática y popular del género" que mantiene hasta nuestros días su aliado más ferviente en el españolito de a pie[166].

Este distanciamiento de las fórmulas clásicas del teatro musical producido antes de la Guerra Civil acerca el género grande a una reconversión de sus parámetros poéticos y es empujado a los usos del musical inglés, como en su momento había ocurrido con la influencia de los bufos y la opereta francesa. "La dificultad de definir y consolidar un rumbo propio entre la desconcertante amalgama de propuestas que poblaban las carteleras de espectáculos"[167] lleva a afirmar al propio Sorozábal:

> Yo no me he enterado aún, de una manera definitiva, lo que quiere encasillarse con el nombre de "zarzuela típica". Aparte de que en la zarzuela cabe de todo -todo lo que no sea opereta- yo personalmente opino que la zarzuela es una ópera que no llegó a ser. Y que no llegó a ser por incapacidad de resistencia del público español, que quiere en la escena una gran variedad y una gran vivacidad. (Luz, 24 de diciembre de 1933)[168].

---

[166] LERENA, Mario, *El teatro musical de…* , p. 63.
[167] *Idem.*
[168] *Ibidem,* p. 147. (carta firmada en Luz el 24 de diciembre de 1933).

Para algunos musicólogos y compositores líricos coetáneos, cada nacimiento de una nueva rama (en el panorama del árbol troncal de los géneros vinculados a la zarzuela grande) se ha interpretado más como una amenaza que como un intento de renovación[169]. Según Concepción Llorens Concustell, en el final de los años cincuenta del s. XX, la invasión del musical americano es un fenómeno muy similar al que acaeció, en su momento, cuando se introdujo la opereta y desempeñando el mismo papel: "dando ejemplos que renovaron y ampliaron el repertorio lírico, enriquecieron el lenguaje musical y sirvieron de revulsivo a un género que no era ajeno a las crisis que de tanto en tanto han sacudido a la sociedad española y a su vida cultural[170]. A veces el problema de no querer ver la evolución de un género radica en los propios defensores a ultranza del género, que "no aciertan a comprender que la lógica evolución de los tiempos ha llevado el gusto de los públicos hacia otros derroteros"[171]. -

De los diecinueve estrenos seleccionados por Lagos Gismero, entre 1949 y 1960, encontramos una gran diversidad en los géneros y estilos musicales que se reparten así:

1. Seis zarzuelas grandes (en tres actos)[172].
2. Sainete: contamos con dos versiones más "serias" y grande[173] y dos sainetes más prototípicos[174].
3. Revista, cuatro[175].
4. Opereta, cuatro[176].
5. Y contamos con otros dos géneros como son la ópera de cámara[177] y la zarzuela bufa[178].

Nuestra obra de referencia para este recorrido alude a la zarzuela grande frente al género revista motivo por el cual, los ejemplos del género revista citados sólo se justifican por su mayor calidad literario-musical (como ocurre con las cuatro obras citadas), por explorar nuevas propuestas literario-musicales (es el caso de *Colorín Colorado* y *A todo color*), por el prestigio de sus compositores y/o libretistas (Sorozábal, con *Brindis*, como única incursión en este género) y/o por el éxito de público (*Águila de Fuego* se mantuvo dos años en cartelera y *A todo color* sumó seiscientas representaciones).

---

[169] Tendencia recurrente con las manifestaciones artísticas más herederas de la tradición como, por ejemplo, el flamenco donde los puristas han sido reacios a cualquier intento de renovación, innovación o fusión con otros tipos de música (y de la misma manera ocurrió con el jazz o el tango).

[170] LLORENS CONCUSTELL, Concepción, "La opereta en España". *El mundo de la opereta.* Col. Historia y Vida. Extra N.º 87. 98-112. Barcelona: Historia y Vida S.A., 1997, p. 112.

[171] *Ibidem,* p. 112

[172] *Condesa de la aguja y el dedal, La Lola se va a los puertos* (Andalucía), *Canastillo de Fresas* , *Gaitero de Gijón* (en la zona de Asturias), *Caballero de Barajas* (comedia musical) y María *Manuela* (comedia lírica),

[173] *Cantar del Organillo* y *Cayetana la rumbosa*

[174] *Entre Sevilla y Triana* (ambientado en Andalucía) y *Ana María* (x?)

[175] *A todo color, Colorín colorado, Brindis* y *Águila de Fuego.*

[176] *Hechicera en Palacio, Águila de Fuego* (fantasía musical)*, Canción del amor mío, Las de Caín* y *Baile en capitanía.*

[177] *Byron en Venecia.*

[178] *La ópera del Mogollón.*

A pesar de que hay un predominio de la zarzuela grande, a partir de *El Caballero de Barajas* los autores evitan subtitular "zarzuela" a sus obras utilizando sinónimos como "comedia" con diferentes apellidos como "musical" o "lírica". Salvo alguna excepción (como *La Lola…*) tanto la crítica como el público no refrendaron estos últimos intentos de supervivencia del género, incluso, en autores que habían triunfado unos años o décadas antes. Respecto a la ambientación y uso de la música de tradición andaluza, en estos veinte ejemplos, además de en *La Lola…* sólo hemos encontrado *Entre Sevilla y Triana* de Pablo Sorozábal que, además, es un sainete.

Constatamos la tremenda permeabilidad entre todos los géneros siendo complicado considerar, cada obra, sólo una zarzuela grande, una opereta, un sainete o, incluso, un musical dentro de ese contexto ya estudiado en el capítulo de búsqueda de fórmulas "mixtas".

1.7.3 SÍNTESIS DE LAS ÓPERAS ESTRENADAS EN EL LICEO EN LA DÉCADA DE LOS 50.

Los cinco estrenos que el Gran Teatro Liceo de Barcelona, por obligación contractual, escenificó en la década de los 50 fueron: *Lola la Piconera* de Conrado del Campo -1950-; *Soledad* de J. Manén -1952-; *Canigó* de A. Massana -1953-; *La Lola se va a los Puertos* -1955-; y *Amunt!* de J. Altisent -1959-.

Tres de las óperas estrenadas se inspiran en lo andaluz y se contextualizan en el sur de España sin escatimar en el uso de estereotipos (*Lola la Piconera, Soledad* y *La Lola se va a los Puertos*) frente a las otras dos óperas de autores catalanes que se inspiran en la propia Cataluña (recordemos que Juan Manen también era catalán, pero contextualizó *Soledad* en el pasado de Andalucía y en su Semana Santa). Aunque los críticos reconocieron la calidad musical de las óperas españolas estrenadas en esta década es cierto que, en el aspecto literario y argumental, tanto *La Soledad* como *La Lola se va a los Puertos* no contó con la aprobación de la crítica y público por los motivos que ya hemos descrito en el capítulo.

Son cinco óperas, en lo musical, muy herederas del lenguaje wagneriano (los autores Conrado del Campo, Juan Manén, Antoni Massana, Ángel Barrios -como validaremos en esta tesis- y Juan Altisent no sólo reivindican este estilo musical, sino que lo transfieren a su música) aspecto que fue muy celebrado por la crítica. Recordemos que la élite musical de la Barcelona era una gran defensora del legado musical de Wagner y, en ese contexto, se dedicaron asociaciones y su repertorio tuvo un importante espacio la programación de las temporadas del Liceo fomentando la llegada de grandes directores y elencos de artistas procedentes de Bayreuth (hubo una gran eclosión de todo esto, precisamente, en el ecuador del s. XX). El estilo musical de *La Lola…* entroncaba con esta estética pero, como ya hemos anticipado y comprobaremos en el capítulo 8, no sólo no recibió la aceptación de crítica y público esperada por Barrios y los Fernández Shaw, sino que tampoco hemos encontrado alusiones a su inspiración wagneriana en la crítica

coetánea como sí se subrayó en la prensa respecto al resto de estrenos operísticos nacionales de la década.

CAPÍTULO 2: FORMACIÓN MUSICAL DE ÁNGEL BARRIOS; INFLUENCIA DE MANUEL DE FALLA Y CONRADO DEL CAMPO; SU BIBLIOTECA PERSONAL; ÁNGEL BARRIOS COMPOSITOR LÍRICO.

> El final no me gusta, parece mal improvisado.
> En resumen: he repetido que mi impresión general
> en todo es excelente y que me confirmo en la seguridad
> que siempre he tenido de que es Ud. músico de nacimiento
> y que ojalá hubiera muchos como Ud. con nuestro arte.
> Espero más que mucho de su música de Ud"[1]
>
> "La orquestación suya está bien dispuesta pero peca de
> excesivamente sobria, tenue, temerosa, débil. Para
> el Teatro, sobre todo es preciso instrumentar con más
> robustez con más cuerpo. Conviene también cuidar
> el color, buscando efectos de sonoridad,
> con más decisión, sin timideces[2].

Estas citas están extraídas de sendas cartas enviadas por Manuel de Falla y Conrado del Campo a Ángel Barrios. Ambos compositores mantuvieron una estrecha relación personal y de magisterio con Ángel Barrios que será reconstruida en este capítulo. Estamos ante los dos compositores que más influyeron en el compositor granadino tras su formación inicial en Granada, con Antonio Segura, y en París con André Gedalge. En este capítulo 2 vamos a atender la figura de Ángel Barrios estudiando, en primer lugar, su formación musical (recopilando toda la información publicada en fuentes secundarias) poniendo el foco en los diferentes profesores que tuvo Barrios. Posteriormente profundizaremos en la influencia que Conrado del Campo y Manuel de Falla ejercieron en la evolución compositiva de Barrios. Más adelante, analizaremos su biblioteca personal y musical siguiendo la línea metodológica de Robert Darnton[3] como representante de la nueva Historia Cultural[4]. Y, por último, realizaremos un bosquejo de los estilemas de la música lírico-escénica del maestro Barrios acercándonos a las trece obras escritas en este este género como análisis comparativo con la doble versión de *La Lola se va a los Puertos*.

2.1 FORMACIÓN INICIAL

Su formación musical, según Ismael Ramos[5], puede subdividirse en tres etapas: la granadina (1891-1906) en su infancia y juventud y con el protagonismo de su propio

[1] Carta de Manuel de Falla a Barrios (6-5-1919)
[2] Carta de Conrado del Campo a Barrios (13-12-1912)
[3] DARNTON, Robert: "Historia de la lectura…", p. 180.
[4] BURKE, Peter. *¿Qué es la historia cultural?*
[5] RAMOS, Ismael, *Ángel Barrios: el compositor en su época,* p. 114.

padre, Antonio Barrios Tamayo, y de Antonio Segura; la parisina (1907-1910) con André Gedalge como su profesor principal; la madrileña (1912- ca. 1917) con el magisterio de Conrado del Campo; a todo esto, añadiremos la influencia musical que pudo tener, con un carácter menos formal y académico, Manuel de Falla. En este capítulo usaremos una organización de las etapas idéntica para el periodo granadino y parisino, pero, en la tercera, vamos a fusionar sus dos grandes influencias: la de Del Campo y la de Falla.

2.1.1 PERIODO GRANADINO (1891-1906)

Antonio Barrios Tamayo (1858-1939) y Antonio Segura (1842-1916)

Manuel Orozco, uno de los primeros biógrafos de Barrios, señaló la influencia del padre de Barrios en sus inicios musicales, especialmente, con la guitarra: "Fue el maestro de su hijo Ángel y de unas generaciones granadinas de cultivadores de la guitarra y los viejísimos estilos y cantes, y a la vez, el depositario de una larga tradición guitarrística entre lo culto y lo popular"[6]; pero, como prueba documental aún más valiosa, contamos con las propias palabras de Barrios: "Era yo un niño cuando mi padre me dio las primeras lecciones. Él era un gran guitarrista como era un pintor magnífico"[7].

Respecto a Antonio Segura sus datos biográficos, según Ismael Ramos[8], son escasos y vinculados, sobre todo, a uno de sus alumnos más célebres: Federico García Lorca; uno de los biógrafos más importantes del poeta, Ian Gibson, reconoce ese déficit afirmando: "Difícil ha sido conseguir datos sobre la vida de este hombre tan apartado de la vida social granadina; difícil, incluso, averiguar su segundo apellido"[9]. Francisco Cuenca en su "Galería de Músicos andaluces contemporáneos" escribe de él lo siguiente:

> Maestro, compositor y profesor de casi todos los compositores y músicos contemporáneos granadinos. Dotado de una gran cultura artística y de una vasta ilustración pedagógica, sus conocimientos en armonía, contrapunto y composición, especialmente, colocaron al maestro Segura en elevado plano entre los músicos granadinos. Fue catedrático de armonía en el conservatorio y autor de varias obras para orquesta muy celebradas[10].

---

[6] OROZCO, Manuel, *Manuel Barrios, su ciudad, su tiempo,* p. 23.

[7] "El maestro Barrios, a quien ha sido adjudicado el premio en el concurso nacional de género lírico, no deja ningún día de tocar la guitarra". *Ideal,* 4 de julio de 1950, pp. 5-6. Con relación a la guitarra y la zarzuela objeto de estudio nos gustaría remarcar dos aspectos. Por un lado, la parte de guitarra aparece, en la versión orquestada y a disposición del director, que se conserva en el CEDOA de la SGAE pero no se ha localizado la particella individual de guitarra correspondiente. Por otro lado, es evidente que todo lo aprendido con su padre con relación al flamenco, en general, y a la guitarra en particular, se despliega en los números de la zarzuela (y, posteriormente, los relativos a su transformación en ópera) más inspirados en el folclore andaluz y en los diferentes bailes (petenera, soleá, bulerías, tangos, zapateado, farruca…) e, incluso, en el diseño de acompañamientos cuya instrumentación se inspira, claramente, en los rasgueos de la propia guitarra.

[8] RAMOS, Ismael, *Ángel Barrios: el compositor en su época,* p. 124.

[9] GIBSON, Ian: "Federico García Lorca…", p. 14.

[10] CUENCA, Francisco, *Galería de Músicos andaluces contemporáneos*, p. 118. y CASARES RODICIO: "Segura, Antonio" en *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* p. 910. En este sentido, en el archivo de la SGAE, se conserva una

El profesor Ramos desmiente rotundamente que el maestro Segura pudiera ser catedrático de armonía en el conservatorio por la sencilla razón de que Antonio Segura: "falleció cinco antes del inicio de la actividad de esta institución"[11]. El propio Ramos cita las palabras de Federico García Lorca sobre su profesor: "continué el estudio de la música con un viejo compositor, discípulo de Verdi[12], don Antonio Segura"[13]. Según Lorca su maestro (Antonio Segura) lo instruyó en lenguaje musical, armonía y "ciencia folclórica"[14]. Su labor en la docencia musical fue su gran contribución a la vida cultural granadina. Contamos con bastante documentación de que ejerció su magisterio en diferentes instituciones locales[15] de la que destacamos la Escuela de Música y Declamación del Liceo de Granada.[16] Siguiendo a Ramos, es probable que Barrios aprendiera música y violín con Segura, precisamente, en la escuela del Liceo:

> Como sustento documental para esta afirmación contamos con una fotografía de la época (ca. 1891) en la que aparece un jovencísimo Ángel Barrios con un violín[17], con una edad cercana a los nueve o diez años. Este hecho, unido a que no conocemos precedentes de violinistas en su familia, nos permite suponer que el hijo del Polinario comenzó sus estudios musicales "cultos" de la mano del profesor Segura, bien en la institución que apuntamos anteriormente, bien en su domicilio particular.[18]

2.1.2 PERIODO PARISINO (1907-1910)

André Gedalge.

Sabemos que Barrios fue alumno de André Gedalge gracias tanto a los testimonios

---

Zarzuela titulada "Dos telegramas" inscrita bajo el nombre de A. Segura, con letra de José Portero Requeña, que fue estrenada el 15-2-1873 en el T. Isabel la Católica de Granada.

[11] RAMOS, Ismael, *Ángel Barrios: el compositor en su época*… p. 129.

[12] Ramos cree que pudieron conocerse en Granada porque Verdi visitó Granada en 1863 acogido por el tenor Giorgio Ronconi que también era amigo de Segura ya que, ese año, trabajaba como profesor en la Escuela de Canto fundada por el músico italiano afincado en Granada y, podría ser probable que Verdi y Segura llegaran a conocerse. Ramos afirma que, esa coincidencia fue tan breve que "considerar a Segura discípulo de Verdi es una licencia del poeta (RAMOS, Ismael *Ángel Barrios*… p. 126).

[13] GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas.* García-Posada, Miguel (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, vol. 3, 1997, p. 306.

[14] *Idem.*

[15] Antonio Segura formó parte del proyecto de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II fundada el 15 de febrero de 1862 por Giorgio Ronconi (Francisco de Paula Valladar afirma: "[Segura] perteneció como profesor, siendo muy joven, a la famosa escuela que fundó aquí el insigne Jorge Ronconi" -en VALLADAR, Francisco de Paula. "Crónica granadina". *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras.* 31 de mayo de 1916, p. 1905. También fue profesor de piano, desde 1905, en las Escuelas del Avemaría según ALONSO, Celsa. *Francisco Alonso…,* p. 28. Fue profesor de Armonía y Composición en la Escuela de Música del Ayuntamiento de Granada de la que fue promotor; véase, de nuevo, en VALLADAR, Francisco de Paula, "Crónica granadina", p. 240.

[16] GONZALEZ, José, *Ritornello. Miradas al pasado musical de Granada.* Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2005, p. 287.

[17] En el subapartado 2.4 analizaremos los libros, tratados y partituras de su Biblioteca personal y, en el caso de libros sobre el violín, hemos localizado *Escuela de violín. Método completo progresivo* con fecha de edición 1875 (recordemos que Barrios nació en 1882), con un precio de 30 pesetas y firmado por el propio Barrios.

[18] Según Gibson: "a menudo le visitaban sus discípulos y amigos para pedirle consejo sobre tal o cual partitura o dificultad y los problemas eran resueltos prácticamente sobre el piano que tenía en uno de los cenadores del patio de su castiza casa granadina"; en GIBSON, Ian. "Federico García Lorca, su maestro de música y un artículo olvidado" en *Ínsula. Revista bibliográfica de ciencias y letras.* Madrid, marzo de 1996, Año XXI, núm. 2323, p. 14.

del propio Ángel Barrios[19] como por las cartas remitidas al compositor granadino por otros alumnos de Gedalge.[20] Este compositor y pedagogo francés nació el 27 de diciembre de 1856, en París y recibió una buena educación clásica en el *Lycée parisien Louis Le Grand* (antes llamado *Lycée Descartes*). Durante el año 1873-1874 asistió al *Lycée de Douai*, titulándose en bachillerato (asignaturas artísticas) en agosto de 1874. Cuando a los 27 años decidió ser músico se convirtió, primero, en asistente del profesor de armonía y composición Ernest Guiraud y, a su muerte en 1882, de Jules Massenet. A principios de 1904, gracias a un edicto del ministro de Instrucción Pública es nombrado Inspector de enseñanza musical. Permaneció como profesor suplente durante mucho tiempo y es nombrado, el 4 de noviembre de 1905, profesor de un curso de Contrapunto y Fuga recién abierto en el Conservatorio Nacional de Música y de Danza (con Gabriel Fauré como director). El 8 de octubre de 1905 forma parte del Consejo Superior de Enseñanza. Fallece el 5 de febrero de 1926 en Chessy[21].

Para aportar algo más de datos e información sobre la labor pedagógica de Gedalge, extraemos esta cita del Prólogo de los traductores (al castellano) de su *Tratado de Fuga* en la edición de 1990 de Real Musical[22]:

> Esta mencionada permanencia y actualidad del tratado se debe esencialmente, en nuestra opinión, a su musicalidad. El tratado presenta ya a primera vista, dos importante atractivos. Por un lado, su ejemplificación a base de fragmentos de obras de grandes compositores de la Hª de la Música cuya inclusión el mismo autor justifica sobradamente; por otro un tono anti dogmático, que consigue siempre dar una justificación coherente a las normas de la técnica del contrapunto y fuga clásicos, sin recelo alguno, en descartar aquellas que considera absurdas o inútiles; "No debemos pasar por alto que Gedalge es uno de los primeros teóricos franceses de esta generación que pone en duda algunos principios de sus predecesores y que empieza a considerar la musicalidad por encima de todo dogmatismo (gran influencia en Charles Koechlin) "aboga por que el alumno se exprese a sí mismo en cada ejercicio, evitando la dicotomía (hasta el punto en que ello es posible) entre la creación y el aprendizaje técnico[23].

En su otra obra más importante, con carácter pedagógico, publicada en 1922 y titulada *L'Enseignement de la Musique par l'éducation de l'oreille»* Gedalge expone el conocido "Método Gedalge". Recogemos la síntesis que Joaquín Zamacois realiza de dicho método. Zamacois afirma que Gedalge, con este método didáctico, pretende una transferencia de los sistemas educativos básicos inspirándose en el sistema de Wilhem,

---

[19] «[...] estudié la armonía con Md. Gedalge, (célebre Mtro. Francés)» (*sic).* Instancia de Ángel Barrios dirigida al Excmo. Sr. Rector de la Universidad de Granada, 3 de noviembre de 1928. AUG-1829.

[20] RAMOS, Ismael, *Ángel Barrios: el compositor*… p. 135.

[21] www.musimem.com/gedalge.htm (recuperado el 25 de Febrero de 2023).

[22] GEDALGE, André, *Tratado de Fuga.* Traducido por Alexander Schnieper y Mercedes Zavala. Madrid: Real Musical, 2006.

[23] *Ibidem*, pp. 3-4.

ampliando el número de cifras romanas introducido por éste para elaborar un sistema nuevo de educación musical que se basa fundamentalmente en la educación del oído relativo, trabajando tonalidades, grados y claves de una forma abstracta y sin fijar una altura determinada para cada sonido[24].

Todos sus alumnos guardaron un entrañable recuerdo de sus clases y, la mayoría de los casos, fueron contagiados por la veneración de su maestro a las formas contrapuntísticas. Ravel, según P. Petit: "proclamará más tarde que debía a Gedalge los elementos más preciosos de su oficio; politonalidad de Milhaud (fruto de una concepción contrapuntística lineal llevada a su máximo extremo, es decir, como una nueva fórmula técnica para enriquecer a la vez el lenguaje armónico y contrapuntísco"[25].

Ismael Ramos describe las aportaciones pedagógicas y el perfil docente de Gedalge acudiendo a autores como Gabriel Pierné[26], Raoul Laparra[27] o Max d´Ollone[28]. El primero nos habla que "sus ideas pedagógicas pueden tener un considerable impacto en la difusión de la educación musical y en el desarrollo general de la mentalidad musical"[29]. El segundo afirmaba, respecto a su forma de entender la enseñanza: "No es que la forma no fuera importante en la enseñanza del difunto gran maestro, pero se basaba, no en un espíritu de reacción, sino en un deseo de libre evolución, en los fundamentos eternos establecidos por los antepasados"[30]. Y, el tercer autor: "si le gustaba exigir a sus alumnos, como lo más difícil, una frase melódica y tonal de ocho compases, es porque la concebía formando un todo coherente y armonioso, una pequeña pieza completa"[31].

Gedalge, además de su docencia reglada, impartió clases particulares y su nieto (también compositor y con el mismo nombre) ha documentado en 54 los alumnos que recibieron clases particulares de su abuelo a comienzos del s. XX[32]. Observemos, en este sentido, las palabras literales publicadas por el propio André Gedalge (nieto) en 1994:

> Al leer su diario y señalar la lista de alumnos particulares, se observa que cerca de 3 o 4 se reúnen en torno al maestro que distribuye sus conocimientos. Algunos nombres se repiten a menudo. Entre 54 de ellos, tenemos a Ducasse, Ladmirault, Lazare Levy, Cools, Bruselas...

---

[24] ZAMACOIS, Joaquín, *Temas de pedagogía musical*. Barcelona: Ediciones Quiroga, 1973, p. 142.
[25] www.musimem.com/gedalge.htm (recuperado el 25 de Febrero de 2023).
[26] "L´enseignement de la musique obligatoire. Interview de M. Gabriel Pierné". *Le Menestrel*, 1920, núm. 43, pp. 404-405.
[27] LAPARRA, Raoul: "Le Mouvement musical à l´Étranger. Espagne". *Le Menestrel,* 1926, núm. 9, p. 101.
[28] OLLONE, Max d´: "Mélodie et harmonie". *Le Menestrel,* 1933, núm. 28, pp. 285-286.
[29] "L´enseignemente de la musica…, 1920, pp. 404-405.
[30] LAPARRA, Raoul: "Le Mouvement musical…", p. 101.
[31] OLLONE, Max d´: "Mélodie et harmonie", pp. 285-286.
[32] www.musimem.com/gedalge.htm (recuperado el 25 de Febrero de 2023).

> Tantos nombres famosos (y mundialmente conocidos algunos de ellos) se han beneficiado de sus sensatos consejos: Maurice Ravel, Florent Schmitt, Georges Enesco, Raoul L a - parra, Charles Koechlin, Max d'Ollone, André Bloch, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Nadia Boulanger, Bernard Crocé-Spinelli, JeanWiener[33].

Y respecto a su forma de trabajar, André Gedalge (nieto) escribe: "No les escatimaba ni su tiempo ni sus problemas ni sus consejos siempre seguidos. Abría horizontes y mostraba al mismo tiempo los límites; "recordad la línea", decía mientras tocaba una nota falsa, "recordad la línea", mientras corregía, en un ejercicio, un "stretto" equivocado"[34].

2.1.3. EL MAGISTERIO DE CONRADO DEL CAMPO Y MANUEL DE FALLA[35]

El respeto mutuo entre los dos maestros

La influencia recibida de Falla y Del Campo fue diametralmente diferente. La formación con Conrado del Campo responde a una formación reglada y académica y, además, su relación es tan estrecha que les lleva a convertirse en colaboradores componiendo, colegiadamente, obras líricas (las óperas no estrenadas *La culpa* -1914-1915- y *La Neña* -1916-; la zarzuela *La Romería* -estrenada en 1917-; la zarzuela no estrenada *La máscara* -1917-, la más conocidas de sus ópera en colaboración, *El Avapiés* -estrenada en 1919-y, por último, la zarzuela *El hombre más guapo del mundo* -1920-). Respecto a Falla, como podemos comprobar por las cartas intercambiadas y la información que conocemos, estamos ante una relación que nace de la admiración y que, en momentos puntuales, se atreve a enviarle composiciones para que le aconseje y corrija. Como dato cuantitativo, a pesar de esa formación más reglada de Del Campo a Barrios (aunque sabemos que eran "clases particulares" en su casa) son cuatro las cartas de Conrado del Campo orientando musicalmente las composiciones de Barrios y sólo una, aunque muy extensa y compleja en sus indicaciones a Barrios, la que le envía Falla.

La relación de respeto mutuo entre Conrado del Campo y Manuel de Falla se puede conocer estudiando el epistolario que se intercambiaron desde 1914 hasta 1941[36]. Según Christiane Heine[37] fue el propio Del Campo quien -aprovechando a menudo sus

---

[33] *Idem.*

[34] *Idem.*

[35] En la tesis de Ismael Ramos (RAMOS, I., *Ángel Barrios, el compositor…,* p. 135) después de las dos primeras etapas formativas presenta la tercera, en Madrid, y con el magisterio de Conrado del Campo (no obstante Ramos profundiza, tanto en tu tesis como en su monografía sobre la correspondencia Falla-Barrios en el intercambio epistolar entre Falla y Barrios con relación a los consejos compositivos). Como comprobaremos en el Capítulo 4 y 7, la influencia de Conrado del Campo en la escritura lírica de Barrios en la zarzuela y ópera es incontestable; pero, además, en algunos números de la zarzuela y de la ópera (concretamente en el 11 de la zarzuela) hemos encontrado similitudes, también, entre el estilo de Barrios y el del Falla más joven.

[36] Concretamente son 18 las cartas intercambiados entre ellos custodiadas en el Archivo Manuel de Falla en la carpeta de correspondencia n.º 6814.

[37] HEINE, Christiane, "El magisterio de Conrado del Campo en la generación del 27. El caso de Salvador Bacarisse y Ángel Martín Pompey" publicado en *Música española entre dos guerras, 1914-15* coord. Por Emilio Francisco Casares Ro-

clases para profesar "su admiración sincerísima ante la vida y la obra de Falla- fomentaba la idea del carácter paradigmático del arte de "aquella mente privilegiada por ser "neta y auténticamente español"[38], recomendando su música aún en 1947 "de seguro guía y modelo"[39] a todos aquellos que desearan "orientar su pensamiento por cauces de tradición y espíritu sinceramente nacionales"[40]. Lejos de considerarle un rival, Del Campo elogió 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"[41]. Su profunda y sincera amistad –teñida del cariño y apasionamiento por parte de Del Campo- culminaría, en 1929, con la decisión de ambos de retirar, en beneficio del otro, sus respectivas candidaturas a la vacante de la Academia de Bellas Artes de S. Fernando, presentadas involuntariamente de forma simultánea. Aparte de las muestras de lealtad y afecto mutuo, manifestadas por los dos músicos en este delicado asunto, la renuncia de Falla a su candidatura puede interpretarse como una demostración abierta de la estima que éste sentía por el compositor Del Campo desde los comienzos de su larga amistad según se ha comprobado también por el hecho de que, en 1914, Falla le pediría desde París un autógrafo musical suyo para incluirlo en una antología de artistas contemporáneos que entonces estaba preparando Georges Jean-Aubry por encargo de la revista de arte *Montjoie*. Naturalmente, la ausencia de Falla de España fue particularmente sentida por Del Campo –acostumbrado más bien a la indiferencia o incomprensión de sus contemporáneos- quien puso en música su nostalgia en 1945 a través de una pieza para piano, dedicada "a Manuel de Falla", que bajo el significativo título *Añoranza* evoca la tierra andaluza de aquél mediante el empleo de característicos giros cadenciales eludidos, por lo general en el lenguaje musical de Del Campo.

La influencia de Conrado del Campo en Ángel Barrios

Epistolario con Conrado del Campo

Según apunta Ismael Ramos[42] el contacto que ejerció de nexo entre Del Campo y Barrios fue, muy probablemente, Enrique Fernández Arbós, gran amigo de ambos[43]. Y respecto a la relación Barrios y Fernández Arbós sabemos que coincidieron en 1908 en Londres con ocasión de la gira de conciertos del Trío Iberia, donde Arbós fue el gran adalid de la formación camerística[44]. Así quedaría establecida la relación triangular entre

---

dicio, Javier Suárez Pajares. Colección "Estudios". Serie "Música", n.º 4 (publicaciones del archivo MANUEL DE FALLA), 2002, pp. 97-132.

[38] *Idem*.

[39] *Idem*.

[40] *Idem*.

[41] *Ibidem*, p. 101.

[42] RAMOS, Ismael, *Ángel Barrios: el compositor en su época,* p. 136.

[43] "Enrique Fernández Arbós […] mantuvo amistosa relación y fecunda colaboración con Conrado del Campo a lo largo de su vida". Véase García Avello, Ramón. "Campo Zabaleta, Conrado del ". En *Diccionario de la Zarzuela, España e Hispanoamérica.* Madrid: ICCMU, 2002, vol. 2, p. 982

Barrios, Fernández Arbós y Del Campo situada en la primera década del s. XX.

En la relación entre Del Campo y Barrios podemos diferenciar dos etapas, continuando con Ismael Ramos; una primera donde la prioridad fue la formación (1912-17) y una segunda etapa (desde 1917) donde Barrios y Del Campo se convierten en colaboradores y coautores, pero, según Ramos, siempre hubo una transferencia de conocimientos implícita, aunque fuera aplicada a sus creaciones conjuntas[45].

El propio Del Campo, según prueba Ramos en una de sus cartas, pudo ser determinante en la orientación de la carrera compositiva de Barrios por su apoyo incondicional[46]. En este sentido se evidencia una evolución personal en la relación Barrios-Del Campo: fue de lo estrictamente "académico" a una relación de colaboradores que trascendió incluso la amistad y, Ramos, ejemplifica esta realidad citando una despedida de una carta de 1916 donde Del Campo finaliza así: "tu amigo, maestro, colaborador y socio"[47].

Ramos desconoce el momento justo del inicio de la formación con Conrado del Campo, aunque, por el contenido de una Tarjeta manuscrita del 13 de Diciembre de 1912 sabemos que sería anterior a esta fecha (también le consta, a Ismael Ramos, que la labor docente de Conrado del Campo estaba retribuida por Ángel Barrios[48] con lo que también se constata que no recibió clases de él en el conservatorio sino de forma extra-oficial). Su primera obra lírica, el sainete *Alma Serrana* (en el que nos detendremos más en último apartado de este capítulo cuando abordemos la producción lírica de Barrios) estrenado el 18 de febrero de 1915 en el Teatro Novedades de Madrid ya fue supervisado por Del Campo como acredita una crítica en prensa donde se publican estas palabras: "En los presentes momentos sé que tiene Barrios una zarzuela y sé que Conrado del Campo, cuya autoridad es indiscutible, ha hecho de la música una brillante profecía"[49].

Aunque no disponemos de documentación para estudiar estas clases individuales

---

[44] RAMOS JIMÉNEZ, Ismael, *Trío Iberia,* pp. 19-22.

[45] En la entrevista que Ismael Ramos realizó a Ángela Barrios (hija del compositor) con fecha 28 de febrero de 2014 (se puede confrontar con la que Francisco J. Giménez-Rodríguez realizó a la propia Ángela Barrios el 21 de marzo de 2014 para redactar su capítulo "Toda su música era baile". La música para ballet de Ángel Barrios" publicado en *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra.* Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 150) una de las conclusiones a las que llega Ramos de las palabras de Ángela Barrios es que: "la más que desahogada situación económica de la familia Barrios permitió al músico dedicarse al estudio y a la composición, más por placer artístico que como forma de sustento" (especialmente en este periodo 1912-18 donde a Ramos no le consta que Barrios llevara a cabo ninguna actividad profesional a excepción de algunos conciertos con el Trío Iberia y los estrenos de *Aben-Humeya* (1913), *Alma Serrana* (1915) y una testimonial colaboración musical en el drama de Villaespesa *La maja de Goya* (1917).

[46] Carta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada "23 de abril de 1919", PAG LE-AB 530-266, donde afirma: "Cuando hubo entre nosotros mayor confianza me dijiste que sin la ayuda mía renunciabas a todo aquí y te volvías a Granada. Yo te prometí la ayuda plena, sin limitaciones al orden artístico […]".

[47] Carta manuscrita de Del Campo a Barrios, fechada en San Sebastián "27 de noviembre de 1916". LEG-AB 530-252.

[48] Así queda acreditado en la Tarjeta manuscrita de Conrado del Campo a Ángel Barrios, s.f., pero [1915]. PAG-AB 530-274.

[49] CASTILLO, Aureliano del: "La representación". *El Defensor de Granada,* 19 de noviembre de 1913, p. 1.

impartidas por Conrado del Campo a Ángel Barrios sí podemos consultar los consejos y orientaciones que se registraron en su intercambio epistolar. De las 38 cartas que Conrado del Campo remite a Ángel Barrios, cuatro de ellas, recogen orientaciones y correcciones musicales; como la relación entre ellos era estrecha y presencial hemos comprobado, por las fechas, que la correspondencia donde se enviaban y corregían las tareas compositivas se reservaba para momentos de descanso estival o de invierno, es decir, un especio temporal diferente al curso docente (hay una carta enviada en diciembre, otra en septiembre y dos cartas fechadas en julio). Pasemos a diseccionar estas cuatro cartas.

En la primera, fechada el 13 de diciembre de 1912, Conrado del Campo focaliza sus orientaciones y consejos a la orquestación/instrumentación de Barrios:

> La orquestación suya está bien dispuesta, pero peca de excesivamente sobria, tenue, temerosa, débil. Para el Teatro, sobre todo es preciso instrumentar con más robustez con más cuerpo. Conviene también cuidar el color, buscando efectos de sonoridad, con más decisión, sin timideces. Fíjese en las enmiendas que he hecho, y que tienden a eso. Más resolución, más nervio, más amplitud en el empleo de los elementos orquestales[50].

La corrección de Conrado del Campo es diametralmente opuesta a lo que Falla opinará (en otra obra, lógicamente) siete años después. Del Campo califica la orquestación de Barrios como *"*excesivamente sobria, tenue, temerosa, débil" y ofrece este consejo "Para el Teatro, sobre todo, es preciso instrumentar con más robustez con más cuerpo. Conviene también cuidar el color, buscando efectos de sonoridad, con más decisión, sin timideces*"*. A continuación le propone una elección de instrumentos más real y menos utópica suprimiendo el arpa, los dos fagotes y el clarinete bajo (*"*difícilmente habrá arpista en los teatros de género chico y, desde luego, en ninguno dos fagotes ni clarinete bajo*")*. Y concluye su recomendación sobre cómo debe ser la instrumentación: "más resolución, más nervio, más amplitud en el empleo de los elementos orquestales".

La segunda carta de Conrado del Campo con orientaciones musicales, en orden cronológico, es la fechada el 24 de julio de 1915. Del Campo le remite a Barrios las correcciones y una carta explicativa sobre unos "contrapuntos" que son ejercicios que nada tienen que ver ni con fragmentos de borradores ni, aún menos, de obras definitivas. El maestro Del Campo le escribe lo siguiente:

> Los contrapuntos últimos que desde Madrid me ha enviado están bien; comete V. faltas de octavas muy comprensibles en trabajos polifónicos a cinco y seis voces. De todas faltas le redimirá la constancia en la labor. Le envío un canto de arpa libre, para que sobre él escriba dos diferentes contrapuntos floridos a cuatro voces. Como verá tiene cierta dificultad de una mayor independencia en la interpretación armónica y polifónica[51].

Las correcciones y críticas de Conrado del Campo son, a nuestro juicio, bastante

[50] Carta de Conrado del Campo a Ángel Barrios, fechada "13 de diciembre de 1912". PAG LE-AB 530-245.
[51] Carta enviada por Conrado del Campo a Ángel Barrios fechada "24 de julio de 1915". PAG LE-AB 530-246.

"constructivas" ya que le señala varias "faltas de octavas" (nos imaginamos que se trataba de tradicional error de los ejercicios de armonía de las "octavas paralelas" que restan independencia a las voces) pero el compositor madrileño matiza que esas faltas son "muy comprensibles en trabajos polifónicos a cinco o seis voces". El consejo y orientación que viene a continuación es muy interesante: "De todas faltas le redimirá la constancia en la labor" enfatizando la importancia del trabajo, el esfuerzo y la disciplina. Y como dato objetivo del progreso de Barrios, Del Campo le envía "un canto de arpa libre, para que sobre él escriba dos diferentes contrapuntos floridos a cuatro voces" que supone, para Del Campo, un paso más de complejidad ("como verá tiene cierta dificultad de una mayor independencia en la interpretación armónica y polifónica"). En este sentido el propio Del Campo sentencia: "dado lo avanzado de los conocimientos contrapuntísticos, creo que podrá adelantar muchísimo el trabajo de la fuga" lo que supone un acicate subrayando la mejora en la técnica compositiva del contrapunto en Barrios. Y en esta misma carta Conrado le propone que le envíe su partitura, *El Generalife* ("en cuanto estén los dos contrapuntos mándelos aquí con *El Generalife* que me anuncia, dirección Casino Internacional –Mont´Estoril- Portugal").

La tercera de las cartas remitidas por Conrado del Campo a Ángel Barrios, con orientaciones musicales, está fechada el 6 de septiembre de 1915 y, precisamente, trata de corregir la obra *El Generalif*e que había mencionado en la carta anterior solicitando a Barrios que se la remitiese, así como los dos contrapuntos "floridos" a los que también le instó:

> No le he escrito antes porque he estado ocupadísimo. Ahí van El Generalife y el último contrapunto recibido ambas cosas corregidas.
> Verá que en *EL GENERALIFE* va apuntado otro final.
> En efecto el que V. envió era banal y además brusco. Conviene, como ya dije, repetir armadura y el baile"[52].

Los adjetivos descalificativos de Conrado respecto a este fragmento musical son similares, en su espíritu, a lo que Falla, tres años después, escribirá al propio Barrios: "banal y además brusco". Dos compositores con un estilo tan diferente (romanticismo tardío inspirado en el estilo centroeuropeo –Del Campo- frente a un nacionalismo vanguardista –Falla- y más heredero del impresionismo francés) pero a los que les une una gran disciplina en el trabajo y una desesperante meticulosidad critican la escritura "banal" ("mal improvisada" en las futuras palabras de Falla) o "brusca" (Falla hará uso de adjetivos tipo "retorcido" o "ampuloso" como observaremos posteriormente).

La cuarta y última carta con consejos/orientaciones musicales se envió el 4 de Julio de 1917 desde Madrid y alude a las nuevas correcciones sobre la misma obra (*Generalife*) ahora rebautizada como *Caminito del Avellano*.

Sobre "Caminito del Avellano" (nuevo título sobre Generalife) Insistías demasiado en

[52] Carta enviada por Conrado del Campo a Ángel Barrios fechada "6 de septiembre de 1915". PAG LE-AB 530-247.

> una misma fórmula cadencial sobre el acorde de fa sostenido menor. Examina las ampliaciones que te propongo y obra según tu criterio, adoptándolas o no. Tu ahí, maravillosamente de tranquilidad, frescura, encanto para los ojos, dulcemente arrullado los oídos con trinos de pájaros y seducido el olfato con perfume de flores y aromas. Y en tanto yo aquí sudando y toreando gente para que me dejen trabajar[53].

Además de que el maestro Del Campo vuelve a destacar una incorrección en la escritura armónica ("insistías demasiado en una misma fórmula cadencial sobre el acorde de Fa# menor[54]") vuelve a aparecer una comparación recurrente que utiliza Del Campo en toda esta correspondencia entre 1915 y 1919; Del Campo suele reprender a Barrios (con bastante sentido del humor) su ambiente de trabajo tranquilo, en plena naturaleza (trino de los pájaros y perfume de flores y aromas) y sin "estrés" frente a su contexto madrileño ("yo aquí sudando y toreando para que me dejen trabajar"[55]).

Concluimos con dos misivas que insisten en este aspecto comparativo entre el "ajetreo madrileño" y la tranquilidad de la residencia en plena Alhambra granadina. En la carta del 18 de junio de 1916, Conrado del Campo le escribe:

> Recibí tu carta que esperaba impaciente todos los días, porque a pesar de tus quejas por mi silencio procuré no tenerte absolutamente privado de mis noticias. Tú sabes cuánto es el trabajo que sobre mí pesa diariamente y así no siempre puedo tener tiempo para escribir, más tú, en cambio que eres libre y señor de tus horas disfrutas de ese maravilloso clima y puedes refinar sus inquietudes"[56].

Y en la carta fechada el 12 de mayo de 1922 usa otras palabras para persistir en la misma idea: "No te duermas y aprovecha cuanto puedas las dulces, bellas y perfumadas mañanas de la Alhambra" (se estaba refiriendo a su trabajo creativo con relación al inicio de la composición del *Sainete de los quinteros*).

El magisterio de Manuel de Falla sobre Ángel Barrios

Ángel Barrios recibió 46 cartas de Manuel de Falla (frente a las 38 que le remitió Conrado del Campo) y es, concretamente, en una de ellas (enviada el 6 de mayo de 1919) donde Falla le transmite consejos y orientaciones musicales. Pero antes de detenernos en dicha carta vamos a intentar describir el desencuentro que se produce en el triángulo Barrios-Del Campo-Falla que nos relata Ismael Ramos en su tesis doctoral[57].

El 11 de abril de 1919 Falla escribe a Barrios para darle "acuse de recibo" acerca de la recepción de su carta y el "paquete con la música" (12 días antes de la carta de

---

[53] Carta manuscrita enviada por Conrado del Campo a Ángel Barrios fechada "4 de julio de 1917". PAG LE-AB 530-257

[54] *Idem.*

[55] Destacamos el tratamiento de tuteo que denota esa complicidad.

[56] Carta manuscrita enviada por Conrado del Campo a Ángel Barrios fechada "18 de junio de 1916". PAG LE-AB 530-266)

[57] RAMOS, Ismael, *Ángel Barrios: el compositor*… pp. 523-24.

Conrado del Campo)[58]. Justo dos días después (el 13 de abril) Falla preavisa a Barrios de que ha hablado con Conrado y que, al enterarse de que Barrios le había pedido consejo, "le extrañaba que Ud. no le hubiera hablado de ello". Le aconseja que se lo comente cuando le escriba. Aquí están las palabras literales de la carta de Falla a Barrios:

> Mi querido amigo,
> Habrá recibido Ud. mi postal del viernes. Hoy vuelvo a escribirle porque esta tarde ha venido a verme Conrado, y dado mi modo de pensar en estas cosas y también para (evitar) falsas interpretaciones, una parecía que debía decirle que Ud. había tenido la amabilidad (de pedirme) mi opinión sobre alguna música andaluza compuesta por Ud., habiendo yo convenido gustoso en ello. Me dijo que lo encontraba perfectamente natural y lógico pero que extrañaba que Ud. no le hubiera hablado de ello. Yo le contesté que sin dudo esto fue debido a que Ud. no me vio sino en los muy últimos días que pasó en Madrid.
> Le digo a Ud. todo esto porque creo –salvo su opinión- que convendrá que, cuando Ud. escriba a Conrado, le diga algo sobre ello[59].

Y Barrios responde: "Ya le he escrito a Conrado y le dije lo ocurrido entre nosotros no creo que sea motivo de que se extrañe, sabe de más que soy un apasionado de su música y, que tarde o temprano, tenía que pedirle algunos consejos[60]".

De la carta fechada el 6 de mayo de 1919 resaltamos que Falla está seguro de que Barrios va a alcanzar su propio estilo y lenguaje compositivo ("Sigo creyendo que le será relativamente fácil encontrar su procedimiento"); respecto al "Dúo" que le envía Barrios, Falla comenta: "tanto en el estilo como en los giros melódicos de la parte vocal encuentro bastante influencia de la música tradicional de zarzuela". En el contexto de la carta esta opinión tan clara está redactada considerándola como algo "negativo" y, por tanto, como aspecto a corregir y anular. Otra observación que introduce en esta carta es la siguiente "además existen interrupciones en la realización musical del texto, que deben evitarse". Falla otorga tanta importancia a este aspecto incorrecto en los fragmentos enviados por Barrios que le detalla, minuciosamente, los pasajes concretos donde este defecto es más sensible:

> Por ejemplo, después de la pregunta "¿Qué tienes, Amapola?"; la interrupción de la frase 2 está en la página. 2 etc., etc. De la página 5ª a la 6ª, la interrupción (su longitud) es aún más grave. En fin, Ud. mismo, fijándose en ello verá cuando debe o no haber espera en la parte vocal y cuanto debe durar[61]"

Y el maestro culmina este párrafo afirmando: "salvo en raras excepciones –muy justificadas- se debe huir de este procedimiento[62]".

---

[58] Recordemos que, apenas un mes antes, el 18 de Marzo, Del Campo y Barrios estrenan la ópera "El Avapiés" en el Teatro Real de Madrid.
[59] RAMOS, Ismael, *Ángel Barrios: el compositor*… pp. 523.
[60] Contestación de Barrios a Falla (en la tesis de MURRAY, Kennet J.: "Ángel Barrios: Granada…", p. 64), mayo de 1919 (B/17) y también la carta está citada en RAMOS, Ismael, *Ángel Barrios: el compositor…,* p. 524.
[61] Carta manuscrita de Manuel de Falla a Ángel Barrios, fechada en Madrid «6 mayo [1]919». PAG LEG- AB 530-289.
[62] *Idem.*

Luego Falla se dedica a mostrar su opinión sobre la instrumentación/orquestación y la escritura musical en sí misma: "En la orquesta hay momentos que me gustan mucho, especialmente entre las páginas 4ª y 5ª, pero encuentro en general la escritura torturada (no sé si me explico) y, desde el punto de vista tonal, bastante retorcida[63]"

En la misma línea describe Falla las modulaciones y el ritmo armónico escrito por Barrios en el "Dúo":

> Deben evitarse los grupos modulantes como el de la página 13 a la 14 (En los Telares hay otro parecido). La modulación debe hacerse ampliamente por medio de construcciones tonales que correspondan a grupos o períodos completos, o de lo contrario, efectuarse por sorpresa. El final del Dúo, aunque de efecto teatral (tal como se entiende por el público) me gustaría más si fuese menos ampuloso[64].

Falla vuelve a hacer alusión a lo excesivamente "ampuloso" (otro adjetivo en la línea anterior de "torturado" o "retorcido"). Falla aconseja que la modulación se desarrolle "ampliamente" (a través de un número considerable de compases "que correspondan a grupos o periodos completos") o "por sorpresa". De esta orientación se deduce que los grupos modulantes del "Dúo" en la página 13 y 14 se quedan en una dimensión intermedia pero que, simultáneamente, vuelven a pecar de "ampulosidad".

Sobre los fragmentos de "Los Telares" y el "Tango" D. Manuel de Falla también se pronuncia:

> Deben evitarse la tendencia a modular por 5as, de no estar justificada por una especial intención idem. Los retorcidos atonales de que ya le he hablado. La canción de los Telares me parece poco nuestra y su acompañamiento, bastante torturado; pero lo anterior debe Ud. aprovecharlo. Salvo ciertos detalles es muy bonito. ¿Las apoyaturas? Sobre notas reales arpegio de la 1ª página etc., pudieran sustituirse por otras notas extrañas al acorde[65].

Sugiere no modular por quintas (es decir por tonalidades vecinas cuyas fundamentales tienen armaduras con, sólo, una alteración de sostenido o bemol mayor o menor de diferencia) y vuelve a calificar como "retorcidos" los "atonales" de los que ya les habló. La canción de *Los Telares* la despacha con una tajante sentencia "me parece poco nuestra" o vuelve a usar el adjetivo "torturado" para referirse a su "acompañamiento" aunque considera "aprovechable" todo lo anterior (se supone que el fragmento anterior a la "canción" propiamente dicha) con otra frase concisa pero bastante positiva: "salvo ciertos detalles es muy bonito". Y, por último, propone sustituir las apoggiaturas de la 1ª página por "*otras notas extrañas al acorde*" (nos imaginamos que se refiere a bordaduras, retardos, notas de paso…).

---

[63] *Idem*
[64] *Idem*
[65] *Idem*

> Respecto al "Tango" Falla escribe lo siguiente:
> Supongo que en los signos de repetición de la 1ª página del Tango hay error de copia. También debe Ud. desarrollar más este Tango, pues lo merece. El final no me gusta, parece mal improvisado. En resumen: he repetido que mi impresión general en todo es excelente y que me confirmo en la seguridad que siempre he tenido de que es Ud. músico de nacimiento y que ojalá hubiera muchos como Ud. con nuestro arte. Espero más que mucho de su música de Ud[66].

La crítica más negativa de la carta de Falla a Barrios se refiere al final de este Tango: *"*El final no me gusta, parece mal improvisado" y le propone *"*desarrollar más este Tango, pues lo merece". Y sus reflexiones vuelven a una opinión generalizada y sintética que D. Manuel de Falla tenía sobre el Barrios de 1919 como un músico talentoso ("de nacimiento") susceptible de exigírsele, siempre, mucho más ("espero más que mucho de su música de Ud").

2.2. ANÁLISIS DE SU BIBLIOGRAFÍA MUSICAL

2.2.1 BIBLIOTECA PERSONAL DE BARRIOS

Según Robert Darnton[67] uno de los aspectos más interesantes, para un investigador, es intentar establecer relaciones entre sus lecturas y el proceso intelectual de un compositor, así como las influencia de las corrientes historiográficas, artísticas y literarias[68] que se establecen entre sus libros de consulta. Antes de comenzar con nuestro estudio debemos aclarar que los libros editados en posesión de Ángel Barrios se conservan, básicamente, en dos ubicaciones diferentes. Por un lado, la mayoría de la bibliografía general y musical de tipo teórico se custodia en el Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife (que, desde la Introducción, estamos referenciando con las iniciales PAG[69]) frente a sus partituras manuscritas y algunas partituras editadas de otros compositores que se conservan en el Centro de Documentación Musical de Andalucía (CDMA[70]).

En nuestro trabajo de campo hemos localizado 742 registros que se redujeron a 552 ya que muchos de ellos constaban de varios volúmenes y, además, varios libros estaban bien etiquetados como pertenecientes al legado de Jacinto Bosch pero estaban ubicados en la zona del Legado de Ángel Barrios); a estos 552 libros deberíamos añadir los

---

[66] *Ibidem*

[67] DARTON, Robert: "Historia de la lectura", p. 180.

[68] Como avanzamos en la Introducción Parte B nos hemos inspirado, desde el punto de vista metodológico, en GONZÁLEZ, Dácil, *La biblioteca personal de Manuel de Falla...*

[69] A todos estos fondos documentales y bibliográficos conservado en el PAG se les conoce como Legado de Ángel Barrios.

[70] Las conservadas en el CDMA se denominan "Archivo Musical de Ángel Barrios".

50 volúmenes de material editado que se localiza en el Centro de Documentación Musical de Andalucía (42 partituras frente a 8 monografías)[71], siendo 602 libros los que conformaban su biblioteca personal. En esta biblioteca destacan las obras literarias de autores españoles y europeos, biografías de compositores clásicos y algunas obras sobre técnica musical.

Las monografías y partituras de la Biblioteca de Barrios presentan las siguientes características comunes:

a) Su diversidad temática (libros de literatura, geografía/historia, historia del arte, filosofía/religión y, por supuesto, música) y cronológica (abarcando una amplia horquilla de siglos -del XII al XX-) nos permite conocer, de primera mano, los gustos literarios y aproximarnos a sus preferencias por determinados autores y obras con todos los matices que supone la diferencia entre disponer de un libro en una estantería y leerlo, realmente[72].
b) Además de la horquilla temático-cronológica que abarca la biblioteca, en sus fechas de publicación, va desde 1782[73] hasta 1981[74] excediendo tanto su fecha de nacimiento[75] (1882) como la de su fallecimiento[76] (1964) deducimos que estamos ante una biblioteca familiar donde, seguramente, se unificaran libros propiedad de Antonio Barrios "El Polinario" (padre de Ángel Barrios) y que fue continuada por sus hijos Ángela[77] y Antonio[78].
c) La ausencia de "ex-libris" indicaciones de propiedad o fecha de adquisición de los li-

---

[71] Según Ismael Ramos[71] la biblioteca personal de Ángel Barrios, como parte del Legado de Ángel Barrios (conservado en el PAG) estaba integrada por 599 volúmenes (en RAMOS, Ismael, *Ángel Barrios: el compositor…* 2015).

[72] En palabras del propio Darton "el catálogo de una biblioteca particular puede servir de perfil de un lector, aunque nadie lea todos los libros que posee y sí muchos que nunca adquirió" (DARTON, R: "Historia de la lectura…", p. 198).

[73] AUTORES VARIOS, *Diccionario portátil de los concilios,* Ed. J. Ibarra, 1782.

[74] AUTORES VARIOS*, Historia de la humanidad,* Ed. Planeta Sudamericana, 1981.

[75] Los dos libros con las dos fechas de edición más tempranas son de 1782 (AUTORES VARIOS, *Diccionario portátil de los concilios*…, 1782) y de 1797 (AUTORES VARIOS, *Historia de rebelión y castigo de los moriscos del reyno de* Granada, Imprenta de Sancha, 1797). En el campo de la música contaríamos con dos libros y dos partituras (violín de ALARD 1875 y CANTES POPULARES de F. Rodríguez Marín de 1882; las dos partituras son de C. Dubosq y del mismo año, 1818, *Trois poémes* y *tres sonatas de Shakespeare.*

[76] El año más tardío es 1981 (AUTORES VARIOS*, Historia de la humanidad…,* 1981) seguido por 1979 (PERICOT, L., *Historia de España*, Instituto Gallach, 1979) y, en tercer lugar, dos libros de 1977 (ROUVEYRE, A., *El Gineceo,* Akal, 1977; y LÓPEZ, J., *Museo de Nápoles,* Akal, 1977).

[77] Las evidencias documentales son la firma de Ángela Barrios Pavía en, LOCKSPEISER, E., *Debussy*, Ed. Achapire S. R. L, 1959… Y la anotación dedicada a ella con la información "En Madrid, a 6 de enero de 1957", en JIMÉNEZ, J. R., *Platero y yo*, Ed. Losada, S.A., 1914. Presuponemos que las partituras de un nivel técnico más complejo para teclado (como varias colecciones de F. Chopin -*Nocturnos; balladas, improptus, scherzos, fantarías…; Polonesas*-; y algunas partituras de Bach -*Obras para órgano*-; Mozart -sus *Sonatas*- o Beethoven -*Sonatas*, también- eran estudiadas e interpretadas por Ángela por su perfil interpretativo).

[78] Dos libros de la biblioteca aparecen firmados por Antonio Barrios Pavía (ROUSSEAU, P., *La conquista de la ciencia*, Ediciones destino 1949; ZWEIG, S., *Momentos estelares de la Humanidad*, Editorial Apolo, 1937) y un tercer libro, aparece dedicado (AIKEN, C., *Preludes form Memnon*, Ed. Charles Scribner´s Sons, 1931) con fecha 5 de mayo de 1933.

bros complica la datación real de los ejemplares imposibilitando la tarea de asociar cada libro o partitura a sus etapas formativas y a cada proceso creativo de las diferentes obras escritas por Barrios. La mayoría de bibliografía cuenta con una fecha de edición/publicación (que nos orienta sobre la fecha en la que Barrios pudo disponer del libro, pero no a la fecha de su consulta).

d) Otro rasgo común, ya refiriéndonos a los libros de contenido estrictamente musical, es que, en muy pocas ocasiones, anota comentarios, glosas o textos a sus libros y partituras[79] lo que dificulta nuestro trabajo e impide establecer interrelaciones entre sus fondos de consulta y su estilo compositivo, sus referentes, sus fuentes de inspiración etc.[80].

2.2.2 CLASIFICACIÓN TEMÁTICA DE LA BIBLIOTECA

Para la clasificación temática de los 602 volúmenes que conformaban su biblioteca personal, hemos usado, como referencia, el trabajo de Alicia Rodríguez[81] y la tesis de Dácil González[82]. Vamos a ordenar, de mayor a menor presencia, los libros por temáticas:

MATERIA	NÚMERO	PORCENTAJE
Literatura (signatura 8)	181	30,07%
Historia (signatura 9)	160	26,58%
Música (signatura 78)	130	21,59%
Artes (signatura 7)	44	7,31%
Filosofía (signatura 1)	20	3,32%
Religión (signatura 2)	14	2,33%
Entretenimiento (sig. 79)	14	2.33%
Ciencias Sociales (sig. 3)	13	2,16%
Diccionarios/enciclopedias signatura 0	10	1,66%
Ciencias Naturales (sig. 5)	10	1,66%
Tecnología y CC aplicadas (signatura 6)	6	1%

Tabla. 2-1 Tabla de libros por materias ordenadas por número y porcentaje (creación propia).

Observando esta tabla, la biblioteca de Barrios cuenta con tres materias muy superiores al resto; en primer lugar los libros de literatura (más del 30%), Historia/geografía

[79] La única excepción a este rasgo propio de Barrios, en una monografía, son las anotaciones realizada en CAMERLYNCK, G. *A handbook of essay,* Didier, 1918 pero, realmente, son traducciones a pluma de muchos términos (por ejemplo, al lado de "write" se escribe "escribir, redactar" o, junto a "handbook" se anota "manual").

[80] En el caso de Falla, por ejemplo, de los 2975 libros que tenía en su poder, en 733 anotó comentarios relevantes y significativos para relacionar sus lecturas y consultas con su proceso compositivo (GÓNZÁLEZ MESA, Dácil, *La biblioteca personal de Manuel de Falla*… p. 53).

[81] RODRÍGUEZ MACHADO, Alicia, *Los fondos documentales del Archivo Manuel de Falla: aproximación al estudio de su importancia y difusión*. Trabajo de investigación presentado para la obtención del D.E.A. Programa de Doctorado en Hª y CC. De la Música. UGR, septiembre de 2004, p. 57.

[82] GÓNZÁLEZ MESA, Dácil, *La biblioteca personal de Manuel de Falla...*

(superior al 26%); a continuación, tenemos los de música (en un porcentaje superior al 21%) para llegar al resto de temáticas donde el arte ostenta el cuarto lugar superior al 7%; las temáticas como la filosofía, la religión y, curiosamente, el entretenimiento se quedan en un 3,32% y en un 2,33%, respectivamente para llegar al resto de temáticas con porcentajes más residuales que superan el 1% (ciencias sociales, ciencias naturales y diccionarios) y lo igualan (tecnología/ciencias aplicadas).

2.2.3 BIBLIOGRAFÍA MUSICAL Y PARTITURAS

De los 602 libros, 130 (21,6%) son, específicamente, de música y se distribuyen, así:

Bibliografía musical	Bibliografía diferente a partitura	Partituras
130	84 (64,62%)[83]	46 (35,38%)

Tabla. 2-2. N.º y porcentaje de bibliografía musical vs. partituras (creación propia).

Monografías

Vamos a subdividir la bibliografía musical que no son partituras entre libros referidos a musicología e historia de la música, técnica compositiva/teoría, ensayos, técnica de instrumento, libretos y colecciones de cartas. Observemos la siguiente tabla:

SUBMATERIA	NÚMERO	PORCENTAJE
Musicología[84]	58[85]	69.05%
Técnica compositiva/teoría[86]	9[87]	10,71%
Ensayos	7[88]	8,3%
Técnica de instrumento[89]	6	7,14%
Libretos[90]	2	2,38%
Colecciones de cartas[91]	2	2,38%

Tabla. 2-3. Tabla de libros de música repartidos por submaterias (creación propia).

[83]66 de los 84 libros (78,57%) se custodian en el archivo del PAG y 8 (9,52%) en el CDMA

[84]Dentro de musicología se incluyen las biografías de compositores, monografías sobre un género o periodo histórico, evolución diacrónica, estética…

[85]Los 58 libros de musicología se reparten entre 34 biografías de compositores (58,62%), 8 periodo histórico (13,79%) se relacio-nan con algún periodo histórico, 5 sobre diferentes géneros (8,62%), 5 con el folclore (8,62%), 4 enciclopedias/diccionarios (6,9%) y 2 con la estética (3,45%).

[86]Composición, armonía, orquestación, contrapunto, etc.

[87]Las monografías de técnica de composición y teoría se distribuyen así: 3 son de armonía (33,33%), 2 son de instrumenta-ción/orquestación (22,2%); y uno de composición (11,1%), otro de contrapunto (11,1%), otro de fuga (11,1%) y otro de formas musicales (11,1%).

[88]Tenemos ejemplos de Música y músicos de Falla, Música para todos de Stokowsky, o Dicen los músicos de Tomás Borras

[89]Sobre piano, violín o guitarra.

[90]Los de las óperas El avapiés y la zarzuela La Lola…

[91]Ambas correspondencias de Richard Wagner a Minna Wagner en dos ediciones diferentes.

Bibliografía sobre musicología e historia de la música: biografías, historia, géneros musicales, tradición/folclore, estética y diccionarios.

Contamos con biografías, manuales de historia de la música, monografías sobre géneros, bibliografía sobre la tradición andaluza y española, estética. Si distribuimos las 34 biografías por estilos/periodos cronológicos se evidencia un reparto proporcional, entre los diferentes períodos aunque con un predominio del romanticismo. En el renacimiento, Tomás Luis de Victoria[92]; en el barroco, Bach en dos ocasiones[93]; como biografías de autores del clasicismo, Haydn[94], Mozart[95] y las tres de Beethoven[96]; en el romanticismo Wagner en cuatro ocasiones[97], las memorias de Berlioz[98]; Schubert[99]; Schumann[100]; C. Frank[101]. En el s. XX Stravinsky[102], dos biografías de Debussy[103] (1862-1918) y la de Chenneviére -1913- y la de Lockspeiser –1959-) y autores coetáneos, las dos biografías de Manuel de Falla[104] (dos biografías de Julio Jaenesch y Atlántida. Introducción); la de Conrado del Campo[105] y la de Roger Ducasell[106].

Respecto a la historia de la música contamos con monografías de periodos concretos que se circunscriben, por ejemplo, a la antigüedad[107] y un libro dedicado a la música árabe[108]. Las dos monografías destinadas a una descripción más evolutiva de la historia se orientan hacia la música española como la de Higinio Anglés[109] y la de Francisco de Cuenca[110]. Respecto a la profundización en géneros musicales tenemos monografías sobre el ballet y la danza[111], sobre el canto mozárabe[112], sobre el drama musical[113]

---

[92] PEDRELL, Felipe, *Tomás Luis de Victoria*. Biblioteca Villar.

[93] PITROU, Robert, *Juan Sebastián Bach*. Editorial Lauro, 1943 (con el sello de la biblioteca de Conrado del Campo) y BACH, Ana Magdalena, *La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach*. Editorial juventud 1940.

[94] *Vida y Música de Haydn* J.C. Hadden. Editorial EMCA.

[95] BOSCHOT, Adolphe, *La lumière de Mozart*. París: Librairie Plon, 1928.

[96] ROLLAND, *Goethe et Beethoven*. Editions du sablier, 1930; A. HERNÁNDEZ CATÁ. A. *Beethoven.*1927 (libro muy deteriorado que no conserva ni la portada). LENZ, William de, *Beethoven Ses trois styles***,** 1909.

[97] WAGNER, Richard, *Mi vida*. Ediciones Lauro, 1944. ROSO DE LUNA, Mario, *Wagner Mitólogo y ocultista*. Librería de la viuda del Pueyo 1917. MAUCLAIR, Camille, *Ricardo Wagner. Su vida, sus ideas, sus obras*. Barcelona: Ediciones Ave, 1955 (traducción de Jose María Borrás). BOSCH, Carlos, *El sentido plástico en Ricardo Wagner*. Madrid: Revista de ideas estéticas, 1958.

[98] BERLIOZ, *Mémoires*. París Calmann-Lévy Éditeurs.

[99] Gyonai, Y. y Minier, S. *La vida tierna y patética de Franz Schubert*. Iberia Joaquín Gil, 1942.

[100] BORRÁS, J.M., *Schumann por el mismo* Ediciones ave, 1941.

[101] D´INDY, Vicent, *Cesar Franc*. París: Librairie Féliz Alcan, 1914 (Dedicado por Vicent D´Indy al propio Barrios).

[102] CIRLOT, Juan Eduardo, *Igor Strawinsky*. Editorial Gustavo Gili S.A. 1959.

[103] LOCKSPEISER, Edward, *Debussy*. Editorial Achapire S. R. L: 1959. CHENNEVIÉRE, Daniel, Claude *Debussy*. París: A. Durand et fils editeurs, 1913.

[104] JAENISCH, Julio, *Manuel de Falla und die spanische Musik*. Editorial Atlantis-musikbücheri, 1952 (traducido por Antonio Tovar y Federico Sopeña). SOPEÑA, Federico, *Atlántida Introducción a Manuel de Falla*. Cuadernos Taurus, 1962 (dedicatoria de Sopeña a Barios con fecha 4-XII-1962).

[105] BORRÁS, Tomás, Conrado del Campo. Madrid: Instituto de estudios madrileños, 1954 (dedicatoria: "Para el gran Ángel Barrios que encontraré algo de su vida en este libro y con mi viejo afecto").

[106] Roger Ducasse (1873-1954). CEILLER, Lorenzo, R*oger-Ducasse El músico-La* obra. Biblioteca Villar Unión musical española.

[107] SACHS, Curl, *La música en la antigüedad*. Editorial Labor S.A., 1927.

[108] RIBERA, Julián, *La música árabe y su influencia en la española*. Editorial voluntad S.A., 1927.

[109] HIGINIO ANGLÉS, Pedro, *La música española desde la E.M. hasta nuestros días*, 1941.

[110] CUENCA, Francisco de, *Galería de músicos andaluces contemporáneos*. Cultura S.A. la Habana, 1927.

y sobre la tonadilla escénica[114]. Barrios cuenta con libros de tradición/folclore como el dedicado a Extremadura[115]; dos de estética[116] y, por último, varios diccionarios y enciclopedias de música[117].

Bibliografía sobre teoría y técnicas de composición

Destacamos que existe un número ligeramente superior de autores alemanes/austríacos, que, de franceses, a pesar de su etapa formativa y vital en París. Comprobémoslo:

a) Los tres manuales de armonía se reparten: uno (H. Scholz y prefacio 1919[118]) contrarrestado por otros dos manuales de autores franceses cuyos autores son Emile Durand -1880[119]- y A. Barthe -1897[120]-, en francés también).
b) De orquestación/instrumentación (F. Volbach -autor alemán y traducción al castellano- 1928[121]); y, en la esfera francesa, el trabajo del compositor francés, Héctor Berlioz -1948[122]-;
c) De composición musical (H. Riemann -autor alemán traducido al castellano- 1929[123]).
d) De contrapunto: Ch. Koechlin (en francés, 1926[124]).
e) De Fuga, el tratado de E. F. Richter traducido al francés desde el alemán (1902[125])
f) De formas musicales (S. Jadassohn traducido desde el alemán al francés en 1900[126]).

---

[111] DUFRESNE, Jean, *Los estilos en el ballet.* Buenos Aires: Ed. Anaquel, 1945.
[112] ROJO, C. y PRADO, G. El canto mozárabe. Diputación provincial de Barcelona, 1929.
[113] SCHURÉ, Édouard, *Drame musical.* París: Libraire académique Perrin et cª , 1921.
[114] SUBIRÁ, José, *La tonadilla escénica.* 1928.
[115] CASTRILLO, Gonzalo, *Estudio del canto popular castellano.* Imprenta de la federación Católico-Agraria de Palencia, 1925. NARBONA, Vicente, *El libro de los cantares.* Imprenta Sáenz de Buen Suceso, 1948. GARCÍA MATOS, Manuel, *Lírica popular de la alta Extremadura, folklore musical, coreográfico y costumbrista. Documentos musicales inéditos.* Unión de Músicas españolas.
[116] RIEMANN, Hugo, *Elementos de estética.* Musical Madrid: Daniel Jorbo editor, 1914. Estética de MAUCLAIR, Camille, *La religión de la música.* Barcelona: Talleres gráficos de la S.G. de P.
[117] 7, 10, 47 Paul Rounon, Turina y Brenet BRENET, Michel, *Diccionario de la música.* Editorial Iberia, 1946. TURINA, Joaquín, *Enciclopedia abreviada de la música.* Renacimiento Madrid 1917. ROUGNON, Paul *Dictionare de l´art musical.* París: Libraire Delagrave, 1935.
[118] Hans Scholz (1879-1953). SCHOLZ, Hans, *Compendio de Harmonía.* Ed. Labor. 1919.
[119] Émile Durand (1830-1903). DURAND, Émile, *Tratado complete de armonía.* Alphonse Leduc Editeur, 1880.
[120] Adrien Barthe (1830-1903). BARTHE, Adrien, *Quatre vingt dix LeÇons D´Harmonie.* Alphonse Leduc Editeur, 1897
[121] Fritz Volbach (1861-1940). VOLBACH, Fritz, *La orquesta moderna.* Editorial Labor, S.A., 1928.
[122] Héctor Berlioz (1803-1869). BERLIOZ, Héctor, *Traité d´instrumentation et d´orchestration*. Henry Lemoine, 1948.
[123] Hugo Riemann (1849-1919). RIEMANN, Hugo, *Composición musical. Teoría de las formas musicales.* Editorial Labor S.A., 1929.
[124] Charles Koechlin (1867-1950) KOECHLIN *Contrepoint (Précís des Régles du*… 1926.
[125] Ernst Friedrich Richter (1808-1879). *Traité de fugue. Précede de l´Étude des imitations et du canon.* Leipzig/Breikofp & Härtel, 1902.
[126] Salomon Jadassohn (1808-1879). *Les formes musicales dans les chefs-d'oeuvre de l'art : cours analysé et systématiquement rangé en vue des études pratiques de l´élève et de l´autodidacte* (traduit de l'allemand d'après la deuxième édition par William Montillet). Leipzig: Breitkopf et Härtel, 1900.

Temática	Autores alemanes	Autores franceses
Composición	H. Riemann (1929)	
Armonía	Scholtz (1919)	È. Durand (1880) y A. Barthe (1897)
Orquestación/instrumentación	F. Volbach (1928)	H. Berlioz (1948)
Forma musical	S. Jadasshon (1900)	Formas musicales
Contrapunto		Ch. Koechlin (1926)
Fuga	E. F. Richter (1902)	
Total de libros (9)	**Cinco libros (55,56%)**	**Cuatro libros (44,44%)**

Tabla. 2-4. Tabla de libros de teoría musical según temática y nacionalidad de los autores (creación propia).

El resto de libros se agrupan entre los ensayos[127], libros de técnica de instrumentos[128], los libretos[129] y las colecciones de cartas[130].

Partituras

Las partituras en posesión de Barrios se distribuyen en los diferentes periodos históricos de una forma desigual; el repertorio del s. XX es el predominante. Y respecto a la nacionalidad de los compositores son los españoles los más representados. Siguiendo un recorrido diacrónico, la música renacentista está representada por Palestrina[131]; el periodo barroco por Juan Hidalgo[132] y J.S. Bach[133]-. En el clasicismo musical contamos con las sonatas de Mozart y de Beethoven[134]. Respecto a repertorio del romanticismo, obras de Chopin[135], Dubosq[136] o Dupin[137]. Con relación al s. XX contamos con partituras de G. Pittalunga[138], R. Wagner[139], G. Fauré[140], C. Debussy[141], M. Ravel[142],

[127] Como ejemplos el de FALLA, Manuel, *Escritos de música y músicos.* Espasa-Calpé; S.A. STOKOWSKY, *Música para todos.* Espasa-Calpe, 1945 o BORRÁS, Tomás, *Dicen los músicos.* Sociedad de publicaciones, 1910.

[128] Técnica de instrumentos 54, 86 y 88. ARBÓS, Enrique. *Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo y de su relación con la evolución de la música* (Dedicado por el maestro a Barrios en enero de 1925). MARSHALL, Frank, *Estudio práctico sobre los pedales de piano; primera parte: mecanismo.* Unión musical española. ALARD, Delphin, *Escuela de violín. Método completo y progresivo para el uso del conservatorio.* 1875.

[129] Libretos de la ópera *El Avapiés* (de Tomás Borrás) y de la zarzuela *La Lola se va a los Puertos* (de los hermanos Machado y Fernández-Shaw).

[130] WAGNER, Richard, *Lettres a Emile Heckel.* Bibliothëque-Charpentier, 1929. WAGNER, Richard, *Lettres de Richard Wagner á Minna Wagner.* Editorial Gallimard, 1943.

[131] *Stabat Mater* de Pergolessi.

[132] Juan Hidalgo (1614.1685). *Celos del aire matan XVIII.*

[133] *Preludio y fugas* de J.S. Bach; *Obras para órgano* de J.S. Bach)

[134] *Sonaten* de W.A. Mozart; *Sonatas* de L.V. Beethoven

[135] *Nocturnos; Obras para pianoforte (Balladas, impromptus, scherzos y fantasías) y Polonesas*

[136] Claude Dubosq (1897-1938); *A la bien-aimeé. Tres sonetos de Shakespeare con música. Ballade des seigneurs du temps jadis. Dites-vous que la vie est ici. Trois poèmes.*

[137] Paul Dupin (1865-1949). *L´offrande a l´amitié.*

[138] Gustavo Pittalunga (1906-1975). *Stabat mater; cinco partituras; El Loro (zarzuela antigua); I. Danza de la hoguera.*

[139] *Walkirie*, *Parsifal.*

[140] *Berceuse op. 16. Hommage musical.*

[141] *Cathédrale engloutie.*

[142] *Daphnis et Chloe. Daphnis et Chloe*

I. Albéniz[143], C. Arjita[144] J. Turina[145], M. de Falla[146], C. Del Campo[147], J. Montsalvatge[148], R. Halffter[149], S. Bacarisse[150], J. Bautista[151], J. Guridi[152], L. Calvo[153], F. Laparra[154], D. Milhaud[155], A. Mingote[156] T. De Murcia[157] o L. Olarte[158].

2.2.4 HISTORIA DE LA BIBLIOTECA MUSICAL DE ÁNGEL BARRIOS

Fechas de publicación de los libros y partituras

El único dato con el que contamos es la fecha de publicación (no disponemos ni de la fe de adquisición y desconocemos cuándo fue leído cada libro). Por tanto, este dato sólo nos indica que libro no ha podido estar en posesión de su propietario antes de esa fecha.

La organización cronológica de los libros con fecha conocida de publicación es la siguiente:

---

[143] *Triana*
[144] *Amanecer en Córdoba.*
[145] *Danzas fantásticas.*
[146] *Sombrero de tres picos (está repetido); el amor brujo; La vie breve. El sombrero de tres picos (Chester 1921). El Retablo de Maese Pedro.*
[147] *Fantochines.*
[148] *Tres Divertimentos.*
[149] *Dos sonatas de El Escorial.*
[150] *Heraldos.*
[151] *Colores.*
[152] *Tres escenas infantiles para coro. Así cantan los chicos.*
[153] *Betty. El Buen Tono, valse.*
[154] *Un gran sommer nori*
[155] *Poéme.*
[156] Ángel Mingote (1891-1961). *Pequeño Álbum para canto y piano.*
[157] *La nature: tres pieces pour piano.*
[158] *Guabina Sinfónica.*
[159] Hemos organizado los libros según la fecha de publicación y asociado a estas etapas siendo conscientes de que nunca será algo que podamos saber. Se pueden adquirir libros con fecha de edición muy antiguos y nunca sabremos, además, cuándo se han leído y, ni siquiera, si han llegado a leerse.
[160] De *violín* (Alard -1875-); *armonía* (Durand (-1880-); *Cantes populares* (Rodríguez Marín -1882-); *armonía* (Barthe -1897.)
[161] *Formas musicales* (Jadassohn -1900-); *Tratado de Fuga* (Richter-1902-); *Sinfonías de Beethoven* (-1905-); *Extremadura* (García Matos -1907-); *Beethoven* (W. Lenz -1909-).
[162] Stabat Mater de Palestrina 1900 (n.º 120; Sonatas de Mozart 1900 (n.º 117); Triana de Albéniz 1907 (n.º 89); Un gran sommier non de Laparra 1909 (n.º 114).
[163] *Dicen los músicos* (T. Borrás -1910-9; *Armonía* (H. Scholtz -1919-); *Historia del baile* (J. Otero -1912-) *Debussy* (Chennivier -1913-); *Estética* (Riemann -1914-); *Cesar Franck* (D´Indy -1914-); *Enciclopedia abreviada* (Turina -1917-); *Biografía de Wagner* (Roso de Luna -1917-); *Harmonia* (Scholz -1909-); *Hector Berlioz* (Moussegnes -1919 n.º 4).
[164] *Cathedrale engolutie* (Debussy -1910-); *Le vie breve* (Falla -1911-); *Nocturnos* (Chopin -1915-); *Daphnis e Chloe* (Debussy -1910-); *Balla-das, improptus, scherzo* (Chopin -1915-); *Sonatas* (Beethoven -1916-); *Tres escenas infantiles* (Guridi -1916-);

LIBROS DE MÚSICA Y PARTITURAS ORDENADOS CRONOLÓGICAMENTE		
Fecha de publicación	**N.º libros/partituras**	**Etapa formativa y personal de Ángel Barrios[159]**
S. XIX	Cuatro libros[160]	Infancia (etapa de escolarización en Granada, iniciación en la guitarra con su padre y comienzo de sus estudios con Antonio Segura)
1900-1909	cinco libros [161] y cuatro partituras[162]	Desde 1900 a 1906 finalización de la etapa formativa en Granada con Antonio Segura. Desde 1906 estancia en París y formación con A. Gedàlge.
1910-1919	10 libros[163] y diez partituras[164]	1910-12 desarrollo de su carrea concertística con el trío Arbós 1912-17 Etapa formativa en Madrid recibiendo clases de Conrado del Campo. Desde 1917 emancipación profesional entre Granada y Madrid
1920-29	21 libros[165] y 13 partituras[166]	Vuelta a Granada, compatibilización de su carrera compositiva con su labor en la Tenencia de Alcaldía del Ayuntamiento de Granada, en el Centro Literario, artístico y científico, en el Conservatorio de Granada o en la Universidad de Granada
1930-39	4 libros [167] y 3 partituras[168]	2ª República (1931-1936). Se instala en el Fargue, y logra, en la guerra civil, un puesto de trabajo en la Fábrica de Pólvora que le permitirá

Tres sonatas sobre Shakespea-re (Dubosq -1918-); *Trois poemes* (Dubosq -1918-); *Daphis e Choe* (Debussy -1919-).

[165] *Composición* (H. Riemann -1929-); *Orquesta moderna* (F. Volbach -1928-); *Biografía Eximeno* (F. Pedrell -1920-); *Biografía Ducassel* (Ceiller -1921-); *Monsier Croche* (Debussy -1921-); *Biografía Mussorgsky* (-Calvocoressi- 1921); *Drame musical* (Schuré -1922-); *Canto popular* (Castrillo -1925-); *Método de violín* (Arbós -1925-); *Contrepoint* (Koechlin -1926-); *Dictionarie* (Paul Rougnon -1927-); *Música Árabe* (Ribera -1927-); *Hª de la música de la antigüedad* (Sachs -1927-); *Galería de los compositores contemporáneos andaluces* (Cuenca -1927-); *Beethoven* (Hernández Catá -1927-); *Hector Berlioz* (Mossougnes -1928-); *Manual pianista* (H. Riemann -1928-); *Orquestación* (Vol-bach -1928-); *Tomás Luis de Victoria* (Pedrell -1928-); *Le lumière de Mozart* (Boschot -1928-); *Composicion* (H. Riemann -1929-); *Historia del Canto mozárabe -1929-*); *Cartas de* R. *Wagner a M. Wagner (1929).*

[166] *Ballade…* (Dubosq -1920-); *Dites vous que la vie* (Dubosq -1920-); *El sombrero de tres picos* (Falla -1921-); *El sombrero de tres picos* (Falla -1921-); *Danzas Fantásticas* (J. Turina -1922-); *El retablo de Maese Pedro* (Falla -1923-); *Heraldos* (Bacarisse -1923-); *Colores* (Bautista -1923-); *L´offrende l´amite* (P. Dupin -1924-; *Poéme* (Milhaud -1923-); *Fantochines* (C. del Campo -1924-); *Hommage musical* (Fauré -1924-); *Le natural trois pieces* (Toledano de Murcia -1929-).

[167] Historia de la música bizantina (1930); 1934 Autobiografía de Rimsky-Korsakov (1934); *Dictionarie* (Paul Rougnon -1935-); *Dis-curso* (Conrado del Campo -1939-).

[168] *Dos sonatas Escorial* (C. Halffter -1931-); *Celos del aire matan* (Hidalgo -1933-); *El Loro* (Pittalunga -1935-).

[169] *Pequeña crónica de Anna María Bach* -1940-); *Historia de la música española desde la E.M.* (H. Anglés -1941-); *Autobiografía* (Schumann -1941-); *Cantares* (Narbona -1941-); *Chopin/Liszt* -1941); Barbieri por Martínez Olmedilla -1941-); 1942 (Mneme de Carlos Bosch -1942-); 1943 (Bach por Pitrou -1943-; Ópera de J.C. Sarmiento -1943-; Cartas de R. Wagner a M. Wagner -en francés- 1943); *Con 7 notas* (Mottini -1944-); *Autobiografía* (Wagner -1944-); *Ballet* (Dufresne -1945-); *Música para todos* (Stokowsky -1945-); *Beethoven* (He-vesy -1945-); *Haydn* (Hadden -1945-); *Memorias* (Berlioz -1945-); *Bolero* (Ravel -1945-); *Tonadilla Escénica* (Subirá -1945-); *Diccionario* (Brenet -1946-); *Brahms* (Gross -1947-); *Tratado instrumentación* (H. Berlioz -1948-); *Strawinsky* (J.E. Cirlot -1949-); *Ensayo discurso de acceso sobre Carlos IV* (Jose A.º Ruiz-1949-).

[170] *Amanecer en Córdoba* (C. Arjita -1945-); 1946 (3 Divertimento Montsalvatge -1946-); 1948 Betty (L. Calvo -1948-); *El buen tono valse* (L. Calvo -1948-); *Guabina Sinfónica* (Olarte -1948-).

[171] *Richard Strauss* (Erchard -1950-); *Conrado del Campo* (T. Borrás -1954-); *El sentido plástico* (R. Wagner por C. Bosch -1958-); *Debussy* (Lockspeiser -1959-).

[172] *Pequeño Álbum* (Mingote -1950-); *Atlántida* (Falla -1952-).

173 Como describe Ismael Ramos en su tesis (RAMOS, I. *Ángel Barrios: El compositor en su época*…. p. 397), según Ángela Barrios, fue a partir de los años cincuenta cuando su padre —a quien una progresiva degeneración macular iba dejando ciego— comenzó a dictar su creación para guitarra a su discípulo y amigo José Corrales. Gracias a este músico contamos con un esclarecedor testimonio en relación a lo anterior: «yo le pasé al pentagrama toda la música que compuso a partir del fatal acontecimiento [su ceguera]. También se la digité, ya que como guitarrista, pude colaborar en la mayoría de sus casos, cuando la música era de guitarra» (en GARCÍA, Dámaso. «Un granadino, don José Corrales, la persona má vinculada a Barrios en sus últimos años». *Patria*, 4 de octubre de 1969, p. 9.).

[174] *Atlántida. Una introducción a Falla* (Sopeña -1962-).

[175] *Obras de órgano* (Bach -1984-).

		dirigir su agrupación musical y, en unos meses, la Orquesta de Falange. Desde 1938 se instala, definitivamente, en Madrid.
1940-49	25 libros[169] y 5 partituras[170]	Ya consolidado en Madrid participa en la tertulia del Café Lyon de Madrid y formando parte de la Academia Mvsa Mvsae.
1950-59	5 libros[171] y dos partituras[172]	Se trata de la década más importante en nuestra investigación porque logra el primer premio en el concurso de música escénica (1950), estrena la zarzuela (1951) y la ópera (1955). En lo personal el avance de su ceguera[173] es más acusado.
Desde 1960	Un libro [174] y una partitura[175]	Últimos cuatro años de su vida, en Madrid

Tabla. 2-5 Libros y partituras ordenados cronológicamente (creación propia).

El libro con fecha de publicación más temprana (1875) es *Escuela de violín. Método completo progresivo*[176] en cuyo interior Ismael Ramos aludía a una carta-postal con la foto de Barrios de pequeño con el violín que continuaba ahí cuando lo analizamos[177]. La siguiente fecha en su biblioteca es 1900 para el libro *Les formes musicales. Dans les chefs- d´Oeuvre de L´art. Cours analyse et sitématiquement , Rangé en vue des études practiques del´autodidacte.* Está publicado en la editorial *Breitkopf et Hártel* y está traducido del alemán al francés por William Montillet[178].

La fecha de publicación más tardía, entre los libros de música de Barrios, es de 1962 y se trata de la monografía: *La Atlántida. Introducción a Manuel de Falla*[179]. El segundo libro más tardío, en posesión de Barrios, presenta la fecha de publicación de 1959 (concretamente se trata de la biografía sobre Debussy escrita por Edward Lockspeiser[180] y traducida del inglés al castellano por Vicente P. Quintero[181]. Y como tercer libro con fecha de publicación más tardía, hemos encontrado, en 1954, la monografía que escribió Tomás Borrás sobre Conrado del Campo[182]. Frente a la bibliografía no musical destacamos que no hemos encontrado ninguna publicación musical posterior a la fecha de falle-

[176] Delphin ALARD, Delphin, *Escuela de violín*… Barcelona: Andrés Vidal y Roger Editor, 1875.

[177] La cita de la Tesis doctoral es: "Probablemente nuestro biografiado aprendió música y violín con Antonio Segura en aquella escuela del Liceo. Como sustento documental para esta afirmación contamos con una fotografía de la época (ca. 1891) en la que aparece un jovencísimo Angel Barrios con un violín, con una edad cercana a los nueve o diez años. Este hecho, unido a que no conocemos precedentes de violinistas en su familia, nos permite suponer que el hijo del Polinario comenzó sus estudios musicales «cultos» de la mano del profesor Segura, bien en la institución que apuntamos anteriormente, bien en su domicilio particular" (Ramos, I. *Ángel Barrios: el compositor*… p. 14).

[178] Cotejando las fechas de publicación más tempranas a la fecha de nacimiento de Barrios (4 de enero de 1882) destacamos las dos partituras de 1818 de Claude Dubosq así como el *Método de violín* de 1875. Como hipótesis manejaríamos que o estaban en posesión de su familia y/o de sus primeros profesores (como el mencionado Antonio Mesa). Y respecto al libro de formas musicales y curso de análisis sistemático, con fecha 1900 y publicado en francés, todo apunta a que se trata de bibliografía que consultó y trabajó en su periodo formativo en París con Andrea Gedalge.

[179] SOPEÑA, Federico, *La Atlántida. Introducción a Manuel de Falla.* Madrid: editorial Taurus Ediciones S.A., 1962.

[180] LOCKSPEISER, Edward, *Debussy.* Ed. Schapire, 1959 (traducción del inglés al castellano por Vicente P. Quintero).

[181] El libro de Federico Sopeña *La Atlántida. Introducción a Manuel de Falla* se publicó cuando Barrios tenía 80 años y la biografía sobre Claude Debussy (escrita por E. Lockspeiser) pero traducida al castellano por Vicente P. Quintero, cuenta con una fecha de publicación coincidente con los 77 años de Barrios.

[182] BORRÁS, Tomás, *Conrado del Campo.* Instituto de estudios madrileños, 1954 (con dedicatoria de Borrás a Barrios: "Para el gran ´Ángel Barrios que contará algo de su vida en este libro y con mi viejo afecto).

cimiento de Barrios (que fue el 17 de noviembre de 1964) con 82 años[183].

Observando esta tabla comprobamos que las dos décadas donde se publicaron más libros y partituras que conformaron parte la biblioteca de Ángel Barrios fueron la década de los años 20 y de los años 40. Por otro lado, en las etapas más formativas del autor[184] (cuando necesitaría más manuales, monografías y partituras para estudiar -hasta 1916-) no aparecen tantos libros publicados frente a esta etapa posterior más profesional y de consolidación (a partir del verano de 1917[185]). En este sentido, la década de los años 20 fue intensa, para Barrios, en lo profesional, consolidando su papel como compositor (emancipándose, en la producción lírica, de Conrado del Campo) y simultaneándola con su labor al frente de la Tenencia de Alcaldía tanto como gestor cultural de la ciudad que fue muy relevante y significativa[186], con su trabajo en el Centro Artístico, Literario y Artístico[187]. Además ostentó el puesto de profesor de la sección de música de la Universidad de Granada desde del 22 de noviembre de 1928 (hasta noviembre de 1931) y, sobre todo, director del Conservatorio "Victoria Eugenia" de Granada, desde 1928, institución que había sido inaugurada en 1922[188].

La década de los años 30 combina el inicio de la 2ª república en su primera mitad con la Guerra Civil en la segunda y, por tanto, es normal que se produzca una drástica reducción de libros. Recordemos que es la etapa en la que fue contratado desde el 8 de

---

[183] El libro de Federico Sopeña *La Atlántida. Introducción a Manuel de Falla* se publicó cuando Barrios tenía 80 años y la biografía sobre Claude Debussy (escrita por E. Lockspeiser) pero traducida al castellano por Vicente P. Quintero, cuenta con una fecha de publicación coincidente con los 77 años de Barrios.

[184] Recordamos que hasta 1906 sería la etapa de formación granadina (con Antonio Segura), de 1907 hasta 1910 la etapa parisina (con André Gedalge) y de 1912 hasta 1917 su última formación, en Madrid, con Conrado del Campo.

[185] En el campo de la música escénica, objeto de nuestra investigación, se comprueba su estrecha colaboración con Conrado del Campo, sobre todo, en la zarzuela *La Romería* (estrenada el 8 de octubre de 1917) y, por supuesto, en la ópera *El Avapiés* (estrenada el 18 de marzo 1919).

[186] En su debe subrayamos la organización de los diferentes Festivales de música del Corpus que serán el germen del futuro Festival Internacional de Música y Danza; los autos sacramentales que se organizaron fueron, en 1927, *El gran teatro del mundo* (de Calderón) y, después, organizaron dos en 1928 para su continuidad: el *Auto de las Donas* (de autor desconocido) y *Farsa llamada danza de la muerte* de Juan de Pedraza (en RAMOS, I., *Ángel Barrios: el compositor*… pp. 619-23).

[187] En la p. 435 de su Tesis Doctoral, Ismael Ramos documentó los años en los que constaba como parte integrante de la Junta Directiva el 15 de octubre de 1922 (cuando fue nombrado, de nuevo, director de música después de su etapa anterior), el 1 de febrero de 1925, el 18 de octubre de 1925 y el 27 de febrero de 1937 asumiendo la sección de música y logrando multiplicar la actividad musical con, por ejemplo, la oferta de clases de música gratuitas con la colaboración de varios socios que eran profesores de música coincidiendo con el nacimiento del conservatorio de Granada. Desde 1923, además, Barrios se convirtió en "elemento bisagra" como teniente de alcalde del ayuntamiento (y delegado de festejos públicos) y como director de la sección de música de la asociación.

[188] CÁMARA MARTÍNEZ, Rafael, *El Real Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada: organización y desarrollo del currículo (1921-1952).* Palomares Moral, José; Beas Miranda, Miguel (dir.). Granada: Universidad de Granada, 2011, [tesis doctoral], p. 374.

octubre de 1936 en la Fábrica de Pólvoras y Explosivos de Granada[189] para, acto seguido, encargarse de la dirección de varias "entidades musicales" (p. 646) adscritas a la fábrica tales como su banda de música de treinta y cinco ejecutantes, su orquesta de veinticinco instrumentistas de metal, madera y cuerda; y una orquestina/rondalla, con dos bandurrias, dos laúdes, tres guitarras, una flauta, un violonchelo y los instrumentos de percusión necesarios. Y todo este trabajo, como sabemos, fue el germen de la Orquesta Sinfónica de falange, que el 30 de junio de 1938, fue creada por el jefe provincial de la FET y de las JONS[190], por el jefe provincial de Propaganda de la falange[191] encomendando a Barrios la dirección y coordinación musical.

Y, en la década de los años 40 (donde hemos computado el mayor número de libros musicales y partituras publicadas, concretamente 30) el compositor granadino se encontraba ya afincado en Madrid desde octubre de 1939[192] donde podríamos presuponer una cierta seguridad y estabilidad económica (aunque, lejos de Granada, para nada fue así[193]) y, sobre todo, reforzando su relación de amistad y colaboración con la cultura madrileña como en la tertulia del Café Lyon de Madrid[194] formando parte de la Academia Mvsa Mvsae[195] gracias a su excelente relación con Manuel Machado, en la que profudizaremos en el Capítulo 3 de esta tesis.

El aumento en el número de libros coincide, también, con la época de mayor influencia de Conrado del Campo y de sus composiciones colaborativas (hasta 1919) y de Falla en la década posterior (de 1920-29)[196]; por otro lado, el posterior descenso significativo de libros y partituras en la década de los cincuenta y de los cuatro años de la década de los sesenta lo consideramos una consecuencia de su empeoramiento con la ceguera tan incompatible con el proceso de lectura[197].

---

[189] Su puesto de trabajo, realmente, consistía en el desempeño de funciones administrativas, con destino en el 4º grupo (ventanilla 7) con un jornada de seis pesetas (RAMOS, I. *Ángel Barrios: el compositor en su época*… p. 646.)

[190] Se llamaba Francisco Prieto Moreno (*Ibidem,* p. 662).

[191] Alfonso Moreno (*Ibidem*).

[192] Según Ismael Ramos, en octubre de 1939, cursó un permiso para ausentarse de la dirección del Conservatorio de Granada y una carta dirigida al rector de la Universidad de Granada, Marín Ocete. Aparte de un incidente en la Fábrica de Pólvora y Explosivos que se describe en la tesis doctoral del profesor Ramos (p. 678) los motivos fueron por los estrenos de sus obras en la capital española y, sobre todo, según su hija Ángela, que le ofrecieron la cátedra de Armonía en el Conservatorio de Madrid promesa que nunca llegó a cumplirse (Entrevista personal a Ángela Barrios grabada en vídeo el 28 de febrero de 2014; p. 679).

[193] Ángela Barrios confesó que en aquella época se vieron obligados a vender algunos cuadros de la pinacoteca familiar para subsistir. Entrevista personal realizada a Ángela Barrios el 28 de febrero de 2014 [grabada en vídeo], *ibidem,* p. 693.

[194] Véase p. 680 donde cita a DÍAZ-CAÑABATE, Antonio, *Historia de una tertulia.* Valencia: Editorial Castalla, 1953.

[195] La persona que ejercía de presidente era Manuel Machado y su secretario, Jose María de Cossío y contaba como contertulios a personalidades como Gerardo Diego, Luis Rosales, Dionisio Ridruejo o Federico Sopeña. MONTERO PADILLA, José. "Una tertulia: "Ocio atento". *Rinconete,* Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/septiembre_06/13092006_02.htm [consulta: 11 de febrero de 2024].

[196] Recordemos que una de las características principales de Del Campo como pedagogo era su defensa de una cultura musical holística que exigía la adquisición y lectura de bibliografía de todo tipo. También es la época de mayor relación con Manuel de Falla y la fecha de llegada del compositor gaditano a Granada.

2.3. BARRIOS, COMPOSITOR ESCÉNICO

2.3.1 CARACTERÍSTICAS COMUNES DE LA PRODUCCIÓN LÍRICA DE ÁNGEL BARRIOS

Los estilemas de Barrios en su repertorio lírico son, según Emilio Casares[198], los siguientes:

a) En primer lugar, la continua presencia de la danza (música para bailar que incide directamente en lo dramático y lo visual pero también como estructura formal a partir de la que se conforma la romanza, copla o incluso aria y, por ello, como conductor lírico fundamental). Las bulerías, zambras, danza gitana, fandango, fandanguillo, copla, soleá, petenera, farruca, seguidilla, tanguillo y otras menos andaluzas como la habanera, pasacalle, pasodoble, tango o danzas europeas como la mazurca o la gavota (más presentes en obras de ambiente goyesco como *El Avapiés*). El profesor Casares interpreta esta presencia de la danza como una influencia de la opereta, la revista y las variedades coetáneas cuando, como sabemos, Barrios fue un gran detractor de todos estos subgéneros, al menos, en su periodo de madurez[199].
b) Domina la presencia coral frecuentemente al unísono, concebida unida al baile, la verbena o la ceremonia dramática.
c) La tendencia a lo popular se manifiesta también de otras maneras. Barrios usa muy frecuentemente los pregoneros que recogen evidentemente una costumbre popular, pero sobre todo acercar la lírica al pueblo y evita, en esta línea, el concertante académico, limitándose al dúo.
d) Del Barrios andalucista nos resta diseccionar unos elementos morfológicos ya comenzados por el gran García: uso sistemático del ritmo ternario y populista; uso de escalas andaluzas, con sus armonías defectivas y segundas aumentadas en la línea vocal; tetracordos descendentes floreados en notas rápidas; predilección por los tresillos y por el floreo superior; martilleo sobre una vocal; melodía rica en vocalizaciones, melismas y ayeos aflamencados; frecuente contraste modal-tonal.
e) Como orquestador, Casares diferencia entre la producción compuesta "codo con codo" con Conrado y la posterior pero, en general, se percibe un mimo y cuidado especial heredado del magisterio de Conrado y de Falla (Casares destaca la carta de 1912 con los consejos de Falla). En las obras más asainetadas

---

[197] Ya hemos aludido, previamente, a esta realidad .

[198] CASARES, Emilio, "Ángel Barrios, compositor lírico…·, pp 123-163.

[199] DEL ARCO: "Mano a mano. Maestro Barrios". *La Vanguardia española,* p. 31, cuyo contenido de la entrevista se ha citado para demostrar el rechazo frontal de Barrios al género de la revista musical e, incluso, a aquellos compositores que compusieron revista en su época.

y andalucistas usa instrumentos de percusión y regionales como el carillón, campana, guitarra, triángulo, pandereta, castañuelas, lira e, incluso, uso de la rondalla. Pero, como novedad, gusta de introducir preludios, intermedios, fiestas instrumentales cuya función parece ser el baile pero que, en ocasiones, sostienen el hablado, en el viejo espíritu del melodrama del XVIII.

2.3.2 LAS TIPOLOGÍAS DEL GÉNERO LÍRICO CULTIVADAS POR BARRIOS

Según Emilio Casares[200], la producción lírica de Barrios consta de 13 obras (14 con la doble versión -zarzuela y ópera- de *La Lola…);* de estas obras de las que tenemos noticia, fueron tres (*Ramadán, La máscara* y *La culpa*) las que no llegaron a estrenarse y, por tanto, se quedaron en proyecto. En dicha publicación, el profesor Casares subraya el contacto de Barrios con Conrado del Campo en 1913 (como profesor) -en el que ya hemos profundizado y sus colaboraciones en dos óperas, *El Avapiés* (1919) y *La Culpa* (¿?); y en dos zarzuelas *La romería* (1917) y *El hombre más guapo del mundo* (1920); este trabajo en equipo supuso, a juicio de Emilio Casares, un punto de inflexión en el interés de Barrios por el género lírico (no sólo desde un punto de vista cualitativo sino, también, desde una perspectiva meramente cuantitativa ya que las cuatro obras suponen un 30% de su producción escénica total -trece- y además, con obras de tres actos frente a sus obras escénicas de sólo dos actos o incluso de acto único-).

Como aspectos generales, la línea zarzuelística de Barrios pivota entre la denominada zarzuela rural o regional (en este caso "andaluza/andalucista o "granadina"), dentro del espíritu del sainete, y la zarzuela grande reformada (la mayoría de sus zarzuelas constan de dos e, incluso, tres actos, gran densidad instrumental y están próximas al mundo de la ópera/zarzuela grande) sin olvidar las óperas que incluyó en su catálogo. Barrios manifestó en declaraciones su desacuerdo con esas variables zarzuelísticas "disgregadoras" que rebajaban, a su juicio, a la zarzuela: género ínfimo, revista de visualidad, varités, etc. que llenaban los teatros de España[201]. Su producción escénica, como decimos, se subdivide en tres tipologías: por un lado el sainete; por otro la zarzuela grande revitalizada desde los años 20 con *Doña Francisquita* de Amadeo Vives y, sin olvidar, la ópera; en el estilo sainetístico destacan *Alma serrana*, *La romería*, *Granada mía, La suerte*, *Ramadán* y *Seguidilla gitana* (la mayoría cuentan con dos actos menos *Alma Serrana* y *La Suerte* con solo un acto); A la segunda tendencia (zarzuela grande) pertenecen *El hombre más guapo del mundo*, *En el nombre del rey*, *Juan Lucero*, *La máscara* o el objeto de investigación de esta tesis: *La Lola se va a los puertos* (todos con tres actos). Y, por último, cuenta con tres óperas (dos en colaboración con Conrado del Campo: *La culpa* y *El Avapiés* ambas con tres actos) y la versión ópera de nuestro objeto de investigación (con dos actos).

---

[200] CASARES RODICIO, Emilio, "Ángel Barrios, compositor lírico…·, pp 123-163.
[201] DEL ARCO, *Mano a Mano,* entrevista en *La Vanguardia.*

Para comprender mejor las trece obras líricas, en orden cronológico (desde 1913 a las fechas de sus dos últimos estrenos, 1951 y 1955 para las dos versiones de *La Lola…*), así como las diferentes tipologías cultivadas, hemos confeccionado la siguiente tabla:

Nombre obra lírica y libretistas	Año de estreno	Tipo de obra	Localización geográfica	Contexto cronológico
Alma Serrana **Luis Guarnerio y F. Díaz Alonso**	18-2-1915	Sainete breve (en un acto)	Andalucía	Pasado histórico
La culpa **Coautores: Del Campo y Barrios. Libreto de María Lejárraga de Martínez Sierra**	Desconocemos si fue estrenada (sólo tenemos noticias de que en 1918)	Ópera en tres actos y dos cuadros (se define como "Drama lírico".	Inglaterra	S. XVII
La romería **libreto de Luis León Domínguez**	8-10-1917	Zarzuela en dos actos (sainete)	Andalucía "honda"	
La máscara **libreto mismos autores y Martínez Sierra**	Ni se estrenó ni se conservan partituras	Zarzuela en 3 actos (el 3º se conserva en manuscrito con diferente signatura).		
El Avapiés **colaboración con Del Campo y libreto de Tomás Borrás**	18-03-1919	Ópera en tres actos	Madrid	Ambiente goyesco
¡Granada mía" **con libreto de Antonio López Monis**	9-12-1919	Sainete granadino en 2 actos	Granada	
El hombre más guapo del mundo. Cuento burlesco en tres actos **compuesta con Del Campo y libreto de Tomás Borrás.**	7-10-1920	Opereta exótica	Oriente	
La suerte **con texto de los hermanos Álvarez Quintero**	17-5-1924	Sainete en 1 acto	Andalucía "honda"	
Seguidilla Gitana **con texto de Pedro Muñoz Seca y**	30-10-1926	Zarzuela en dos actos (sainete)	Andalucía	
Pedro Fernández Pérez				
Ramadán **firmada con Carlos Fernández Arijita**	No se estrenó, datación "oscura" según Casares	Sainete.		

Juan Lucero **libreto de F. Romero y G. Fernández Shaw**	30-10-1941	"Romance popular en diez aleluyas"	Sevilla	Coincide con la vida del torero "x"
En nombre del Rey **libreto de Antonio López Monis y Ramón Peña.**	6-3-1946	Zarzuela en tres actos	Ubicación de la "Batalla de Bailén" entre Córdoba y Bailén.	Guerra de la independencia (zarzuela histórica)
La Lola se va a los Puertos	19-10-1951	Zarzuela en tres actos	Córdoba, Sevilla, Cádiz.	Final del XIX/ ppios. del XX (carruaje de caballos y barco de vapor)
La Lola se va a los Puertos	17-12-1955	Ópera en dos actos	Córdoba, Sevilla, Cádiz.	Final del XIX/ ppios. del XX (carruaje de caballos y barco de vapor)

Tabla 2-6. Tabla de las obras líricas de Ángel Barrios (creación propia)

2.3.3 RECORRIDO POR LAS DOCE OBRAS ESCÉNICAS

Alma serrana

La producción lírica de Barrios se inicia, en 1913, con su asentamiento en Granada colaborando con Francisco Villaespesa en su *Aben Humeya* y una segunda colaboración con el propio escritor en *La maja de Goya* (1915). *Alma serrana* es un sainete en un acto original de Luis Guarnerio y F. Díaz Alonso estrenado el 18 de febrero de 1915 en el Teatro Novedades de Madrid. Según Emilio Casares estamos ante el típico sainete breve con elementos que definen al género, como son la escasa presencia del coro, guiños a las modas del género ínfimo como acredita la presencia de un tango, levedad en la orquestación y fuerte presencia de la música andaluza o del pregón. Pero ya anticipa algún estilema que desarrollará en el futuro como la inserción de tres intermedios instrumentales: la fuerte presencia del mundo sinfónico en su repertorio lírico. La crítica fue dispar siendo más negativa en *El heraldo de Madrid* (20/2/1915) que en *El País* (mismo día) y la obra resistió en cartel hasta el 8 de marzo (no hay más testimonios, ni de Barrios, de esta obra[202]).

La culpa

En el contexto de colaboración con el maestro Conrado del Campo ambos componen obra, entre 1914 y 1915, sobre libreto de María Lejárraga de Martínez Sierra y que todavía desconocemos si fue estrenada; la partitura original se conserva en el archivo de la SGAE y cuenta con indicios de que todavía no estaba terminada (se observan indicaciones como "revisar" o aparecen partes finales sin terminar). Tenemos noticias de que

[202] CASARES RODICIO, Emilio, "Ángel Barrios, compositor lírico…", p. 130-31.

Martínez Sierra intentaba estrenarla en 1918. Estamos ante una ópera en tres actos y cuatro cuadros, con música de Del Campo y Barrios y se define como "Drama lírico", denominación muy corriente en la lírica española finisecular; su acción se desarrolla en la Inglaterra del siglo XVII. Es M.ª Luz González Peña la que ha investigado esta ópera[203]. Los personajes de que consta son: Ana, Francisco Wendoll, Sir Juan, Susana, Nicolás, Un campesino, Carlos y coros. Es evidente que estamos ante una concepción dramática de altos vuelos, que, según Emilio Casares, surge fundamentalmente del maestro del Campo con la ayuda de su discípulo: "La obra tiene una rica orquestación, con influencias wagnerianas, cuenta con cuatro trompas y tres trombones, arpa y carillón, una orquestación algo diferente de la utilizada en la zarzuela, en la que lo habitual son dos trompas, incluso en la zarzuela grande como Luisa Fernanda o Doña Francisquita".

Hay varios elementos que relacionan la obra con el drama wagneriano, los numerosos intermedios o interludios, el uso de motivos conductores, la densidad orquestal, los mundos del misterio, de expresión extrema, "vehemente", "anhelante" y la "trascendencia", amores atormentados, muerte del protagonista, etc. Pero hay otras realidades musicales dignas de cita, como la abundante presencia de coro y villancicos hispanos, bailes de contradanza, arias potentes de Francisco en estilo italiano o el "canto a la luna" de Ana, acompañado de cuerda y celesta.

La participación de Del Campo y Barrios en una misma obra nos lleva a meditar sobre el concepto de "colaboración". Escribíamos nosotros sobre este término desde la década de los 40 del siglo XIX: "La razón de este sistema de creación compartido era fundamentalmente económico y contractual. La defensa de la zarzuela, nunca ayudada, a diferencia de la ópera, que estaba apoyada con el presupuesto oficial, exigió unos sistemas de producción en el que fue fundamental el asociacionismo[204]".

Es evidente que existían otras razonas, y una de ellas fue la buena relación entre alumno y profesor, que es la que se dará entre Barrios y del Campo. Más difícil es saber que aportó cada uno en este proyecto y en los que siguieron. En muchos casos se señalaba en la partitura, qué era de cada uno; en otros, como en el del mítico de Chueca y Valverde, sabemos que éste último orquestaba y el gran Chueca inventaba el drama y el canto. Parece lógico, y así se detecta en algunas críticas, que fuese del Campo el gran constructor de la obra y Barrios el inventor de temas y danza.

La romería

La colaboración entre profesor y discípulo debió de ser buena, a juicio de Casares, dado que pronto realizaron una segunda obra, que supuso la vuelta de Barrios al mundo de la zarzuela. Se trataba de *La romería,* zarzuela en dos actos, estrenada el 8 de octubre de 1917 en el teatro Price, con libreto del periodista andaluz Luís León Domínguez y es-

[203] GONZÁLEZ PEÑA, M.ª Luz, *Música y músicos en la vida de María Lejárraga.* Instituto de Estudios Riojanos: Logroño, 2009.
[204] *Diccionario de la Zarzuela España e Hispanoamérica.* Madrid: ICCMU, Vol. I. p. 511.

cenografía del reputado pintor escenógrafo Amalio Fernández.

El origen de la obra provenía del compositor Vicente Lleó que había alquilado el teatro Price como empresario con la intención de "renovar la zarzuela española". El mucho dinero que le había producido La corte del Faraón le permitió la aventura. Justamente para este proyecto nace La romería, que encarga a uno de los músicos de más prestigio entonces, que era del Campo, quien invita de nuevo a su alumno.

Se trata de un típico drama de amores y celos de ambiente andaluz con un libreto de escaso relieve que se salva por el colorido. En realidad el libreto pretendía separarse de los lugares comunes y trataba de pintar una Andalucía más profunda, grave y lejana del tópico andalucista, y lleno de lealdad a la heroína de la obra, según señalaba Navas en La Alhambra: "esa es la Andalucía, más hermana de la pintura de Romero de Torres y de la poesía de Villaespesa, en sus primeros y únicos años de poeta, que la chistosa de los señores Quintero y demás compadres del ingenio". Se trata por ello de presentar una Andalucía honda, en la que se descubre la entraña del pueblo. Como en casi todas las obras que vamos a comentar, el libreto cuenta con numerosos personajes, 21, de los que diez hablan y once cantan. Los más importantes serán: Chele, Lolo, El Serio, María Lalú, La Malpica, Pastorita y Carillón.

Justamente fue la música lo que más se valoró: "Los Sres. Conrado del Campo y Ángel Barrios saben lo que se traen entre manos, sobre todo en orquestación. La música de *La romería* tiene gran riqueza de color, huele a Andalucía. Algunos números fueron escuchados con religioso silencio, especialmente el intermedio del acto primero, aplaudido por todo el público con calor y con justicia. G.M.[205]".

La partitura, ciertamente, es de una gran intensidad orquestal, con el mismo orgánico que la ópera anterior, incluidos los tres trombones y tuba, con arpa y rica percusión. La música describe el paisaje, fundamental en esta obra, y crea el ambiente en el que se mueven los personajes. Son especialmente llamativos el cuarteto de Lolo, Chelo, Esperanza y Pastorita: "¡Esperanza¡", en el que se contrastan los dos coloquios amorosos. También destacarán los dos momentos orquestales basados en una copla y un fandanguillo, donde se ve el magisterio de Del Campo orquestador. Es evidente que los compositores buscan una zarzuela serie, que no se separa de lo pretendido en La culpa. Ellos mismos declararon su intención: "Con el mayor cuidado hemos procurado, perfectamente de acuerdo con el criterio del libretista, ceñirnos al sentido y exigencias del asunto, procurando no interrumpir jamás la marcha normal, lógica, fatal de la acción, y tratando, en cambio, de alcanzar, en cuanto nuestras fuerzas nos lo han permitido, intensidad, fuerza evocadora, emoción y colorido…[206]".

---

[205] *La correspondencia de España*, 9/9/1917.
[206] *Mundo gráfico*, 19/9/1917.

Al crítico Gabaldón no le pasó desapercibida la ciencia musical que rezumaba la partitura, pero reclamaba en *La nación* más corazón y menos "reglas y teoría". Por cierto el periódico publicaba la primera foto que hemos detectado de Barrios en la prensa madrileña y una foto de la escena. Esa modernidad de la obra no pasó desapercibida en otros medios y fue aclamada como el nuevo camino. Así *Mundo gráfico* señalaba: "sus autores realizan un loable intento de sana orientación dramática, donde se acusan renovadoras y modernas tendencias dignas de estimuladora acogida, y el público y la crítica juzgándolo así, han premiado con aplausos la labor realizada por estos autores. La música de Conrado del Campo y Barrios, es una recia partitura, que tiene el sabor de nuestra gloriosa música clásica, hoy tan postergada por la inmigración exótica de operetas y obras musicales extranjeras[207]".

La máscara

Barrios y del Campo parecen entregados también en 1917 a una nueva zarzuela como los mismos autores del libreto, a los que se añadiría Gregorio Martínez Sierra. Se trataba de *La máscara*, de nuevo una zarzuela de ambiente andaluz. Creemos que la obra no pasó de proyecto que incidía de nuevo en la zarzuela andaluza.

El Avapiés

Dos años después, el 18 de marzo de 1919, tres días después de espirar la temporada por la llegada de la Semana Santa, y de nuevo con su maestro y la colaboración del gran escritor que era Tomás Borrás, tendrá lugar el estreno del drama lírico en tres actos, *El Avapiés*, una obra significativa en el contexto de la ópera nacional del s. XX español, que permitió a Barrios llegar por primera vez al Teatro Real, lo que marcaba positivamente a cualquier compositor. La obra fue dirigida por Arbós.

Era la tercera vez que Del Campo estrenaba una ópera en el Real, pero en este caso acompañada de su alumno favorito, Barrios. *El Avapiés* es una ópera de ambiente goyesco donde se narran los amores trágicos entre nobles, tonadilleras y majos. La esencia del texto conducía a una obra naturalmente españolista, y neogoyesca; es decir, una vuelta al final del dieciocho, lo que por cierto estaba ocurriendo por influencia de Stravinsky en mucha música europea. Era también un campo propicio para escenas vistosas, números corales como había habido en la primera colaboración entre ambos y momentos líricos como el famoso coloquio amoroso final.

La acción de *El Avapiés* se desarrolla en el Madrid de finales del XVIII: el primer acto en una taberna del barrio del Avapiés, el segundo en la procesión de la Minerva en la plaza de San Andrés y el tercero en una plazuela cercana a la Plaza Mayor, y el argumento es muy simple: El conde don Luis seduce a dos majas –la Manola y la tonadillera la Graciosa- rechazando a su prometida la Condesita; después de numerosos enredos y

[207] *Idem.*

confusiones, el conde ofende a la Graciosa provocando la ira del pueblo que asaltará su palacio y lo mata en un trágico final.

La obra fue protagonizada por Ofelia Nieto como la Graciosa, María Gay como Manola, María Luisa Fede como la Condesita, Antonio Cortis como Luis, Carlos del Pozo como el Tío Trinidad, Azzolini como el Borracho y la colaboración de la bailarina María Esparza, como "La que baila en la calle". Se dieron solo dos funciones, realizándose tres más al comienzo de la siguiente temporada. El propio Borrás nos ha narrado las vicisitudes del estreno, muy negativas en un Real dominado por autores y empresas italianas. La obra se estrenó con la oposición de la empresa italiana, reutilizándose un vestuario de Carmen y con tan pocos ensayos que incluso no se pudo ni leer el tercer acto (que fue repentizado por los músicos de la orquesta).

Víctor Sánchez se ocupa de esta obra en el artículo que dedica a la producción operística de Conrado del Campo y define con estas palabras lo que considera la esencia de este autor: "Esta dualidad –romanticismo y españolismo, internacionalismo y nacionalismo-, está presente en la mayor parte de la obra de Conrado del Campo y supone el esfuerzo estilístico que marcó su carrera musical. Siendo ciertos estos componentes que cita el autor parece claro que es en El Avapiés donde olvida su internacionalismo para imbuirse en el más esencial hispanismo. Creemos que es su contacto con Barrios el que le conduce justamente a este giro, que ya manifiesta en las dos obras que acabamos de comentar. Sin duda el maestro se dio cuenta de en qué podía colaborar el joven autor, imbuido hasta la médula de sones andaluces.

> Víctor Sánchez resume sus aportaciones y peculiaridades de la obra:
> La partitura ofrece numerosos episodios españolistas de inspiración dieciochesca: una tonadilla a solo al comienzo, el dúo de majas a ritmo de seguidillas, el fandango del candil en la taberna, una zarabanda y tirana en la plaza de San Andrés, el vistoso cuadro popular de la procesión de Minerva o la trágica canción del Pecado Mortal del final. El cambio estilístico resulta bastante evidente, buscando una mayor sencillez melódica y armónica y una orquestación más ligera, con un lenguaje de corte neoclásico. Aunque no podemos saber en qué consistió la colaboración entre Conrado del Campo y Ángel Barrios, lo cierto es que *El Avapiés* le abrió un mundo que hasta entonces sólo se intuía en algunos detalles de sus obras, intensificando el españolismo de su música[208].

Después de esta colaboración surge la ruptura entre ambos músicos que supone un enfriamiento en su relación. Como ya hemos descrito, el traslado de Falla a Granada en 1919, hizo que Barrios le mostrase sus obras y recibiese consejos de él, lo que no entendió del Campo.

¡Granada mía!

Según el propio Emilio Casares es probable que este desencuentro propiciara que en este mismo 1919 Barrios volviera a escribir una obra lírica en solitario, concretamente,

---

[208] SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor: "Análisis de las primeras óperas de Conrado del Campo: entre Wagner y el nacionalismo", *Anuario Musical* no 65 (1910).

un sainete en dos actos, *¡Granada mía!,* con texto de Antonio López Monís, presentado en el Apolo de Madrid el 9 de diciembre 1919 con decorados de Luis Muriel.

El crítico con pseudónimo "Chispero", dedicaba a su clásico Teatro Apolo, estas palabras a la obra: "Algo más cálido fue el éxito de *¡Granada mía!,* en cuya obra sobre un bien trazado libro de López Monís, Ángel Barrios montó una partitura con cimientos folklóricos magníficamente tratados, y en la que el compositor granadino acreditó no solo su amor a la patria chica, sino su extraordinaria pericia técnica en el arte de la composición"[209].

La obra estaba concebida para los siguientes personajes, Amapola cantado por Rosario Leonís, Juanita por Revilla, Seña Esazones por Moreu, Angustias por Asensio, Rafael "el anillao" por Frontera, Paco el Cosmético por Gallego, Don Trinidad por García Valero, Un carlista por Segura, Paquito Vergara por Román.

¡Granada mía! se iniciará con una zambra en la cueva: un hablado sobre música en la que una vendedora de higos chumbos, en el barrio de Gracia de Granada, anuncia su mercancía: "¡Nueses de las der Castillo!", y en la que Barrios introduce también un tiempo de mazurca para que se inicie un baile de todas las protagonistas femeninas. El número hace también de preludio; un preludio alegre y bullicioso que da carácter a la obra. En el n.º 2 entra el coro que interviene con El Gitanillo en un número que vuelve a terminar en un baile. Por fin en el n.º 3 entran la mayoría entre Rafael y Amapola da fin al acto que termina con un hablado[210].

Con una especie de nocturno de Juanita acompañada de coro comienza el segundo acto que se desarrolla en la Plaza de San Nicolás del Albaicín. Este nocturno continúa con Curdita acompañada de la Rondalla y los cuatro que están en escena cantando una bella canción en sistema estrófico. Un pasacalle acompañado de rondalla da lugar el siguiente número masivo. La rondalla asume un gran protagonismo en el centro del número, el más extenso de la obra. Una zambra y un tango conforma el último número, n.º 8, que se tiene lugar de nuevo en la cueva. *La época* se ocupó del estreno en una crítica que sirve para resumir la obra:

> No está mal este cuadrito en la parte de andalucismo pintoresco. Tiene algunos tipos bien trazados, algunos donaires oportunos, no todos ellos originales… En general el sainete resulta algo descosido, pero no tiene chabacanería, ni pormenores de mal gusto. La agradable partitura del maestro Barrios, matizada, brillante, contribuyó al éxito relativamente brillante de ¡Granada mía!. Ortás fue aplaudido en un cuplé cómico y decidió la suerte de la pieza. Rosario Leonís, muy en tipo, con la morena gitana de moda, cantó muy bien una copla y un dúo[211]".

Barrios era tenido en Madrid entonces como un "compositor serio". Sin duda la

---

[209] Chispero: *Teatro Apolo*, Madrid s/n. p. 498.
[210] CASARES, Emilio, "Ángel Barrios…", pp. 138-139.
[211] *La época*, 7/12/1919.

compañía de Del Campo, lo situaba en este mundo. Es curioso cómo llamó la atención el espíritu de esta nueva obra que se separaba de las anteriores: "El compositor Ángel Barrios, compositor serio, obtuvo su mayor éxito, en un número cómico -¡paradojas de la vida!- que fue repetido tres o cuatro veces. En el resto de la partitura hay más técnica que inspiración adecuada al ambiente sin que esto sea restarle méritos a la música compuesta por el coautor de *El Avapiés*[212]". La obra fue también vista en su ciudad. *La Alhambra* escribía:

> Ángel Barrios, el joven y notable músico, Antonio López Monis y otro granadino que oculta su nombre ya aplaudido tras un original seudónimo, han conseguido un verdadero triunfo en Madrid… Dicen los críticos… que Barrios "ha hecho música de su tierra, toda sentida, inspirada en la que tienen aquellos "cármenes" y aquellas aguas murmuradoras de la Alhambra". Esto, claro es, magistralmente envuelto en su técnica moderna y de una brillantez grande, digna del autor de *El Avapiés* y de unas "Danzas orientales" con que se ilustraba la tragedia morisca de Villaespesa *Aben Humeya*[213].

El hombre más guapo del mundo

La supuesta ruptura con Conrado del Campo (cuya fuente documental es el intercambio epistolar) no debió de ser grande puesto que un año después se producía el estreno de, *El hombre más guapo del mundo*. Cuento Burlesco en tres actos, en colaboración con Del Campo, con libreto de Tomás Borras. La obra fue estrenada en el teatro Centro el 7 de mayo de 1920.

De los veinte personajes de la obra cantaban trece: Hermana de la Luna, Portador, Tambouri, El Caid, La Jarifa, El amin, Ojos de Almendra, Flor, El muezín, Siete esclavas, Sonrisa nevada, Esmeralda, Mohamed, Dalal y Tíaida.

La obra, protagonizada por la tiple Luisa Puchol no tuvo mucho éxito. Es cierto que algún periódico como *La época* se quejaba de la injusticia del público: "Por lo que a la primera de estas obras se refiere, El hombre más guapo del mundo, debe señalarse la injusticia del público, que no quiso apreciar las muchas bellezas y delicadezas y los innegables aciertos, tanto del libro, primorosamente escrito por Tomás Borrás, como de la música, debida a Conrado del Campo y Ángel Barrios… Ambas producciones han sido retiradas del cartel por sus autores"[214].

En el artículo de Emilio Casares no se puede ofrecer más información dado que, apenas quedan unos números en el archivo de la SGAE. Desde luego estamos de nuevo ante una obra en la línea de huida a Oriente como fue *El niño judío* de Luna, estrenada un año antes con un fuerte impacto y, por ello, en un acercamiento a la opereta, como muecines, marchas, percusión oriental, esclavas, "salida de las cocineras y esclavas con un baile", harenes, un baile negro, otra marcha, danza de Dalal en el tercer acto.

---

[212] *La acción*, 11/12/1919.
[213] *La Alhambra*, no 521, 15/12/1919.
[214] *La Época*, 8/5/1920.

La suerte

La colaboración con Conrado del Campo se había terminado con la obra anterior y con *La suerte*, sainete en 1 acto, estrenado en el Apolo el 17 de mayo de 1924 en colaboración con los hermanos Álvarez Quintero, comienza su camino en solitario.

Se trataba de un breve sainete firmado por los hermanos Serafín y Joaquín, regresando a sus años gloriosos, donde ponían sobre la escena el mismo desenfado con propuesto, en el pasado, mediante joyas como *La patria chica* y *La mala sombra*. El agudo crítico de *La libertad* describía con propiedad la obra:

Obra en un acto y en un solo cuadro. Ambiente netamente andaluz, con personajes del pueblo, que andan por la escena lo mismo que andarían por la calle, viviendo de sus ocurrencias, de sus impulsos, de sus mismos conflictos.

> Cada hombre, como cada mujer, es un mundo. Cada uno lleva dentro, y según el momento, una tragedia, cuando no un drama, cuando no un sainete. Hay autores transcendentales que se apoyan en lo más sencillo, que es la tragedia o el drama, porque les deslumbran los efectos. Y hay otros que ahondan más en el espíritu; son por lo tanto más finos en la observación, se recrean más en el estudio de los personajes, y a sabiendas de "que lo más serio en la vida es hacer reír", componen estos sainetes del pueblo, que constituyen la mejor y más provechosa lección de nuestra historia[215].

Como las mejores obras de la zarzuela chica que en los años cincuenta del s. XIX firmaron Barbieri o Gaztambide, la obra parte de un mínimo de personajes: de los dieciocho, solo tres cantan: Estrella por María Lacalle, Salivita por Gómez-Bur y Pregonero por Bermúdez.

Entre todos se desarrollará una historia de mínimos, que pasa por momentos graciosos, sentimentales a ratos y siempre entretenidos, chispeantes y movidos. Así la resume *La Época*:

> Estrella, casadera de lindo palmito, es requerida de amores por un marciano testarudo. A la niña no le agrada el pretendiente, pero éste no ceja en su propósito. Afortunadamente la suerte de un galán que llega a Puente Real, y apenas llegado gana al juego unos cuantos duros, se encuentra una pulsera perdida y conoce a Estrella, ante cuya belleza se emociona, hace que el murciano, a ruegos de Joselito -el afortunado del sainete-, a quien debe importantes favores, se vuelve a su tierra, mientras aquél y Estrella comienzan un dulce coloquio, que interrumpe la bajada lenta del telón[216].

Los breves números de la obra son cuatro:

N.º 1. Pregonero, Romá, Estrella Tejoleta y Coro: "Se ha perdido una pursera".

---

[215] *La libertad*, 18/5/1924.
[216] *La Ëpoca*, 19/5/1924.

N.º 2. Una tiple: "Virgen del corderillo". N.º 3. Intermedio. N.º 4. Tejoleta, Román y Coro: "Asómate a la ventana".

Barrios inicia con esta obra un estilo nuevo. Su estética compositiva, al menos en el teatro, se acerca aún más a un nacionalismo andalucista, mezclado con un populismo casticista que se refleja, por ejemplo, en la canción popular, "Virgen del corderillo". Es decir, pierde mucha de esa seriedad y trascendencia, de este compromiso con la vanguardia de que hablaban algunos críticos al juzgar su obra y la de Conrado. No dudamos que el cambio tiene que ver con la separación del maestro, pero también con su acercamiento al teatro Apolo en el que va a estrenar esta y la siguiente obra.

Barrios aprovecha las situaciones musicales de *La suerte* con una propiedad total, es decir, sin bajar nunca la seriedad de su estilo, que lo distingue de mucha música lírica sin valor que en los años veinte llenaban los teatros madrileños. Nos encontramos con un Barrios melódico, glosando temas andaluces e hispanos, conteniendo la orquestación que vuelve al orgánico clásico de la zarzuela a dos. Quizás el público esperaba una música más lírica, más viva, en suma; pero, de todos modos, la labor del compositor no merece sino elogios. El éxito fue franco y a él coadyuvaron los intérpretes.

Seguidilla gitana

Estamos ante zarzuela en dos actos con libreto de Pedro Muñoz Seca y Pedro Fernández Pérez, que fue estrenada, en el Teatro Apolo, el 30 de octubre de 1926. La obra fue originariamente una comedia que se estrenó en el Eslava, sin mucho éxito por cierto, con el título de *El castigo de Dios* y en la que se mostraba el Muñoz Seca serio. Lo cierto es que varios críticos apuntaron entonces que la obra era adecuada para una zarzuela y así se hizo dos años después. La obra, a pesar del éxito, solo resistió cinco funciones.

Como era normal en este periodo la obra tiene numerosos personajes de los que cantan doce: Custodia interpretada por Rosario Loenís, Rocío por Beatriz Cerrillo, Zagalejo por Sofía Romero, Doña. Sacramento por Elena Monfort, Reyes por Ángeles Durán, Doña Virtudes por Villasol, Manolita por Felisa López, Rafael por Jesús Navarro, Mosquito por Arturo Llegó, Realito por Mariano Azaña, Tejoleta por Juan Frontera, Rafael por Jesús Navarro, y otros. Estaba compuesta por los siguientes números musicales:

> ACTO I. N.º 1. Preludio y Canción, una voz: "Pescadillas de Cái". N.º 2. Bulerías de la tía Norica" por Custodia: "Estas son las bullirías que se cantan en Granada". N.º 3. Final del acto I, Custodia y Rafael: "Hablado sobre música".
>
> ACTO II. N.º 4. Preludio. N.º 5. Pasodoble, tiple y Coro general: "Abril y Sevilla. Ya la feria ha florecido". N.º 5. Intermedio orquestal N.º 6 y 7. Custodia y Rosio: "Soy Custodia". N.º 8. Preludio y seguidillas de Rosio y Coro: "La carreta y los güeyes". N.º 9. Cortejo de la boda gitana, todos: "Es un verde prao". N.º 10. Coro general: "El martillo en yunque". N.º 11. Coro "El velatorio": "Venga fiesta, venga baile[217]".

[217] CASARES, Emilio "Ángel Barrios...,", p. 142.

Estamos, de nuevo, ante una zarzuela asainetada andalucista, con numerosos temas folclóricas granadinos. Barrios compone una de sus obras más plenamente andaluzas y gitanas, de tal manera que cada número, interludio o baile, está definido por este perfil. No sólo ello; los mejores números fueron los más esencialmente andaluces como las bullirías de Custodia "Estas son las bullirías que se cantan en Granada", o la música de fondo de la procesión del Rocío bailaba con gran éxito por Goyito Herrero. Con la presencia de una rondalla, como en la mayor parte de sus obras, Barrios cuida de manera especial la orquestación, es una obra en la que la presencia de la danza y el baile vuelve a ser determinante.

De nuevo la prensa fue desfavorable al libreto pero salvando la música. Barrios demuestra su magisterio expresando el temperamento andaluz y gitano de manera magistral, contando además con una actuación formidable de la gran actriz Rosario Leonís; así lo entendió la crítica de *El Imparcial* cuando señalaba:

> Se aplaudieron casi todos los números y se bisaron la canción de Leonis a Sevilla y los bailables del segundo cuadro del segundo acto -una danza con estribillo de bulerías y unas seguidillas- que son admirables y que fueron bailadas con arte y gracia insuperables por una preciosa morenilla… El triunfo de Barrios fue grande y sincero. Confirmó su bien ganada fama de compositor y su maestría en llevar a las bellas notas de los cantares populares de Andalucía[218].

> Fue especialmente significativa la del crítico Adolfo Salazar en el mítico *El Sol:*
> La elección de músico era atinadísima. Barrios, granadino nato e innato, era el músico que podía proveer con mayor generosidad y exactitud de carácter los trozos de color y las danzas necesarias. Barrios ha salido airosamente de su empeño, como corresponde a un músico de su temple y de gusto tan discreto.

> Con un tacto notorio, Barrios ha esquivado el peligro de unas situaciones forzadas y de los tópicos escénicos al uso. No necesitando "atracarse" para mantener su reputación de músico serio y bien enterado de oficio, se limita a abocetar los momentos dramáticos con unas cuantas pinceladas, tan sobria como certeras, y a presentar unas danzas lindísimas, finas de colorido, de apretado nervio rítmico y de una orquestación hábil y efectiva. Los dos cuadros primeros del segundo acto son los que solicitan más abundantemente la colaboración del músico y fueron los que constituyeron el éxito de la obra, repitiéndose la copla, el coro del primer cuadro y la danza del segundo, muy graciosamente ejecutada por Rosario Leonís[219].

La voz insiste en que fue el mérito de Barrios el que permitió mantener la obra, deficiente literariamente:

> Sin el músico granadino, sin su partitura de verdadera raigambre española, no podríamos

[218] *El imparcial*, 31/10/1926.
[219] S.: "Apolo. Seguidilla gitana", *El Sol*, 1/11/1926

> afirmar que el estreno del sábado fue un éxito completo. Pero la perspicacia de los libretistas -muy de alabar- eligió entre los músicos modernos a este compositor tan selecto en sus conocimientos, inspirado, fácil y, sobre todo, con los sentidos llenos de la luz de Andalucía y, en general, del arte del Sur, y a este acierto debe la empresa de Apolo el triunfo alcanzado. En los dos primeros cuadros de la obra tiene Barrios ocasión de exteriorizar sus sentimientos; y así, la copla de mucho sabor, el coro del cuadro primero y la, danza en el segundo, hubieron de repetirse entre aplausos, por su bello ritmo y la maestría técnica de la orquestación… Fue, pues, el éxito de Barrios…"

Juan Lucero

Las causas de este abandono parecen claras. A finales de los años veinte del pasado siglo, Barrios recupera su actividad como intérprete y músico práctico. Su famoso Trío Iberia reactivó su actividad e incluso cambió su formato con la entrada de un nuevo miembro para formar el Cuarteto Iberia de instrumentos españoles con José Recuerda, padre e hijo, Francisco Carrillo, y él mismo. Incluso un poco después transformó el conjunto añadiendo otros dos nuevos componentes formando el Sexteto Iberia. El repertorio se basaba en obras de Albéniz, Falla y el propio Barrios y exigió sin duda toda la entrega del músico. Es cierto, no obstante, que en 1932 regresará por un tiempo al teatro lírico ocupándose, como sabemos, de la composición de su zarzuela, *La Lola se va a los puertos* y va a coincidir, como comprobaremos en el próximo capítulo, con todas las infructuosas gestiones e intentos de estreno por parte de los hermanos Machado.

En 1941 nos encontramos con una nueva obra de Barrios, la zarzuela *Juan Lucero*, romance popular, con letra de dos de los más prestigiosos libretistas del momento, Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, estrenado en el teatro Alcázar el 30 de octubre de 1941. Inicialmente se denominó y así aparece en algunos documentos de la SGAE, *El sino de Juan Lucero*, *romance popular en diez aleluyas*.

Conocemos las peripecias de la obra contadas en las recientemente publicadas *Memorias de un libretista* de Guillermo Fernández Shaw. Es un viaje de Guillermo a Sevilla en que recorre sus calles y habla con sus gentes, el que provoca la idea de hacer una "evocación lírica bien hecha" de la ciudad. Ello y el hecho de que el autor andaba por entonces intentando, "renovar el género, buscar nuevos caminos". En realidad, desde el inicio piensa en la Sevilla torera, "aristocrática, burguesa y popular". Les atrajo un personaje, el torero Antonio Sánchez, el Tato en el que se unían, origen humilde, fama, gloria y caída debido a una grave cogida que le dejó sin una pierna. Se cambiará el nombre, Juan Lucero, pero no la historia, una trama de amor en torno al torero protagonista. La originalidad de la obra surgirá en el momento en que deciden hacer una panorámica, "puesto que tenía que abarcar desde la juventud del lidiador… hasta su ocaso como torero. Entonces se nos ocurrió distinguir la zarzuela en muchas estampas, que llamaríamos "aleluyas" y daríamos a estas un tono de romancero popular, muy a tono con el ambiente, los tipos y la época"[220].

[220] FERNANDEZ SHAW, Guillermo, *La aventura de la zarzuela. Memorias de un libretista.,* Madrid: Ediciones del Orto, 2012, p. 260.

El planteamiento, según Fernández Shaw, les motivó a ponerse en contacto con Barrios: "Nos convenía para nuestro propósito un músico auténticamente andaluz y pensamos, desde luego, en el granadino Ángel Barrios por el que sentíamos gran admiración y una sincera estimación personal". Y según fuimos escribiendo aleluyas, fuimos entregándolas a Barrios, con la única condición de que tuviese en cuenta la teatralidad que la obra necesitaba. Y en honor de la verdad, cada número del maestro producía en nosotros un inmejorable efecto"[221].

La obra tiene, pues, ya en su planteamiento, una originalidad que proviene de la propia estructura dramática del texto, que aporta un modelo único y se aparta de los cánones de la zarzuela tradicional: no cuentan tanto los dos actos de la obra, cuando los diez "aleluyas", que originan la estructura dramática.

Los personajes de los que parte la obra eran los siguientes: Juan Lucero interpretado por Mario Gabarrón, Juan de las Viñas por Julio Nadal, Doña Elvira Luna por Isabel Ballesteros, Rocío por Selica Pérez Carpio, Alfonso el Sabio, narrador, por Antonio Martelo, Pepa la Fina, bailarina, por Elvira Lucena, y, además, Chispista, Sereno, Voz de Hombre, Voz de Mujer y Bailarina. La estructura musical y dramática de la obra es la siguiente:

> ACTO I: Primera aleluya, "La revelación": N.º 1º. Reyes, Juan de la Viñas, Rocío, Dª Elvira, y coro: "¡Hojuelas, pestiños!". Segunda aleluya, "Las capuchinas": N.º 2. Dúo de Rocío y Juan Lucero: "¿Eres tú, Juan?". Tercera aleluya, "La velada de San Juan": N.º 3. Rocío, Reyes, Alonso, Juan de las Viñas, D. Guido, Don Fernando, Buñoleras y caballeros que bailan: "Velaíta de San Juan". N.º 4. Dúo de Elvira y Lucero. "Esta noche no hay luceros". N.º 5. Alonso Chispita y Murga: "De España-Jeré venimos". Cuarta aleluya, "Las celosías": N.º 6. Elvira, Coro de señoras y Lucero: "Ave María Purísima". Quinta aleluya, "Virgen del pajarito": N.º 7. Danza sagrada interludio musical. N.º 8. Final de la primera jornada. Plegaria de Juan Lucero y coro: "Mare der Nino Jesús".
>
> ACTO II: Sexta aleluya, "La cruz del campo": N.º 9. Caravana de gitanos y Pepa la Fina, "Caminito de Morón". N.º 10. Pepa la Fina bailando y Juan Lucero, "Ay, Ay. Te llevo en lo jondo". Séptima aleluya, "Un mirador de San Telmo". N.º 11. Rocío y Elvira: "Tan alta va la luna". Octava aleluya, "La Maestranza": N.º 12. Alonso, Juan de las Viñas, Reyes, Rocío, Elvira, Guido, Fernando. Lucero y comparsas: orquestal con hablados y todos: "De Arcará de Guadaira". Novena aleluya, "El río": Voz de mujer, de hombre y coro general. Décima aleluya, "El sino": N.º 13. Voz de mujer, de hombre, Coro general: "Muriéndose está Juanito". N.º 14. Juan Lucero: "Amó con amó se paga". N.º 15. Final, Juan Lucero: "Claveyinas!! Como la nieve fresca…!"[222].

Juan Lucero representa el mismo mundo de *Seguidilla gitana* que era lo que buscaba, precisamente, Fernández Shaw. Es decir, un andalucismo esencial que dote de sentido a cada número combinando, danzas, ritmos, presencia de la copla, la rondalla, el

---

[221] *Idem.*

[222] CASARES, Emilio: "Ángel Barrios...", p. 144.

baile y la danza masiva. Cada número tiene un polo de atracción: el n.º 2 con el dúo entre Rocío y Juan Lucero que mereció la edición por la UME, el n.º 3 estaba en el compás de 3/8, contaba con un atractivo pregón y con un diálogo lleno de vida entre un coro masculino y otro femenino; el n.º 5 con una murga llena de guasa, el 7 con el contraste que supone una danza religiosa a la Virgen, el n.º 9 con la caravana de gitanos con sus ateos y una zambra llena de fuego, también editada por la UME, el dúo entre la bailarina y Juan Lucero en el n.º 10, la romana final de Juan Lucero, editada por UME[223].

Ramadán

Ismael Ramos completa la escueta información que nos aporta Emilio Casares sobre esta obra. Sólo unos materiales de orquesta en el archivo de la SGAE permiten conocer la existencia de esta obra, que firmó junto con el compositor Carlos Fernández Arijita. Ramos aporta dos fuentes, un recorte de prensa[224] sin fecha ni cabecera y una noticia del periódico *Ideal de Granada*[225] de septiembre de 1944. El primer recorte de prensa conservado por Ángela Barrios, incluye una entrevista anónima donde se asegura que *Ramadán* iba a ser leída, en el Teatro Colisevm, después de las dos zarzuelas de Jacinto Guerrero, *Loza Lozana* y *En el balcón de Palacio* (lo que le permite a Ramos establecer esta lectura de la obra durante los meses de septiembre y octubre de ese mismo año[226]). Por lado, en la noticia del diario *Ideal*, se anunciaba su estreno en noviembre de 1944 (aunque no se llegó a estrenar como confirmó Ángela Barrios al propio Ismael Ramos y como constata la documentación conservada) y se resumía su argumento ambientado en Tetuán donde se alterna la fiesta y música musulmana y cristiana llegando a fundirse, en los acordes finales, cada una con su melodía. La partitura, en su reducción para piano, se conserva manuscrita casi completa contando con 63 páginas repartidos en dos actos y cinco cuadros conservándose, también, parte de los materiales de orquesta[227].

En nombre del Rey

Tenemos que esperar a 1946 para encontrarnos con una nueva, *En nombre del Rey*, zarzuela en tres actos con libreto de Antonio López Monis y Ramón Peña, estrenada en el teatro Albéniz, el 6 de marzo de 1946. Los actos 2 y 3 se encadenaban sin interrupción. Los autores del libreto buscaron un episodio situado entre Córdoba y Bailén en la guerra de la Independencia y en torno a la batalla de Bailén, del que es protagonista un capitán de bandidos. Esto da lugar a todo tipo de incidentes, incluidos los cómicos, que son los que música un Barrios que parece menos cómodo que en la temática andaluza, aunque hay varios números de especial interés como la romana de Irene, "Ya por fin mi Rafael", y otros más andaluces como el 4, "Cruzo yo la serranía", o el dueto en forma de tanguillo.

---

[223] *Ibidem*, pp. 144-48.

[224] «Los lricos. Lectura de "Ramadán"». [Recorte de prensa s.f.]

[225] CIRRE, José: «Teatros y cines. "Ramadán", nueva obra de Ángel Barrios y Arijita». *Ideal*, 1 de septiembre de 1944, p. 6.

[226] RAMOS, Ismael, *Ángel Barrios: el compositor en su época,* 2015, p. 304.

[227] *Ibidem,* p. 306.

Los personajes de la obra son: Irene (tiple); Rodilla (tiple cómica), Sagrario (característica), Rafael Tomillares [Fernando] (Barítono); el Corregidor (Bajo); Pergamino (tenor cómico); Marquesita, La condesa de Montoro, Blanca, Araceli; Matilde; Castaños, Juan Cardoso; Alberto, Federico; Luis, Guijo; Lepijo; Montijo y Canijo, Enfermera 1ª, Enfermera 2ª. Los números:

ACTO I. N.º 1. Fernando, Corregidor y una dama: "Fernando sobrino, alegra esa cara". N.º 2. Pergamino y cuatro corchetes: "Los cuatro aquí venimos". N.º 3. Rafael y Pergamino: "Con valentía jugué". N.º 4. Interludio y Voz de tenor, "Cruzo yo la serranía". N.º 5. Rafael, Fernando, Irene, Pergamino, Rodilla y Coro de Caballeros, concertante: "¡Viva capitán!". N.º 6. Rosilla y Pergaminos: "Serrana de mi sangre". N.º 7. Final, Irene, Fernando, Todos y coro de caballeros: "El que se llame buen español".

ACTO II y III. N.º 8. Enfermeras y soldados e Irene: "Ya no serán precisos". N.º 9. Rosilla y Pergamino: "La muleta no la tiro". N.º 10. Todos los bandidos y Coro general y Fernando, marcha militar: "Ahora han tocado llamada/De mi rey". N.º 11. Interludio y Rafael: "En esta cárcel triste". N.º 12. Irene dentro: "Ya porfió mi Rafael". N.º 13. Final: Fernando e Irene: "Ya por fin mi Marquesita".

Nos encontramos con una obra distinta. Barrios abandona el ambiente del sainete andalucista y se mete en el viejo sistema del mediados del XIX que denominamos zarzuela histórica de tipo sentimental lo que queda claro desde el n.º 1 en el que hay un "tiempo de gavota", o en el n.º 9 con un tiempo de mazurca[228].

2.4. SÍNTESIS FINAL Y HALLAZGOS

2.4.1 SOBRE LA FACETA FORMATIVA E INFLUENCIAS DE BARRIOS

Los principales profesores de Barrios (Antonio Mesa, Andrea Gedalge, Conrado del Campo y Manuel de Falla -con un magisterio más puntual, discontinuo e informal-) comparten varias características en su metodología pedagógica en la enseñanza sobre la composición:

1) Antonio Mesa, en el ámbito de Granada, fue un profesor muy reconocido y que impartió clases a grandes personalidades como Francisco Alonso o Federico García Lorca. Y respecto a Gedalge, Del Campo y Falla, los tres fueron personalidades reconocidísimas y de enorme prestigio en la Francia (París) y España (Madrid) de la época. Barrios recibió clases de lo mejor del panorama compositivo y pedagógico de su época y, con relación a este estudio (la composición de la zarzuela *La Lola…* y su transformación en la versión ópera), determinaremos si tuvo la capacidad de aprovechar y sacar el máximo rendimiento a unos consejos y orientaciones que, con toda seguridad, fueron inmejorables.

[228] CASARES, Emilio: "Ángel Barrios…" pp. 146.

2) Todos eran personalidades que conocían a la perfección los rudimentos artesanales de la composición (Gedalge más en lo teórico frente a Conrado/Falla en la práctica). Un aspecto relevante de la zarzuela/ópera de Barrios es que, en los pasajes con mayor carga dramática y emotiva, Barrios construye sus ideas musicales mediante la elaboración motívica, tendencia más propia de la tradición y zona austro-germánica más que de la mediterránea (Italia, Francia y, por supuesto, España) y, con su formación así como el análisis de su biblioteca musical de consulta, se justifica y explica esta praxis compositiva.

3) Gedalge, Del Campo y Falla también comporten su alejamiento del dogmatismo y de la imposición en sus consejos y orientaciones hacia sus alumnos. Su actitud, en su labor docente, fue la de adaptarse, de forma abierta y flexible, a las características, demandas, necesidades, potencialidades y debilidades de los estudiantes e, incluso, siempre estaban abiertos a las nuevas tendencias de vanguardia que los propios alumnos querían asimilar y aplicar (y que estaban, en algunos casos, alejados de su propia sintaxis como compositores y profesores).

2.4.2 SOBRE LA BIBLIOTECA PERSONAL

Indagando en un aspecto tan privado como es la disección de las lecturas personales hemos encontrado un interés y curiosidad, en su biblioteca no musical, por aspectos filosóficos, religiosos y culturales más heterodoxos que demuestran una actitud de apertura y flexibilidad ideológica y cultural que entronca más con la educación recibida por su padre, *El Polinario*, y con sus contactos que con la de un perfil público ligado al movimiento oficial[229]; sin ánimo de extendernos en el campo de la Historia y la Geografía, Barrios contaba con biografías sobre personalidades como Buda, Gandhi, Confucio, Mahoma o Tagore; libros de historia del antiguo oriente, historia de los griegos o sobre la revolución francesa o de países como Japón; en el campo de la filosofía autores menos ortodoxos como B. Espinoza, D´Alembert, Schopenhauer, Balmes, Jung o Klauser. Y con relación a la bibliografía estrictamente musical se han validado hipótesis previas como el peso significativo de los libros de composición de autores alemanes (equiparados en número con los autores franceses), a pesar de su formación en París, que es una consecuencia de la influencia y enseñanza con Conrado del Campo. Con relación a las partituras tampoco arroja una información muy interesante aunque, como es natural, encontramos un volumen mucho mayor entre la música editada de los compositores españoles del s. XX.

---

[229] Igor Contreras ha documentado varios procesos de depuración a profesores del Conservatorio Superior de Música de Madrid (especialmente los casos de los compositores Julio Gómez y Conrado del Campo). Véase: Contreras Zubillaga, Igor. «Un ejemplo de reajuste del ámbito musical bajo el franquismo: la depuración de los profesores del Conservatorio Superior de Música de Madrid». *Revista de Musicología*, 2009, XXXII, 1, pp. 568-583 citado en RAMOS, Ismael. *Ángel Barrios: el compositor en su época,* p. 641; el régimen franquista controlaba el grado de "adhesión" al movimiento de, en este caso, los funcionarios como medida represiva. En este caso, en el expediente personal de Ángel Barrios (citado por Ismael Ramos en su tesis (RAMOS, Ismael, *Ángel Barrios: el compositor…,* p. 641) se informa lo siguiente: "Al advenimiento de la República se adhirió a ella. Ha sido simpatizante de izquierdas, pero al iniciarse el Movimiento se unió a él. Es algo tramposo. Sus reuniones son con gitanos y gente de esa calaña por ser tocador de guitarra. Es de buena voluntad" (Archivo Histórico de la Fábrica de Pólvoras de Granada, legajo no 2, expediente n.º12).

Considerábamos imprescindible este trabajado de vaciado de la biblioteca de Barrios a pesar de que el objeto de nuestra investigación era monográfico, por ser uno de los aspectos menos analizados sobre Barrios. La limitación de no encontrar anotaciones y apuntes entre las páginas de sus libros de música y partituras[230] nos ha privado de la posibilidad de profundizar más en todos estos aspectos tan interesantes para el análisis del proceso creativo (poético) así como de la interrelación entre sus libros de referencia y la propia labor de creación musical. Estamos ante un caso diametralmente diferente al de otros compositores, de los que se conservan más borradores y/o con el hábito de mayor anotación en sus libros, donde se ha podido acometer trabajos de investigación muy interesantes. Es el caso de las investigaciones sobre autores como L.V. Beethoven[231]; Mozart, Schumann o Kurtag[232]; Johannes Brahms[233] o Arnold Schönberg[234]. En el ámbito de España es obligatorio citar todas las investigaciones sobre Falla y sus diferentes procesos creativos de obras como *El sombrero de tres picos*[235], el *Retablo de maese Pedro*[236], el *Concerto para clave*[237] y la *Atlántida*[238], por poner sólo algunos ejemplos.

2.4.3 SOBRE LA MÚSICA ESCÉNICA

Las cinco características de la música escénica de Barrios, sistematizadas por Emilio Casares en su análisis de las 14 obras líricas del autor son, también, rasgos identitarios tanto de la zarzuela *La Lola…* como de la ópera:

- La continua presencia de la danza (música para bailar que incide directamente en lo dramático y lo visual pero también como estructura formal a partir de la que se con-

[230] Desconocemos el motivo y el grado de responsabilidad de su personalidad y carácter o de su mayor ocupación y obligaciones al compatibilizar varios cargos y responsabilidades de gestión cultural y de docencia.
[231] LOCKWOOD, Lewis, *Beethoven´s symphonies: an artistic visión.* New York, W.W. Norton & Company, 2015.
[232] KINDERMAN, William, *The Creative Process in Music from Mozart to Kurtag.* Champaign, University of Illinois Press, 2017.
[233] De J. Brahms destacamos HANCOK, Virginia. "Brahms´s Studium alter Music un ihr Einfluss auf seine Chorwerke". *Johannes Brahmas: Leben und Werk.* Malte Korff (ed.). Wiesbaden, Germany, Briefkopf & Hñártekm 1983, pp 163-169; y GERINGER, Karl. "Brahms the reader of literature, history and philosophy". *On Brahms and his circle: Essays and documentary studies.* George S. Bozarth (ed.). Serie: Detroit monographs in musicology/Studies in music, N.º 49. Detroit, Sterling Heights, MI: Harmonie Park, 2006, pp. 30-46.
[234] BUNGARDT, Julia: "Die Bibliothek Arnold Schönbergs: Mit einem kommentierten Katalog des nachgelassenen Bestandes sowie einer Edition seiner Glossen in den Büchern". Tesis doctoral, Universidad de Música y Artes de Viena, 2014.
[235] TORRES CLEMENTE, Elena: "María Lejárraga y Manuel de Falla, en busca de nuevas soluciones dramático-musicales para *El sombrero de tres picos*. De Literatura y música: estudios sobre María Martínez… 2014, pp. 195-221.
[236] La obra de referencia es TORRES CLEMENTE, Elena, *Las óperas de Manuel de Falla…,* pp. 45-91.
[237] *Ibidem,* pp. 277-330.
[238] GONZÁLEZ MESA, Dácil: "Las lecturas de Manuel de Falla en torno a Cristóbal Colón y el descubrimiento de América: estudio de su influencia en el proceso creativo de Atlántida". *Musicología global. Musicología local.* Edición a cargo de Javier Marín López, Germán Han Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López (des). Madrid, Sociedad Española de Musicología, col. "Ediciones digitales", n.º 1, 2013, pp. 39-51; también NOMMICK, Yvan. "L´Atlantide de Manuel de Falla: du mythe platonicien à la bibliothèque mythique, Pensée mythique et Création musicale". *Actes du colloque autour de Marie Ohana,* Textes réunis par Marie-Pierre Lassus, Université de Lille 3, les 2 et 3 avril 2001. Edition du Conseil Scientifique de l´Université Charles-de-Gaulle-Lille3, collection UL3, pp. 163-191.

forma la romanza, copla o incluso aria y, por ello, como conductor lírico fundamental). En el caso de la zarzuela y la ópera, contamos con bulerías, zambras, fandango, soleá, petenera, farruca etc.

- Casares destaca el cierto del protagonismo del coro y, en los números más populares de la zarzuela (que coinciden con el cierre de los actos en la zarzuela y de los episodios importantes en la ópera), también canta al unísono, concibiendo la música como fusión con el baile y con lo festivo.
- En el tercer acto de la zarzuela lo popular se expresa a través de los pregoneros que recogen evidentemente una costumbre popular, pero sobre todo acercar la lírica al pueblo y evita, en esta línea, concertante académico, limitándose al dúo.
- Respecto a lo andalucista observamos un uso sistemático del ritmo ternario; uso de escalas andaluzas, con sus armonías defectivas y segundas aumentadas en la línea vocal; tetracordos descendentes floreados en notas rápidas; predilección por los tresillos y por el floreo superior; martilleo sobre una vocal; melodía rica en vocalizaciones, melismas y ayeos aflamencados así como frecuente contraste modal-tonal.
- Con relación a la instrumentación, percibimos un mimo y cuidado especial heredado del magisterio de Conrado y de Falla[239] en los números más populares y andaluces (guitarra, triángulo, pandereta, castañuelas…). Pero, en los rasgos propios de la zarzuela grande, inserta preludios, intermedios, fiestas instrumentales cuya función parece ser el baile pero que, en ocasiones, sostienen el hablado, en el viejo espíritu del melodrama del XVIII.

Por otro lado, Ángel Barrios cultivó, en el ámbito lírico, tres géneros: el sainete (en uno[240] y dos actos[241]) que suman seis obras; la zarzuela en tres actos (con cinco obras) y la ópera (con tres); cultiva, también, la zarzuela grande en tres actos[242] y la ópera[243]; observamos los seis sainetes frente a las ocho zarzuelas "grandes" y óperas. Barrios se circunscribe a un ámbito restrictivo en comparación con el elevado número de géneros y subgéneros que cultivaron los autores líricos coetáneos. Además, en su evolución como compositor lírico, Ángel Barrios se especializa en la zarzuela grande y en la ópera con una defensa radical de esta fórmula respecto a todos los subgéneros "arrevistados". Observamos una reducción en su producción en general (pasa de componer seis obras en los cinco años que transcurren entre 1915 y 1919 a crear, en las siguientes cuatro décadas, 7 obras de las que estrena seis[244]). Desde su formación y trabajo de colaboración de Barrios con Conrado Del Campo, al componer música lírica en solitario, Barrios intenta retomar el género del sainete con temática andaluza, con dos obras; en la década de los 30 no encontramos ningún rastro de ninguna obra lírica (comprobaremos, en el siguiente

[239] Hemos constatado, en este capítulo, que la mayoría de consejos de estos autores a Barrios, transmitidos por carta, se centran en la instrumentación/orquestación.

[240] *Alma Serrana* (1915) y *La Suerte* (1924*).*

[241] *La romería* (1917), *Granada mía* (1919)*, Seguidilla gitana* (1926) y *Ramadán* (1943).

[242] *La máscara* (1917)*, El hombre más guapo del mundo* (1920), *Juan Lucero* (1941), *En el nombre del rey* (1946) y *La Lola se va a los Puertos* (1951)

[243] *La culpa* (1918) *y El Avapiés* (1919) en colaboración con Conrado del Campo y, por supuesto, *La Lola se va a los puertos* (1955).

[244] *La Suerte* (sainete en un acto estrenada en 1924), *Seguidilla Gitana* (zarzuela/sainete en dos actos, estrenada en 1926)*, Ramadán* (sainete del que tenemos pocas noticias y sabemos que no llegó a estrenarse).

capítulo, que es la época de creación de *La Lola*…, de los intentos frustrados de estreno y que, en el 1936, comienza la Guerra Civil); a partir de los años 40, vuelve a mostrar su preferencia por la zarzuela en tres actos con el último intento de retomar la composición de una ópera crepuscular de dos actos mediante *La Lola…* Como última reflexión, tanto la zarzuela como la ópera *La Lola se va a los Puertos* aúnan, por su carácter de obras de despedida y de madurez, los rasgos idiosincrásicos de las grandes tipologías escénicas cultivadas (el sainete y la zarzuela seria/ópera) combinando un lenguaje más popular e inspirado en la tradición andaluza (que se percibe no sólo por su carácter rítmico, modal y armónico sino también por su tipo de instrumentación) con otro lenguaje más lírico y dramático, heredero del lenguaje wagneriano gracias al vaso comunicante de Conrado del Campo con el que colaboró en un elevado porcentaje (casi un 30%) de estas obras líricas (en dos zarzuelas y en dos óperas).

CAPÍTULO 3. MODALIDAD DE LA CREACIÓN

Murió Manolo: y ahí quedó la obra, que manos amigas y corazones fervorosos me ayudaron a llevar hasta el último de los puertos a esta Lola, tierna y bravía a un tiempo, creación, insuperable de dos poetas, con cuyo ímpetu popular he procurado yo fundir mi música, siempre sincera (...).
Que el esfuerzo hecho por el Estado al apoyar esta campaña lírica no se malogre es hoy mi única aspiración, entregar sin reservas el fallo de la crítica y del público de Madrid[1].

Esta doble cita procedente de la *Autocrítica* publicada por Ángel Barrios, el 19 de octubre de 1951, en el diario *ABC*, confirma que *La Lola se va a los puertos* suponía para él, una doble responsabilidad. Por un lado intentar fundirse con el "ímpetu popular" de los dos grandes poetas (Manuel y Antonio Machado) y, por otro, que no se malograra el "esfuerzo hecho por el Estado". En el capítulo 5, profundizaremos en el análisis de la recepción y glosaremos todas las recensiones en la prensa (incluida esta autocrítica) pero, antes, queremos subrayar un dato relevante: Barrios expresa su agradecimiento a casi todas las personas que han hecho posible el estreno (como proyecto previo y como estreno en sí mismo) pero no escribe el nombre de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw. En este capítulo nos gustaría poner en valor el importante papel que los Fernández-Shaw jugaron, desde 1947, para que el proyecto se convirtiera en realidad tanto en la transformación/finalización del libreto –que el profesor D´Ors, desde el punto de vista literario, critica negativamente-; su labor en la logística y gestiones para que su estreno fuera una realidad – como en su labor de convencer al maestro Barrios para que presentara la zarzuela al *Concurso Nacional de Obras Líricas* (se dio la circunstancias que los Fernández-Shaw contaban con un prestigio y trayectoria reconocida, con otras obras, para lograr premios y accésits en ese tipo de convocatorias y que, en ese mismo año, lograron más distinciones); en este sentido también intentaremos explicar la experiencia amarga que los Fernández-Shaw sintieron como expresa en Guillermo Fernández-Shaw en sus memorias[2] (es cierto que en esta autocrítica del *ABC*, extractada al comienzo, los Fernández-Shaw, no fueron nombrados por el propio Barrios).

Añadiremos, a este acercamiento al proceso creativo, un análisis literario y de la

[1] BARRIOS, Ángel: "Autocrítica". ABC, 19 de Octubre de 1951, p. 21.
[2] FERNÁNDEZ SHAW, Guillermo, *La aventura de la zarzuela (Memorias de un libretista)*. Madrid: Ediciones del Orto, 2012.

recepción de la Comedia de los Machado (estrenada el 8 de noviembre de 1929) para comprender las posteriores modificaciones incorporadas al texto hasta llegar al libreto definitivo; posteriormente reconstruiremos la "intrahistoria" de los intentos frustrados de estreno (desde 1932 hasta 1951), protagonizadas por los hermanos Machado, y las "muertes y resurrecciones" del proyecto; también prestaremos atención al estudio de los manuscritos y búsqueda de bocetos musicales y a la descripción del estreno de la zarzuela en el Teatro Albéniz el 19 de Octubre de 1951.

3.1. LA COMEDIA DE LOS MACHADO: SU CALIDAD LITERARIA Y SU ÉXITO DE PÚBLICO Y CRÍTICA

En cualquier análisis de una obra musical escénica es muy importante prestar la suficiente atención al libreto, sobre todo, como texto dramático que no solo influye en la música sino que interacciona, íntimamente, con ella. En este caso el libreto, además de ser una adaptación de la comedia teatral homónima de los hermanos Machado sufrió una modificación posterior de la mano de Rafael y Guillermo Fernández-Shaw.

3.1.1 ANÁLISIS LITERARIO DE LA COMEDIA

Es un hecho incontestable que la obra teatral *La Lola se va a los puertos* fue la obra con mayor éxito de los Machado, que la crítica fue muy positiva cuantitativa y cualitativamente y que la atención que le ha dedicado la bibliografía y la investigación posterior ha sido abrumadora[3]. De la mano de Fabián Gutiérrez[4], vamos a resumir los rasgos, características principales y aportaciones que, desde el punto de vista literario, supuso la comedia para poder interrelacionar la obra original base del libreto de la zarzuela en sus tres transformaciones (de la comedia –obra de los Machado- al primer libreto-borrador –acometido por los Machado-; del libreto-borrador al libreto definitivo –realizado por los Fernández-Shaw; y del libreto de la versión zarzuela al libreto de la versión ópera –también obra de los Fernández-Shaw-). Gutiérrez incluye el análisis del diálogo, de la acción, de los personajes y, por último, de las acotaciones; el propio Gutiérrez intenta comprobar si el éxito se debe o no a la adecuada utilización de esos elementos teatrales (a los que añade el espacio y el tiempo) analizando posteriormente el drama desde el punto de vista semántico y estudiando la relación entre los personajes).

El éxito del estreno (8 de noviembre de 1929) de esta comedia fue clamoroso. Por ejemplo, el crítico Díez Canedo afirmó: "el público se mostró sensible a las finas cualidades poéticas de *La Lola* (…). Así, las escenas centrales del acto segundo fueron una sucesión no interrumpida de murmullos y aplausos, que cortaban la representación para

[3] No queremos insistir en lo sublime y complejo que se le antojaría a Barrios ese desafío musical de convertir en zarzuela, una obra dramática de este nivel literario y con un éxito indiscutible sin traicionar, además, las intenciones de sus creadores

[4] GUTIÉRREZ LÓPEZ, Fabián: "La Lola se va a los Puertos…", pp. 69-85.

reclamar la presencia de los autores…" (publicada, en el periódico "El Sol", al día siguiente). La mayoría de críticas son laudatorias: "El público abarrota la sala del Fontalba durante una temporada que prolonga sus representaciones" (M. Pérez Ferrero) y Lola Membrives alcanza: "un triunfo personal clamoroso, triunfo de actriz independiente al de la obra". Fabián Gutiérrez López, en su tesis doctoral[5], nos relata, como prueba de su prolongado éxito, que la comedia se repuso en 1942, en el Teatro Alcázar.

Sobre la opinión de la crítica literaria posterior (no la coetánea) ya alejada de los momentos del estreno, el propio Gutiérrez López, aprovechará el análisis literario de la comedia a lo largo del citado artículo para describirla. Otro autor como Ángel Baamonde, calificó la obra teatral como: "la que más hondamente sintieron y en la que más profunda emoción han puesto los dos hermanos"[6].

Con relación al análisis textual del diálogo, de la acción, de los personajes y de las acotaciones tomamos las palabras de Gutiérrez sobre al análisis del diálogo donde casi todas las acciones importantes (funciones nucleares) se desarrollan en escena por medio del diálogo; solo dos se encomiendan a acciones verbales (cuando recupera el pasado de Lola –para comprender su actitud ante los hombres-; y de Heredia –el recuerdo de sus relaciones con ella que sirve para entender su decisión de declararse a Lola- en el III y último acto). Las cuatro narraciones no dialogadas corresponden a acciones secundarias y no detienen la acción sino que la complementan. Las disgresiones[7] no son numerosas (una sí es demasiado extensa cuando explica la creación del mundo en el Acto II) enriqueciendo la atmósfera de la obra sin llegar a resultar oportunas (aunque deteniendo la acción, estamos ante pausas aceptables). Han desaparecido, totalmente, los monólogos; los denominados "diálogos aparentes" quedan reducidos a unas seis disgresiones que, incluso, se integran en el dinamismo dramático; han desaparecido los apartes (sólo se conserva uno dirigido al espectador cuando Heredia se ha dormido). El verso vuelve a ser eficazmente servicial (aunque la acción sea contemporánea) y se justifica por el tema, en el que convergen los diversos tipos de amor, recibe bien la expresión formal versificada.

B. *La acción.* Gira, absolutamente, en torno a la protagonista: Lola (algo común a los dramas machadianos que la preceden) y la concatenación de sus funciones nucleares

---

[5] GUTIÉRREZ LÓPEZ, Fabian, *Teoría y praxis de semiótica teatral. La obra dramática de los hermanos Machado.* Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 1990.

[6] BAAMONDE, Ángel, *La vocación teatral de A. Machado,* p. 57.

[7] Recurso consistente en un cambio temporal de tema en el curso de una historia , y más generalmente de un discurso , para evocar una acción paralela o para involucrar al narrador o al autor (es la epífrasis de la novela, o la parabase del género teatral). En el teatro, la disgresión, cuando consiste en un discurso al margen de la acción, dirigido directamente al espectador, por el principio de doble enunciación, se denomina más específicamente "parabase". La diatriba sobre Jean-Jacques Robrieux también señala que la digresión es anunciada, en el teatro griego antiguo, por el corifeo , que fue utilizado por el autor para comentar la acción en sí y ayudar al espectador a seguirla. Cuando se pretende hacer languidecer al espectador se habla de "suspensión" (o "sustentación"). Visto en LAUGAA, Maurice: "El teatro de la digresión en el discurso clásico", *Semiótica*, La Haya, vol. IV, n.º 21971, pp. 97-126.

y de las secuencias que constituyen se presenta bien conseguida. No hay hiatos[8] desmesurados (como ocurría en *Desdichas de la Fortuna…* y de *Juan de Mañara*) ni falta de lógica en la continuidad de algunas de sus funciones nucleares. Su estructura no es compleja frente a otras como *Juan de Mañara* y se resumiría en varias secuencias que desarrollan el proceso que, en *La Lola* es de renuncias del amor humano para mantener su amor abstracto por el arte (y no faltan funciones secundarias –narraciones y disgresiones- pero que no desvirtúan que se comprenda la acción principal). El desenlace, según Fabián Gutiérrez, se alarga excesivamente en el acto final (III) porque con solo dos funciones nucleares (la renuncia al amor de Heredia y la reiteración de la renuncia al amor de José Luis) frente a acciones secundarias (cuya expectación reside en la llegada del telegrama de Madrid -según Gutiérrez Flórez se produce la impresión de un alargamiento de "recreación", no del todo necesario desde el punto de vista exclusivamente dramático-). Fabián Gutiérrez añade que, aunque parezca un final "cerrado" (si Lola y Heredia marchan a América nada puede suceder ya…) se puede pensar que puede volver a ocurrir y suceder cosas similares entre Lola, Heredia y el resto de personajes en aquella zona del mundo así que su estructura parece circular (ni mueren los protagonistas como Julián y Juan ni siquiera se casa como Araceli en *Las Adelfas)*[9].

C. *Los personajes.* Según Gutiérrez López, aunque el número total es elevado, los personajes principales son pocos (como ocurrió en las tres obras anteriores de los Machado), en este caso cinco. Lola aparece 23 veces, Heredia 21 y, algo más lejos D. Diego, José Luis y Rosario (13); Además, Lola destaca en diez de sus 23 presencias frente a las siete de Heredia, a las 5 de José Luis y de Rosario y a las 3 de D. Diego[10]. Estos personajes cumplen una función actancial, pero siempre importante. En el esquema principal Heredia duplica su función (ayudante y oponente cuando requiere de amores a Lola); de ahí su elevado número de presencias tan cercano a Lola convirtiéndole en una especie de coprotagonista –incluso co-sujeto y co-destinario- dado que Heredia permanece, finalmente, al lado de Lola en su amor al arte flamenco después de renunciar, él también, al amor humano. Las virtudes del cuarto drama machadiano se mantienen intactas con la clara definición del oponente y del conflicto dramático (generando intensidad dramática) que es percibida así por el lector/espectador. El resto de personajes (con menor entidad actancial y escaso número de presencias) cumplen otros objetivos como incorporar lo popular a la acción así como cierto pintoresquismo (son más "ambientales" que "actuantes"). En escena, simultáneamente, coinciden entre 2 y 4 salvo excepciones

[8] Aquí el término hiato se usa como sinónimo de interrupción o "salto" entre las funciones nucleares.

[9] Que un experto como Fabián Gutiérrez Flórez opine y fundamente que el III Acto, desde el punto de vista de la acción, no es un desenlace y un texto tan logrado como el primero y el segundo, supone reforzar una de las hipótesis que nos planteamos cuando nos hicimos conscientes de la trascendencia de suprimir radicalmente, en la versión ópera, el III Acto frente a otras hipótesis como, por ejemplo, la falta de tiempo, el coste económico y de tiempo de copiar todo ese material, los problemas de salud de Barrios (que ya estaba prácticamente ciego), es decir, razones diferentes a lo propiamente musical y/o literario.

[10] El paralelismo con la zarzuela/ópera, como no podía ser de otra forma, es total con una preponderancia de Lola y, no muy rezagado, Heredia frente al resto.

(escenas I-xi, II-vi y II-vii) continuando la tendencia machadiana de acumular personajes en las escenas finales de los actos.

D. *Las acotaciones*[11]. Nos encontramos, según Gutiérrez López, con 1000 datos de acotación y donde observamos más es en las escenas donde se desarrollan funciones nucleares (I-iii -37 datos-, vii -47-, x -85- y xi -218-; en el acto II-iii -91-, vi -155- y vii -84-); la escena xi del acto I reúne sola más datos de acotación que todo *Juan de Mairena*. El dato relevante no es que haya que relacionar las acotaciones, en sí mismas, con la intensidad dramática (suele ocurrir lo contrario) sino que su presencia en estos momentos demuestra una cohesión de todos los elementos que operan en ellas. Así las escenas I-xi; II-vi y II-vii reúnen una gran intensidad dramática, un elevado número de personajes y un alto número de acotaciones. Son 644 los datos que complementan los personajes (incluyendo un dato de vestimenta y cinco de descripciones de los personajes). También hay datos complementarios del diálogo y de la acción (haciendo referencia al decorado, mobiliario y utillaje, a la luz, música y otros ruidos) lo que se denomina atención a la fase espectacular.

Lo comentado hasta ahora permite afirmar que, desde el punto de vista sintáctico y semiótico, éste es el mejor construido, de entre los dramas estrenados hasta entonces, por la mayor y mejor utilización de elementos teatrales generadores de dramaticidad y de espectáculo[12].

El espacio y el tiempo textuales

A) *El espacio* ha sufrido una reducción evidente: Andalucía (Sala baja en un cortijo andaluz, con portalada… jardín y campo…; glorieta del jardín de una venta sevillana, orilla del rio… un cenador…; y Cádiz, Sanlúcar, Algeciras… Hall de un pequeño hotel… (Gutiérrez afirma que el localismo espacial aunque querido y buscado, débilmente, puede operar como rasgo negativo). B) *El tiempo.* Los datos siguen siendo muy difusos (como en los dramas machadianos precedentes) pero el lapso de tiempo es menor que en otros (en los que pasaban años). No parece exceder de dos meses –las narraciones si se retrotraen unos 13 años –infancia/juventud de Lola-Heredia); el Acto I se desarrolla en una mañana, el II un mes después durante una noche; el 3º a lo largo de un atardecer de marzo/abril (al menos tres días después del tiempo correspondiente al del acto anterior). Desconocemos el año en que transcurre la obra y los medios de transporte no clarifican demasiado (coche de caballos en I-xi) pero desde Cádiz, van a viajar en barco a América

[11] Las acotaciones son las indicaciones que, entre paréntesis, suelen ayudar al director y actores a representar cada papel (normalmente son sugerencias sobre la actitud, sentimientos, comportamiento que debe tener en cuenta por cada actor/actriz).

[12] Como comprobaremos en la sección más musical del análisis, podemos afirmar que Barrios, en su ámbito de trabajo, también demuestra una gran maestría y calidad tanto en la escritura musical como, sobre todo, en la elección de los recursos musicales, la interrelación semiótica entre libreto y música, la elaboración motívica y temática, el uso de tópicos musicales y la combinación equilibrada, proporcional y consciente de los tres grandes elementos de construcción melódica: repetición/imitación, contraste y variación.

(III-i). Valdría para el primer cuarto del s. XX como para el último cuarto del s. XIX pero, nos inclinamos por el tiempo de los dos dramas precedentes, el primer cuarto del s. XX. La concentración de espacio/tiempo no tiene por qué influir negativamente en la composición de una obra dramática (aunque la reducción espacial puede restar la universalidad deseable para toda obra literaria aunque no sea una visión tópica de la "andaluzada")[13]-.

Semántica de la obra. 2.1 *Aspecto intensional.* En el campo semántico Fabián Gutiérrez utiliza la nomenclatura de Tomás Albaladejo[14], sobre los aspectos intensional y extensional. Así entenderíamos por intensional el sentido (significado) de los elementos teatrales descritos hasta ahora y, por extensional, las relaciones que tales elementos mantienen con la realidad exterior al texto.

A) Tema, subtemas e indicio. Enrique Díez Canedo afirma que el verdadero tema de la comedia es "la poesía misma y su poderío que todo lo transfigura" y no tanto las peripecias que es algo "contingente y vulgar". Las acciones que implementa Lola para conseguir sus objetivos, para Fabián Gutiérrez, con toda su carga simbólica (más relacionada con el cante que con la poesía). Su tema es: *las renuncias al amor humano de una mujer artista (Lola)* sin olvidar que el actante de estas renuncias tiene una proyección simbólica. Estamos ante una obra dramática y no ante un poema lírico (los autores, en la autocrítica, escriben que pretendían lograr: "el equivalente dramático de la emoción lírica que para nosotros tiene la solearilla andaluza"). Y la causa de esa serie de renuncias es: la fidelidad a su esencia artística, a ese "idilio poético" que se da entre ella y el cante flamenco, entre Lola y sus coplas y a cuya defensa asistimos. Los *subtemas* operados y los *indicios* operantes ayudan al tema principal creando una atmósfera ambiental o funcionando como elementos complementarios ya poéticos, ya críticos. El *andalucismo* sería el subtema dominante donde, además, se engloban subtemas menores[15] (son meras referencias o alusiones) como el cante, la copla, el flamenco, la guitarra..., que, en general, aparecen fusionados: "La copla y la guitarra flamenca –usted lo sabe no son cosas de broma-. La juerga –se entiende con cante hondo- tiene de función de iglesia más que de jolgorio"; "El flamenco no es música sino corazón. La guitarra, en la copla y la falseta importa por lo que dice y nunca por lo que suena"; todo esto dice Heredia en los comien-

[13] La mayor parte de la crítica barcelonesa del estreno y primeras funciones de la versión Ópera (estrenada el 17 de diciembre de 1955) acentuarán su tono negativo por el anacronismo y falta de universalidad que supone que la acción dramática se circunscriba sólo a Andalucía y, además, a un ámbito geográfico (Sevilla, Córdoba y Cádiz).

[14] ALBALADEJO, Tomás, *Semántica de la narración,* pp. 39-45.

[15] Aunque, en la comedia, el cante, la copla, el flamenco, la guitarra sean "subtemas menores" consideramos que, en la zarzuela y la Ópera, la musicalización va a convertirlos en aspectos capitales y esenciales y, estudiaremos, el grado de estilización y reconstrucción de la tradición que Barrios acometa en su escritura. En este sentido ya veremos que, en los tópicos musicales más esenciales para la temática literaria (cuando Lola y Heredia sentencian que se consagran al cante/copla y que su corazón "no se compra; o cuando Lola renuncia, en su interacción con D. Diego y con José Luis, a sus declaraciones de amor) el acercamiento al folklore andaluz no es tan evidente sino mucho más sugerido y estilizado que en otros números donde los protagonistas, demuestran su arte, como en una especie de recital/concierto dentro de la acción dramática (Lola con la *Soleá* o la *Petenera* o Heredia con su *Serrana*).

zos de la obra. Cuando Lola interviene defiende su arte: "el cante es agua de manantial", sus coplas "brotan en el pecho de la gente cuando ríe o cuando llora", y como un río bajan hasta perderse en la mar… Más tarde hablará de la copla como de un "arco de iglesia" que, para Heredia, se lleva en el corazón como "el cante y el toque" por lo que el arte, difícil, consiste en echarla fuera". Heredia defiende con entusiasmo la guitarra "una babel de madera" que una vez enseñada "sabe cosas, siente y piensa por sí misma". Como segundo subtema tenemos la *oposición: pueblo andaluz/señoritos andaluces* distanciado del anterior que anegaba toda la obra. Se defiende al pueblo y se critica a los señoritos: Lola prefiere la "gente de bronce", que anda por el mundo sola, antes que "la formalita, esas criaturas babosas". José Luis manifiesta las mismas preferencias: le cargan los señoritos de su tierra, vanos, gansos que son "el Espasa en blanco", mientras alaba al pueblo que "es fino, sensible y a su modo aristocrático (I-x, 36). También don Diego, desde otro enfoque, alude al absentismo del campo andaluz, la "plaga" y "la muerte de nuestra riqueza agraria". Otro subtema es el *enfrentamiento generacional, padre/hijo,* latente ya en la primera obra teatral de los Machado (*Desdichas* con el Conde Duque y Julián). Son los hijos, en ambos casos, los que representan la fuerza de la razón, la modernidad de ideas, el deseo de romper con la tradición y la amplitud y generosidad de sentimientos frente al inmovilismo y el carácter reaccionario que corresponde a los padres. Los *indicios* restantes son escasos aludiendo breves referencias excepto la extensa narración de Heredia sobre la creación (que incluye lo *religioso*) cuyo fin es resaltar la figura de la protagonista y en la que se inserta la recurrente alusión crítica a la modernidad (la influencia norteamericana). Y también otras alusiones como a "Don José María Nadie", a Mañara, al teatro, a los ojos, a la sed-amor o al viaje.

B) Los personajes. Lola es el personaje más cuidado semánticamente. "Ella es el mismo cante", "No es una mujer (…) es el cante hondo con faldas"; es un "tormento de mujer (…) fuego que arde y no quema (…) es la copla" como afirma su defensor y ayudante Heredia. Es, según sus propias palabras, una mujer noble que nunca ha sabido engañar y que no se vende a nadie. Es sobre todo eso: un símbolo del arte, del cante hondo, del ser andaluz popular y altivo, que defiende, contra viento y marea, su libertad al tiempo que rechaza a los "instalados" socialmente. Si desde el punto de vista poético la idealización de este personaje, obra del menor de los hermanos, es aceptable, desde el dramático resulta excesiva y poco convincente. Se nos presenta al personaje adornado de todas las virtudes y en una constante actitud monolítica que no se altera a lo largo de la obra excepto el momento de su "humanización amorosa" en sus relaciones con José Luis. El personaje no evoluciona, se mantiene siempre en su postura individualista primera y se limita a ir rechazando las diferentes ofertas que le van proponiendo otros personajes. El personaje de Lola (idealizado y un símbolo) se aleja de la "mujer" (de la mujer de carne y hueso, de la mujer "normal") y se fusiona con la artista. Gutiérrez Flórez coincide con J. Monleón en que "cabría discutir la teoría del cante y la idealización de la Lola", que

se transforma en "idea burguesa del cante"[16].

Heredia es el personaje más mimado por los autores, entre los restantes del drama. Nada se nos dice de él; todo, sin embargo, puede ser deducido de su comportamiento. Era "Don José María Nadie" antes de dominar el arte de la guitarra; hace gala en su lenguaje de los rasgos dialectales andaluces; es un personaje noble, sincero, precavido, observador, decidido, valiente… y sobre todo fiel a Lola. Cargado de simbolismo (como ella), Heredia es además de su guitarrista y acompañante, el auténtico pueblo andaluz, un alter ego de Antonio Machado, específicamente de su apócrifo Abel Martín. A Heredia encomiendan los autores la transmisión de sus reflexiones "filosóficas" y de gran parte de los refranes y dichos populares; es este personaje el prototipo del "sentido común" y de la sensatez[17].

Don *Diego* es el "Mañara", el don Juan arrepentido (en este caso por el rechazo de Lola), un tipo de personaje que tiene antecedentes en el teatro machadiano. De él se nos dice al principio: "en esta casa la cabeza más alegre es la que peina más canas"; al final dirá "ya no aquel D. Diego, ni hay en los nidos de antaño" y reconvierte su lenguaje acudiendo con frecuencia al latín: "Vade retro, Velis nolies' e incluyendo también su refrán: "A viaje largo, adiós corto". Es, por otro lado, uno de los ángulos del nuevo tipo de triángulo amoroso (dos hombres y una mujer: el otro es José Luis, y ella, Lola)[18].

José Luis es el hijo renovador, defensor del pueblo y crítico con los señoritos andaluces, aunque él lo sea por cuna. Es el tercer vértice del triángulo amoroso en competencia con su padre. Su enfrentamiento se da más por causa de la pretensión amorosa de ambos que por verdadero enfrentamiento generacional, latente en toda la obra y manifestado explícitamente en I-xi (cuando el hijo le pide al padre su parte de la herencia)[19].

---

[16] Podríamos establecer una analogía entre la "actitud monolítica" de la protagonista y su falta de evolución en la trama de la Comedia con las dos "sentencias de Lola" (los temas musicales que se identifican con su declaración de principios de consagrar su vida al cante/copa –sentencia original- y el tema de despedida –que musicaliza la coplilla de los Machado y el título de la obra-) musicalmente son temas cerrados que se repiten, de forma idéntica (tanto musical como en el texto), en varias ocasiones.

[17] Musicalmente Barrios le otorga un papel relevante a Heredia, también, tanto con el tópico "jondo" (estilo musical bastante melismático y en un estilo melódico-armónico muy modal –en modo de mi mayorizado-) cuando protagoniza, en 1ª persona, el estilo flamenco (el ejemplo más claro es en la *Serrana*) tanto como cuando subraya su papel de Abel Martín (coprotagonizando las dos sentencias de Lola –la original y la de despedida- que son toda una declaración de principios).

[18] En las interacciones de Lola y D. Diego, Barrios suele adoptar, en lo musical, el "tópico atormentado" con acordes muy ambiguos tonalmente (acordes de 7ª de dominante con 9ª menor sin fundamental –conocidos como de 7ª disminuida- y de subdominante con 5ª disminuida, 3ª Mayor, 7ª menor, 9ª menor y, también, sin fundamental –conocidos como de 6ª aumentada) que no resuelve con una sonoridad y estilo muy wagneriano.

[19] Musicalmente, las interacciones de Lola y José Luis hacen menos uso del "tópico atormentado" (sólo cuando José Luis se declara y le confiesa su amor) y trabajan, mucho más, el tópico melancólico (en tempo lento, modo menor y con abundante uso de la apoyatura) y luego el tópico "desenfadado" (en modo mayor y con una armonía estable, funcional y sencilla) aunque cada uno (Lola por un lado y José Luis, por otro) con un texto diferente. Tanto en la comedia como en el libreto es evidente que hay más "feeling" por la cercanía generacional y por la propuesta de amor romántico con José Luis que con D. Diego (el "Mañara" que intenta "comprar" con patrimonio –sus cortijos-, joyas y protección económica a la cantaora).

Rosario, representante de la clase criticada, se nos presenta individualmente como un personaje agradable, coherente en sus acciones y reacciones, y poseedora de altas cualidades. Según su valedor Paco: tiene "aire, planta, señorío…", es "guapa" (y lo sabe", "Más fina, ¡más elegante!… y además "rica" y "buena"[20]).

Aspecto extensional. Los referentes espacial y temporal. Continúan con una obra ubicada en un tiempo contemporáneo (como iniciaron con *Las Adelfas*). Y el espacio seleccionado, Andalucía, no está libre de tópicos pero sí del "topicazo" de la "andaluzada". Los personajes que interaccionan en este tiempo/espacio son ficcionales, libres del peso de la historia o de la leyenda y resultan ser tipos creíbles del mundo que representan. Se incorporan terratenientes, criados a los que se añaden los artistas del flamenco son estas incorporaciones las que evitan el tópico de la "andaluzada", del mundo feliz y aconflictivo donde no ocurre nada que lo pueda quebrar.

A juicio del autor sí resulta negativa la idealización del personaje protagonista con ausencia de algún rasgo negativo (que la haría más creíble). Tópico resulta el comportamiento de los criados tanto en sus relaciones con la protagonista, como con sus amos (sin ningún tipo de conflicto); igualmente su lenguaje popular, gracioso y laudatorio para sus "señoritos" colaborando a la creación de la atmósfera popular, uno de los valores del drama[21].

Es verosímil y aceptable ese mundo andaluz de principio del s. XX, incorporado al texto donde tienen cabida los conflictos amorosos y generacionales, lo popular y lo mesocrático, el ambiente festivo del flamenco y la vida familiar. Un mundo que personajes como José Luis pretenden reformar por lo que tiene de vacío, de apegado a la tradición y que otros como Lola y Heredia abandonarán como muestra de que están por encima de él, aunque se lo lleven en su corazón.

---

[20] Rosario, desde el punto de vista musical, también es clave por esa relación tan conflictiva al comienzo por los celos (donde incluso Rosario llega a sacar un revólver en el momento de "despecho") hasta la reconciliación que se "sella" con la Habanera (n.º 8 de la versión Zarzuela); Barrios, con toda la intención, hace uso del "tópico melancólico" (en este caso sería de "solicitud de perdón") en modo menor y, posteriormente, cuando se produce esa reconciliación, toda la segunda parte de la habanera, ya la cantan a dúo (no alternándose) y en el homónimo mayor. Observamos similitudes entre este Dúo (de Lola y Rosario) y el siguiente número musical, en la versión zarzuela, que es el Dúo de Lola y José Luis (ambos con la primera mitad en modo menor y alternándose sus intervenciones y, como contraste, la segunda mitad en modo mayor y cantando, simultáneamente).

[21] Barrios, desde el punto de vista musical, otorga escasa importancia a Paco y Mercedes; en la versión zarzuela siempre dialogan (nunca cantan) y en la versión ópera, sus recitativos no tienen especial relevancia ni un uso de estrategias musicales importante (y en lo relativo al texto siempre se percibe un cariño hacia los señoritos, sobre todo, hacia José Luis y Rosario que son sus "favoritos" frente a D. Diego que es considerado un vividor, juerguista y mujeriego; en el III Acto de la Zarzuela (que se suprime en la Ópera) si protagonizan el inicio de los "tanguillos" bailando y cantando este "palo flamenco" menos "jondo" (en modo mayor como las Alegrías de esta zona andaluza) y que precisamente parece crear un "puente" entre el punto de origen (el Puerto de Cádiz de donde zarpará su barco) y el punto de llegada (las Américas con ese ritmo asincopado, en modo mayor y alternando dominante y luego tónica).

3.1.2 LA RECEPCIÓN DE LA COMEDIA

Según Alberto Romero Ferrer[22] estamos ante el gran éxito escénico dentro de la efímera carrera teatral, que habían emprendido los hermanos Machado al principio de la década de los veinte. Dicha acogida de público y crítica (incluso en las instancias más elitistas) se puede explicar por el ambiente que rodeó los prolegómenos del estreno y por las expectativas de la compañía que la llevaría a las tablas encabezada por la Membrives. La atención de la bibliografía fue abrumadora (y lo siguió siendo) aunque, a juicio del autor, se han tratado de lecturas parciales y no tanto análisis que proyectaban, a priori, una serie indiscriminada de prejuicios y prelecturas.

El 8 de noviembre de 1929 la prestigiosa compañía de Lola Membrives y Ricardo Puga pone en es escena este gran éxito teatral en el Teatro Fontalba de Madrid. Días antes ya se había creado un cierto clima de expectación mediante una serie de entrevistas y reseñas que se publicaron en la prensa madrileña y que adelantaron los aspectos más atractivos de cara a la recepción del texto. Nos referimos a un artículo de Ángel Lázaro (en *La Libertad*) en el que insistía en la vertiente populista y flamenca de la nueva comedia. A todo ello, había que añadir las propias declaraciones que ambos hermanos, días antes, habían efectuado en los diferentes periódicos y entre las que había que destacar las páginas teatrales de *ABC* (7 de noviembre) en las que se hablaba de las excelencias de su *Lola se va a sus puertos*.

Según Romero Ferrer[23], el 16 de noviembre se publica el texto, dentro de la popular colección teatral de *La Farsa,* con el número 114, en una doble edición con diferentes ilustraciones en las cubiertas y dibujos interiores de José Machado. En 1930 aparecería, también por *La Farsa,* una nueva edición, dentro de los números suplementos que dicha colección dedicaba a los grandes éxitos de la temporada. Este mismo año, la editorial Renacimiento publicaba los grandes éxitos de la temporada e incluía tanto *La Lola* como *Las adelfas* dentro de un proyecto inconcluso de publicación del teatro completo de los hermanos Machado.

Las elogiosas reseñas de Díez-Canedo, Joaquín Aznar, los hermanos José y Jorge de la Cueva, Melchor Fernández Almagro, Fernández Lepina, González Olmedilla, Ángel Lázaro, Alejandro Miquis, Eugenio D´Ors o Rafael y Eduardo Marquina, hablaban por sí solas de la más que favorable acogida y recepción de la nueva comedia de los Machado.

De todas ellas, había que destacar esencialmente, el artículo que Enrique Díez-Canedo le dedicó en *Cosmópolis* (diciembre de 1929)[24] y en el que se venía a insistir en

[22] ROMERO FERRER, A. *Los estrenos teatrales de Manuel y Antonio Machado.* Cádiz: Universidad de Cádiz, 2003.
[23] *Ibidem*, p. 22-23.
[24] *Idem.*

aquellos reparos estéticos que llegaron a hacer temer a sus autores una mala recepción por parte de cierta intelectualidad. Se trataba de erradicar o al menos de suavizar, la posible identificación de la obra con los formatos derivados de la visión colorista y superficial de cierto mundo andaluz muy presente en el teatro español del primer tercio del s. XX. Los Machado guardaban una curiosa complicidad tamizada por una perspectiva crítica o distante, que parecía invertirse en obras como *La Lola se va a los puertos.*

De las veintiocho críticas que se recopilan en la monografía de Romero Ferrer[25] destacamos varios aspectos que podremos conectar no sólo con el análisis de la recepción de la zarzuela (y de la ópera) sino, incluso, con el análisis inmanente de la zarzuela y ópera.

1. Desde el punto de vista cuantitativo (veintiocho menciones en la prensa de 1929), la atención de la prensa y los críticos literarios a la obra es importante (luego la bibliografía y los estudios sobre la comedia serán abrumadora). La zarzuela contará también con la atención de la crítica musical de la época –veintitrés años después- con hasta diecinueve reseñas.

2. Desde el punto de vista cualitativo no sólo contamos con grandes autores firmando estos artículos (Melchor Fernández-Almagro, Enrique Díaz-Canedo, Rafael Marquina, Jorge de la Cueva, Eugenio D´Ors…) sino que la mayoría de estas reseñas no se limitan a subrayar el éxito de la comedia, la calidad de las representaciones, elenco de actores/actrices y detalles escénicos sino que escriben, negro sobre blanco, argumentaciones y opiniones de enjundia que son verdaderos análisis literarios y textuales de la comedia. Estamos ante un trabajo intelectual e interpretativo/hermenéutico de las técnicas, recursos y propósitos de los hermanos Machado (verdaderos ensayos intelectuales y no meras crónicas descriptivas). Todo esto contrasta, claramente, con el tipo de crítica de 1951 en el estreno y primeras funciones de la zarzuela, como comprobaremos en las diecinueve críticas de octubre a diciembre de 1951, que no profundiza en las características musicales de la obra escénica compuesta por Barrios. Los argumentos para la crítica positiva o negativa tendían a centrarse o en aspectos puramente literarios (del libreto) o de la calidad de la interpretación de los cantantes/actores y resto de elementos de la compañía (orquesta, cuerpo de baile, atrezo…). Como una primera explicación con una cierta lógica podemos plantear aspectos diferenciales, en la prensa, entre la España de 1929 con el final de la dictadura de Primo de Rivera y la España (Madrid y Barcelona) de la década de los cincuenta[26]. Sin establecer diferencias entre la crítica teatral y músico-escénica no es necesario profundizar demasiado en el interés estético e, incluso técnico, que tenían

[25] *Idem.*

[26] En el primer capítulo de esta tesis hemos intentado desentrañar esa efervescencia artística, estética y cultural en la prensa y revistas de la época que ha venido a denominarse "la segunda edad de oro" de la cultura española y donde los críticos debatían, argumentaban y reflexionaban sobre los conciertos y estrenos de la época y no se limitaban a describir y comentar aquello que veían y escuchaban (como ocurre, en ocasiones, en la prensa ideologizada y carente de libertad de los años 50).

los artículos de las grandes plumas de los años veinte y treinta (Adolfo Salazar, Julio Gómez, Arconada, José Subirá…), frente a lo que vamos a leer en los años cuarenta y cincuenta. Los conciertos (con obras de estreno o reposiciones) eran pretextos para plasmar tanto las ideas estéticas y musicales de los críticos como una descripción más profunda en lo técnico y musical de las obras que se escuchaban. También podemos apuntar el grado de competencia profesional de los críticos en ambos periodos ya que, según hemos investigado, un gran porcentaje de los críticos de las zarzuelas/óperas eran los mismos que los de las funciones teatrales pudiendo deducirse que sería lógico tender, por su parte, a prestar atención a aquello que conocían mejor: los aspectos del libreto (más puramente teatrales) y, además, la descripción sobre la interpretación, más que musical, literaria de los protagonistas. Se plantean aspectos como la pureza o tópico de "lo andaluz" en la comedia; el grado de humanidad/idealización de Lola; y aspectos aún más profundos sobre su caracter más poético (alegoría/metáfora) que teatral/dramático (sucesión de acontecimientos que suponen una trama o "historia").

Surgen aspectos relevantes en las críticas como la validación del enorme éxito de público (tanto en su asistencia masiva como en los aplausos y ovaciones que obligaron a los hermanos Machado a saludar en varios momentos de la función) y la descripción de la calidad tanto de los actores principales y resto del elenco (Lola Membrives y Ricardo Puga, la compañía y el "mimo" del Teatro Fontalba) como de los detalles de escena y el trabajo de decorados del pintor Fernando Mignoni; sin embargo, nosotros nos vamos a centrar en los aspectos más significativos de las críticas y que ahondan en el análisis literario y estético de la obra.

Destacamos, en primer lugar, la insistencia en la temática de la obra y en el papel de Lola y de Heredia en la misma; la mayoría de críticos insisten en que el propósito o tema principal de la misma coincide con lo que los propios hermanos escribieron en su autocrítica: Lola es el cante hecho mujer y Heredia la guitarra y, toda la trama, trata de describir una despedida alegórica (se utiliza el término "elegía[27]") del cante hondo, de la copla respecto a todos los nuevos géneros y la adulteración del propio flamenco que se está viviendo en el primer tercio de siglo XX. Se insiste en la importancia de Lola como un "mito"[28] Los propios hermanos, en la autocrítica, aclaran que han pretendido, dramatizar, la sencilla solearilla que da título a la obra y que, la comedia, sólo constata un hecho y se lamenta una despedida:

---

[27] Menos Díaz-Canedo (ROMERO FERRER, A. *Los estrenos teatrales*… pp. 93-95) que no lo consideraba una elegía porque de la solearilla se pueden extraer dos conclusiones: por un lado, que todo el mundo abandona la Isla para seguir el arte y cante de Lola y, en todo caso, porque la canción "siempre se va" podemos leer que esta comedia es una elegía del cante hondo en la crítica de José Alsina, en el Conde de Casas, en Núñez etc. Concretamente José Alsina (ROMERO, A, *Los estrenos teatrales*… pp. 51-53): "Le representa (aludiendo a Lola), por consiguiente, en toda su pureza y esplendor, y como el cante está adulterándose y perdiéndose, arrollado por la condición de los tiempos novísimos, los autores han puesto en la despedida de esta Lola que se a los puertos un tono evidente de elegía".

[28] Díaz Canedo, "mito de Lola"; Rafael Marquina, "genial categoría mítica" describiendo la temática principal de la comedia (categoría vs anécdota) y la función de Lola como la "creación de un mito".

La Lola…
La Lola se va a los puertos;
La isla se queda sola.

En la mayoría de las críticas, según Romero Ferrer, se insiste en que el principal valor de la obra es la escenificación/teatralización del poema (la solearilla). En este sentido se subraya la transcendencia de lo poético y la versificación en la comedia. Se valora mucho, por parte de los críticos, el uso del romance octosílabo que eligen los Machado como el más natural y sencillo; se citan las palabras del propio Manuel Machado, de que escribir teatro "en verso" se justificaba, más que por sus querencias poéticas, por la necesidad de disciplina para que sus textos fueran más expresivos y concisos[29] pero, sobre todo, se reflexiona mucho sobre lo teatral y lo poético en esta comedia; la diferencia entre lo categórico y lo anecdótico; categoría es el tema principal de deshumanización progresiva de Lola para encarnarse en el cante y todo ese sabor de despedida; y las anécdotas es la trama, los intentos de seducción de D. Diego primero y José Luis después, los celos de Rosario, el último intento de confesar su amor de Heredia, etc. Se compara la categoría con lo poético y las anécdotas con lo teatral y se afirma que hay equilibrio y proporción entre ambas esferas. También, en el contexto del teatro versificado, podemos leer varias alusiones a que esta comedia es una digna continuadora del teatro clásico del siglo de oro (se cita, en varias ocasiones, a Lope de Vega[30]) aunque siempre subrayando que con la visión moderna y actual de los hermanos Machado.

En un ámbito estético-literario donde encontramos mucho consenso en todas las críticas es en el tratamiento de Andalucía; todos comparten que se aleja del tópico y del "panderetismo"[31] (término muy propio de Antonio Machado) y que los personajes (todos andaluces) no son caricaturas sino propios de la Andalucía real; se usan adjetivos calificativos con un tinte despectivo sobre esa Andalucía que los Machado no desean "contarnos", como colorista, tópica, "de teatro" y, como ya hemos comentado, "de pandereta". Recordemos que, prácticamente, es un anhelo que los hermanos Machado expresan en su autocrítica: que no se perciba como una "andaluzada más[32]" y parece que, a juicio de la crítica, lo consiguieron de sobra en 1929[33]. Algún crítico enfatiza el reto que suponía evitar, en una obra ambientada exclusivamente en Andalucía, volver al tópico y a la caricatura como en tantas obras escénicas.

---

[29] Martín Alcalde (ROMERO, A, *Los estrenos teatrales*…, p. 156): "En más de una ocasión he oído decir al gran Manolo Machado que el escribir en verso sus comedias no lleva en rigor miras de orden poético. Del verso, según este insigne poeta, se sirven los hermanos Machado, como de una disciplina que les sujeta a mayor concisión y expresividad en el diálogo".

[30] Martín Alcalde (ROMERO, A, *Los estrenos teatrales…,* p, 156): "Yo creo que, al oír los versos de los Machado, Lope sonría gozoso allá arriba, como un padrazo" o Arturo Mori: "Y ésta llegó con sus trapos de fiesta, fina, graciosa, limpia, recamada de Lope otra vez Lope y oliendo a huertos de las Vegas" (*Ibidem*).

[31] José Alsina (ROMERO, A, *Los estrenos teatrales*… p. 53) utiliza el término "panderetismo"; Alejandro Miquis (ROMERO, A, *Los estrenos teatrales*…, p. 161): "Andalucía de pandereta" y Núñez (ROMERO, A, *Los estrenos teatrales*…, p. 172): "alegoría de la pandereta".

[32] Si hemos escrito –contra nuestro propósito- una andaluzada más, que se nos perdone. No hemos de insistir.

[33] Como comprobaremos en el Capítulo 8, 36 años después, en la Barcelona de 1955, el público y la crítica del Gran Teatro del Liceo tendrá una opinión muy diferente sobre si la ópera fue una "andaluzada" o no.

Un aspecto muy importante para nuestra tesis es lo que público y crítica opinan sobre el acto tercero. Independientemente de que algunos críticos lo llegan a defender, es el más controvertido y el que, objetivamente, menos gustó al público (y en general a la crítica). Lo que menos gustó es que se alargara demasiado[34] y que se centrara demasiado en anécdotas poco trascendentales (como que Heredia y Lola esperan el telegrama de Madrid en respuesta a su excesiva petición económica para no viajar a Sudamérica, el recuerdo del comienzo de la relación entre Heredia y Lola, la última confesión de amor de Heredia a Lola aprovechando ese momento, etc.) y poco a la categoría (no eternizar, con "banalidades" esa despedida de Lola y Heredia como alegorías transfiguradas del cante y la guitarra). Recordemos que estas reflexiones nos van a ayudar a comprender las razones que llevaron a Barrios y los Fernández-Shaw a suprimir, íntegramente, el último acto en la ópera (para la versión en el Liceo de 1955) y que la obra escénica concluyera en su despedida en el Cortijo sevillano y no en el puerto de Cádiz eliminando toda esa parte del relato (incluso la confesión de amor de Heredia que es la tercera de la comedia y de la versión zarzuela).

Un último aspecto que queremos destacar es que algunos críticos subrayan la responsabilidad que los Machado sufrían cada vez que eran escrutados por crítica y público por su elevado nivel artístico con una expectativas cada vez mayores; pero que ese evidente "hándicap" lo superaron con creces; se suelen unir y valorar, en la crítica, esos tres retos/desafíos: superar las expectativas y el nivel de exigencia también en el género teatral en dos poetas más que consagrados; escribir teatro en verso; y, además estrenar teatro ambientado en tierras andaluzas y con personajes exclusivamente andaluces.

---

[34] Alejandro Miquis (ROMERO, A, *Los estrenos teatrales*…, p. 161): "Técnicamente, refiriéndome a técnica escénica exclusivamente, el acto primero es el mejor de la comedia y el tercero el único al que sería lícito poner reparos en lo tocante a construcción. Más sintético sería más dramático y llevaría al público al final sin fatiga". Arturo Mori: "El tercer acto cuenta con menos elementos; pero en él se dice el pensamiento de la obra. En él se oyen las últimas notas, lejanas, desmayadas, de la copla. Al público le gustó menos que los dos primeros. Pero tuvo para los tres, entusiasmo en los finales y panegíricos briosos en los intermedios".
Nuñez (ROMERO, A, *Los estrenos teatrales*…, p. 172): "El acto tercero es uno de los más delicados que hemos visto; la nota sentimental es la predominante (el primer acto es muy interesante… el acto segundo, es el que mayor emoción produjo en el público, tiene la acción perfectamente combinada, acción que produce en el público la emoción deseada)".
Rafael Marquina (ROMERO, A, *Los estrenos teatrales*…, p. 152): "Crítica y público han señalado como menos convincente el acto tercero. No obstante, hay en él la escena capital –bellísima- y aquella para la cual, sin duda, se ha escrito toda la obra. Llega ésa precisamente en esta jornada a su culminación de grandeza y de acierto con el desenlace, sin claudicantes concesiones. Sin embargo, es evidente que aquel fallo, menos favorable para este acto que para los anteriores, tiene algún justificante para su rigor. El paralelismo, la armonía, el acorde a que se ha aludido se descomponen y quiebra un poco en esta postrera jornada, que resulta teatralmente menos persuasiva precisamente porque los autores han sentido, por mayor temor, más prurito teatralista. Es el momento decisivo de la trasfiguración; el instante poético por excelencia. El alma de la protagonista va a ascender a sus naturales dominios insensibles y eternos. Los poetas que tienen ímpetu y brío para escalar esta alta cumbre, asustadizos y temerosos vuelven atrás a cada paso. No están a un mismo tono en esta ascensión, que habría tenido que ser delirante, frenética, sobrenatural, extrahumana, lo interior y lo aparente. Se quiebra el equilibrio, se rompe la armonía. Cada punto, en plena exaltación, nos distraen los poetas para recoger florecillas o reír un donarie. El exceso teatralista les ha hecho no teatrales. El público, que habría podido ser impulsado al delirio, al fervor, al olvido de lo anecdótico para entrar en la región pura de lo mítico se desorienta y entre tantas menudas cosas vulgares no comprende la transfiguración a que –ajeno- asiste. La ascensión se ha truncado cuando iba a consumarse. Hay –y esta es la única mácula que le quita perfección absoluta a esta obra bellísima- una equivocada escenificación del momento culminante. No se puede estar a un mismo tiempo en las nubes y en la tierra. Y en este caso, el aterrizaje final, que era inútil, da la impresión contraria: parece demasiado forzoso".

Indicamos, en orden cronológico, las veintiocho reseñas en la prensa de octubre y noviembre de 1929:

Lázaro, Ángel *La Libertad,* 19 de octubre de 1929
Lázaro, Ángel *La Libertad,* 5 de noviembre de 1929
Machado, Manuel y Antonio, *ABC,* 7 de noviembre de 1929
Sin Autor, *La Libertad*, 8 de noviembre de 1929
Sin Autor, *La Libertad,* 8 de noviembre de 1929
Aznar, Joaquín *La Libertad,* 9 de noviembre de 1929
Cueva, Jorge de la, *El Debate,* 9 de noviembre 1929
Cueva, José de la*, Informaciones 9* de noviembre de 1929
Díez-Canedo, Enrique, *El Sol* 9 de noviembre de 1929
Fernández-Almagro, Melchor, *La voz,* 9 de noviembre de 1929
Fernández Lepina, Antonio, *El imparcial,* 9 de noviembre 1929
González Olmedilla, Juan *Heraldo de Madrid,* 9 de noviembre de 1929
Sin Autor, *ABC,* 9 de noviembre de 1929
Miquis, Alejandro, *Diario Universal* 9 de Noviembre de 1929
Mori, Arturo *El liberal,* 9 de noviembre de 1929
Núñez, *El Socialista,* 9 de noviembre de 1929
Sin Autor, *La Época,* 9 de noviembre de 1929
Martín Fernández, M. *La Prensa,* 10 de noviembre de 1929
Fernández Almagro, Melchor, *La Voz,* 11 de Noviembre 1929
Alsina, José *Madrid* 13 de noviembre de 1929
Martín Acalde, Alberto *El Pueblo Navarro,* 14 de noviembre 1929
Conde de Casa Rojas, *España,* 15 de noviembre 1929
Fernández Lepina, Antonio, *España* 15 de noviembre 1929
Sin Autor, *El Universo,* 15 de Noviembre 1929
Marquina, Rafael *La Gaceta Literaria,* 15 de noviembre 1929[35]

[35] Rafael Marquina (ROMERO, A, *Los estrenos teatrales…,* p. 152): "Crítica y público han señalado como menos convincente el acto tercero. No obstante, hay en él la escena capital –bellísima- y aquella para la cual, sin duda, se ha escrito toda la obra. Llega ésa precisamente en esta jornada a su culminación de grandeza y de acierto con el desenlace, sin claudicantes concesiones. Sin embargo, es evidente que aquel fallo, menos favorable para este acto que para los anteriores, tiene algún justificante para su rigor. El paralelismo, la armonía, el acorde a que se ha aludido se descomponen y quiebra un poco en esta postrera jornada, que resulta teatralmente menos persuasiva precisamente porque los autores han sentido, por mayor temor, más prurito teatralista. Es el momento decisivo de la trasfiguración; el instante poético por excelencia. El alma de la protagonista va a ascender a sus naturales dominios insensibles y eternos. Los poetas que tienen ímpetu y brío para escalar esta alta cumbre, asustadizos y temerosos vuelven atrás a cada paso. NO están a un mismo tono en esta ascensión, que habría tenido que ser delirante, frenética, sobrenatural, extrahumana, lo interior y lo aparente. Se quiebra el equilibrio, se rompe la armonía. Cada punto, en plena exaltación, nos distraen los poetas para recoger florecillas o reír un donaire. El exceso teatralista les ha hecho no teatrales. El público, que habría podido ser impulsado al delirio, al fervor, al olvido de lo anecdótico para entrar en la región pura de lo mítico se desorienta y entre tantas menudas cosas vulgares no comprende la transfiguración a que –ajeno- asiste. La ascensión se ha truncado cuando iba a consumarse. Hay –y esta es la única mácula que le quita perfección absoluta a esta obra bellísima- una equivocada escenificación del momento culminante. No se puede estar a un mismo tiempo en las nubes y en la tierra. Y en este caso, el aterrizaje final, que era inútil, da la impresión contraria: parece demasiado forzoso.

Miquis, Alejandro, *La Esfera,* 16 de noviembre de 1929[36]
Santorello, *Blanco y Negro,* 17 de noviembre 1929

3.2 LAS DIFERENTES METAMORFOSIS DEL LIBRETO

3.2.1 EL CURIOSO "COLLAGE-ESCOLAR"

La primera modificación la realizan los propios hermanos Machado desde la comedia original y que dio como producto el curioso y artesanal "collage-escolar" conservado en el CDMA, tras la donación de 2015 de Ángela Barrios. Este documento ya fue descrito por D´Ors[37] (y lo hemos conocido, "in situ" en nuestras continuas visitas al CDMA) se trata de un cuaderno escolar de papel rayado[38] sobre el que se pegaron fragmentos recortados de dos ejemplares de la comedia sobre los que los que trabajaron los Machado señalando, mediante líneas y a lápiz, los pasajes que había que omitir y se eliminaron, de esta selección, los que no iban a incluirse en la versión zarzuela. Sobre dichos recortes adheridos se practicaron algunas raspaduras y se introdujeron adiciones y enmiendas, manuscritas a lápiz, tinta negra o tinta azul por el copista habitual de las cartas de Manuel y Antonio Machado (la soldadura entre los distintos fragmentos retenidos no siempre es perfecta. Guillermo Fernández-Shaw, en sus memorias, describe de la siguiente forma este documento que, según sus palabras, Barrios recibió de Manuel Machado y que, hacia 1947, fue el "libreto" base para el trabajo de los Fernández-Shaw. La intención de Guillermo Fernández-Shaw, con este texto, es destacar que, literariamente, había muy poco trabajo avanzado (y aún menos progreso en el ámbito musical) pero nos resulta interesante para aportar otra visión del mismo documento:

> Y allí estaba el maestro Barrios, dispuesto a continuar la incipiente partitura que había comenzado a hacer para esta obra cuando Manuel Machado, único superviviente de los autores, le entregó un ejemplar de la comedia La Lola se va a los puertos. Pero sucedía que aquel ejemplar anotado y cortado con vistas a la transformación de la comedia en zarzuela, sólo era… eso; un libro de la comedia, con unas indicaciones en lápiz que, de cuando en cuando, decían: "Aquí, música". Poco era en realidad; y ocurría que Barrios había compuesto dos estupendos números a base de dos canciones de la tiple y ya no sabía qué hacer más[39].

---

[36] Aún, sin embargo, les falta lograr algo para llegar en ese género a las alturas en que tan rápida y definitivamente anidaron cultivando la poesía lírica. Técnicamente, podrían ponérsele reparos al acto tercero de la comedia estrenada ahora en Fontalba, que, más, sintético, en las situaciones capitales resultaría más dramático".

[37] D´ORS, Miguel, *Manuel Machado y Ángel Barrios...*

[38] El cuaderno escolar, según D´Ors, es de tamaño cuartilla, cantos azules, cubierta gris; su membrete reza "Papelería-Objetos de escritorio/F. Medrano Bogues/Úrgenosla, 5 – Madrid- Tel 34.356" y aunque cuenta con 80 páginas, el libreto del primer acto de la Zarzuela sólo ocupa las 23 primeras.

[39] FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo, *La aventura de la zarzuela*… p. 415

3.2.2 LA TRANSFORMACIÓN DEL TEXTO DE LA COMEDIA EN EL PRIMER BORRADOR DEL LIBRETO DE LA ZARZUELA

D`Ors[40] nos explica las omisiones y añadidos del libreto de la zarzuela respecto a la comedia de los propios hermanos Machado de este "collage-escolar". Por su relevancia para el proceso creativo de la parte literaria, resumimos lo que explica D´Ors.

El Dúo de Don Diego y la Lola del primer acto se encuentra en un manuscrito a dos caras de una cuartilla vertical- en el Museo "Ángel Barrios" (contamos con fotocopias de este en el Patronato de la Alhambra y el Generalife -PAG- y en el CDMA). D'Ors cree que fue la primera copia del nuevo pasaje, reproducida después en el cuaderno ("collage-escolar") que estamos analizando. La interpolación fue incorporada al libreto cuando ya los recortes previos y posteriores estaban pegados, puesto que se dejó más espacio del necesario, en previsión de lo que pudiera ocupara el añadido. Ese espacio sobrante fue rellanado con un trazo ondulado en sentido vertical –una especio de arabesco- a lápiz.

La escena VI se conserva íntegramente en el libreto de la zarzuela; pero, por un despiste, a la VII de la comedia le ha sido raspado el último *I*, de modo que en la adaptación quedan dos escenas VI. De esa VII de la comedia se conservan las acotaciones iniciales, pero desaparecen todos los versos (18) y las acotaciones anteriores a "¡Poco dura la alegría!". También se eliminan los versos "Más solitos que la una/nos quedamos esta noche…"; todo lo comprendido desde la acotación "(*Disculpando siempre, maternal, al muchacho*)" hasta la que dice: "(*A Mercedes, comprendiendo el juego de ésta, y aludiendo a Luis)*", ambas inclusive –en total, desaparecen 12 versos-; y lo que va desde "Vestida como una reina…" hasta la acotación "(*Desde el foro)",* que comprende 32 versos y medio, pero manteniéndose la acotación que decía: "(*Dirigiéndose a Lola, oficiosamente explicativo y panegirista de Rosario)*". Tras ésta se incorpora, a mano y en tinta negra, una línea que reza "Mercedes Mas orgullosa" y que viene a sustituir dos versos del fragmento omitido: "Vestida como una reina…/ Y… orgullosa".

A consecuencia de los cortes operados, en esa escena VII –VI bis de la zarzuela- se produce uno de los desajustes de soldadura antes aludidos: un romance en cuya última parte dice:

Mercedes *Se conoce*
que al muchacho no le tira
el campo… Él trae sus librotes

[40] D´ORS, Miguel, *Manuel Machado y Ángel Barrios*…, pp. 36-44.

de Sevilla, y se le pasa
leyendo, en claro, una noche,
a lo mejor.
Paco *Y otras veces*
Los abre y los tira, conque…

se transforma de pronto, y sin que siquiera empiece a hablar un personaje distinto, en romance en "*ea"*

Puede ser que yo lo quiera
más que tú.
Mercedes *(Si es muda revienta)*
¡Eso sí que no¡
después de la santa aquella
que fue su madre, ninguno
más que yo…
Paco *(Vencido)*
¡Vaya, que sea!

La escena VIII se mantiene intacta, aunque transformada en VII mediante una raspadura. De la IX –VIII en el libreto (el IX fue raspado y en su lugar se puso, con tinta azul, el VIII)- se eliminan los 41 versos y medio comprendidos entre "De eso no entiendo" y "porque ellos todo lo compran". La X pasa a ser IX gracias a un *I* añadido a mano con tinta azul. De ella desaparecen el pasaje que va desde la acotación "(*Interviniendo apresuradamente para desviar la atención de José Luis a Lola y descartar a éste de la conversación)*" hasta "Pues bueno...", lo que supone la supresión de 75 versos y medio (afirma D'Ors que estos versos dichos por José Luis contenían una fuerte crítica de la aristocracia y del señoritismo andaluz, y una alabanza del pueblo, aunque él no cree que ése fuera el motivo, sino que la causa de su desaparición sería la ya mentada necesidad de abreviar el texto)-, y el de 29 y medio comprendido entre "No es eso. Precisamente" y "Vamos". El guarismo de la escena XI de la comedia ha sido raspado para convertirlo en X. De ella se suprime lo que va desde la acotación "(*Airado, a su hijo)"* hasta "Que está muy bien empleado": 11 versos en total; los 4 –con una gran acotación entre ellos- que hay desde "Pero es que…" hasta "Claro…¡Claro¡"; los 18 y dos medios que van de "(*Siempre a Don Diego, acabando una frase*)" a "otra cosa¡/Más…". Otra tirada de 33 versos y medio entre "(*Con cierta sorna*)" y "Yo te lo mando. ¡Y basta¡", y los dos de "Por soleares" a "del cante. ¡Y la antigua¡¡Vaya¡". Por culpa del "montaje" vuelve a producirse en esta escena una irregularidad métrica: Lola pregunta a José Luis:

¿Con que vive usted en Sevilla?
Y ¿qué hace usté allí?...
José Luis *Acabando*
mi carrera.
Don Diego *Yo mando.*

En ese caso lo alterado es el metro, ya que al último octosílabo le falta una sílaba. Además, todo el trozo que hay desde "Gracias" a "he cantado. Y…ahora ¡en marcha¡" -12 versos y medio- ha sido recortado de la comedia, aunque una nota manuscrita con tinta negra restituye el "Heredia Gracias" del texto primitivo. Y en la línea siguiente se añade la indicación "Lola" para introducir la frase que sigue, dirigida por ésta a Heredia. Se omite también todo lo que queda entre la acotación que comienza "(*Lola y Heredia, acompañados por Don Diego y José Luis y Rosario"* y "Tú, calla": 7 versos y medio. El corte obliga a añadir, a mano, la indicación "Don Diego" inmediatamente después, con tinta negra, para que se sepa quién es el personaje que habla. Se eliminan igualmente los 10 versos y las acotaciones que hay desde "Ya no se ven…" hasta el final de esa escena.

La XII, última del primer acto de la comedia, tiene el segundo *I* raspado en el libreto, donde por lo demás se mantiene incólume.

3.2.3 MODIFICACIÓN DEFINITIVA DEL LIBRETO POR PARTE DE LOS FERNÁNDEZ-SHAW

D. Miguel D'Ors, como anexo final a su libro, transcribe el libreto de la zarzuela "La Lola se va a los puertos" (1951). Miguel D'Ors alude al texto del libreto mecanografiado conservado en la SGAE que "consta de varias cuartillas verticales donde cada uno de los 3 actos está encuadernado en un tomo independiente indicándose el nombre de Antonio y Manuel Machado en lo alto de cada una de las tres portadas. En el ángulo superior derecho de la primera, figura, manuscrita, la fecha "19-10-51" y bajo ella firma de cierto J. Camacho, que debe ser el censor"[41]. Miguel D'Ors escribe que esta "copia mecanográfica contiene todavía bastantes tachaduras y enmiendas manuscritas de última hora, aunque no autógrafas de ninguno de los Machado". Aunque actualmente es un tema más que demostrado, D'Ors fue muy valiente, en los años 90, al imponer sus reservas a la atribución de este texto mecanografiado y conservado en la SGAE, solamente, a los hermanos Machado. Y en su monografía específica y detalla las razones para poner en "cuarenta" esa afirmación (frente a las letras a, b, c y d que D´Ors usa en las páginas 82 y 83 de su monografía nosotros vamos a dividir esas en números):

> 1) La cronología (muerte primero de Antonio -1939- y luego de Manuel -1947- cuatro años antes del estreno de la zarzuela en octubre de 1951).
>
> 2) Porque a fines de 1955 se representa en el Liceo de Barcelona una ópera con libreto de Rafael y Guillermo Fernández-Shaw, basada en la zarzuela aquí considerada (donde ya no aparece el nombre de los hermanos Machado).
>
> 3) Porque Ángela Barrios le comunicó al propio D'Ors que los responsables materiales de que la zarzuela se presentara (y ganara) el Premio Nacional de Teatro

[41]D´ORS, Miguel, Manuel Machado y Ángel Barrios…, p. 81.

Lírico de 1950 (como dato curioso se inscribió la obra en el último día de plazo estipulado) fueron los hermanos Fernández-Shaw[42].

4) Por los cambios de tratamiento en el texto del Ud. (típico de los Machado) al tuteo (más de los Fernández-Shaw) desde el comienzo del dúo que cantan en el segundo acto Rosario y Lola[43]

5) Y que en el archivo de la SGAE figuran como copropietarios de los derechos de autor de la zarzuela: Ángel Barrios, los Machado y los Fernández-Shaw (dato que D'Ors agradece profusamente a la generosidad de su amiga M.ª Dolores Méndez).

Para completar todo lo que nos indica D´Ors plasmamos su transcripción del libreto definitivo de la SGAE en el n.º 8 que es donde D´Ors descubre más modificaciones tanto con la versión comedia como con el libreto-borrador (del que sólo conservamos el primero de los tres actos).

MÚSICA (n.º 8 de manuscrito CDMA)

Rosario.- (Impresionada por esta declaración de Lola, con mezcla de alegría y sincero arrepentimiento).
¡Lola!…
Perdóname[44], por piedad.
¡Lola!…,
eres más buena que yo.
Mira que me he cegado
con la locura,
con la amargura
de mi pasión.

Lola.- Niña!…
Cuando has venido por él…
¡Niña!…
… Defiende y salva tu amor.
Pero has de ser al lado
de tu adorado
lo que temiste
que fuera yo.

Rosario.- Gracias
Por tus palabras, mujer.

Lola.- ¡Alza

[42] Además de coincidir en esta afirmación con Guillermo Fernández-Shaw en sus memorias debo confesar que, en una entrevista mantenida con Ángela Barrios y con Reynaldo Fernández-Manzano (en calidad de Director del CDMA) Angelita nos contó la misma versión.

[43] Comprobaremos, también de la mano de D´Ors, todas esas incongruencias entre el tratamiento de usté y de tú, que se intercambian después, posteriormente.

[44] D´Ors nos llama la atención de que, justo en el N.º musical, Rosario y Lola comienzan a tutearse

la frente y mírame así!
Rosario.- Quiero que mi mirada
se transparente.
Lola.- ¡Ya es de cristal
para mí!
Porque de la ceguera
que padecías
doctora fui.
¿Tú eres aquella chiquilla
que vino a buscarme
con mala pasión?
Pero ya has visto tú misma
que para matarme
no había razón.
Rosario.- Víctima fui de unos celos atroces.
Lola.- ¡Pobres de aquéllas
que escuchan sus voces!
Las dos.- Mas bendíganos
aquella ceguera
si luego la venda cayó.
Dame esa mano de amiga,
que es prenda segura
de fidelidad.
Y ya está visto que el colmo
de la fantasía
es la realidad.
Rosario.- (Como antes)
¡Víctima fui de unos celos atroces!
Lola.- ¡Pobres de aquéllas
que escuchan sus voces!
LAS DOS.- Mas bendíganos
aquella ceguera
si hoy brilla por fin la verdad.
HABLADO
Lola.- Entonces, ¿va usté[45] a fiarse
ya de mí?
Rosario.- (Con plena confianza)
Sí, Lola, sí.
¿Qué hay que hacer?
Lola.- Ahora, marcharse;

[45] En el cantable anterior Lola y Rosario habían comenzado a tutearse (cosa, desde luego, nada extraña en el punto a que había llegado la relación entre las dos). Pero ahora Lola vuelve, inexplicablemente, al "usted". Esta incongruencia podría deberse a que el texto del cantable anterior no fue escrito por los Machado sino por los Fernández-Shaw. Éstos, al retomar los versos machadianos que siguen a ese número, se encuentran de nuevo con el tratamiento de "usted" y, aunque en ocasiones lo sustituyen por el de "tú" (viéndose entonces obligados a introducir, por razones métricas, algunos otros cambios), no pocas veces –ésta sería una de ellas- se descuidan y dejan el "usted" primitivo.

que no está su sitio aquí.

Rosario.- (Sumisa)
Bien.

Lola.- Cuando llegue su tío,
yo misma le avisaré,
y entonces no habrá por qué
sofocarse[46].

Rosario.- En ti[47] confío.

Lola.- Desde allí se oirá el estruendo…
(Por la derecha).

Rosario.- ¿También… mi tío?

Lola.- (Con cómica resignación)
También, Rosario

Rosario.- (Con entusiasmo sincero)
¡Y todos¡¿Y quién
no, Lola?... ¡Y yo lo comprendo¡

Lola.- Con Don Diego no hay apuros…
Él va derecho a comprar.
Con él, todo es renunciar
a unos millares de duros…
(Con una pequeña transición).
Vamos, Vente, por aquí.
No quiero que vayas sola[48].

Rosario.- Pero, si la ven a usté[49]
tendrá que cantar… ¡La Lola¡
¿Cantarás?[50]

Lola.- Claro que sí[51].

Rosario.- (Deteniéndose un momento y aludiendo a José Luis).
Si él viniera…

Lola.- ¡No lo quiera
Dios¡¡Su padre le prohibió,

---

[46] En original decía: "y entonces ya no puede usté/volver. Una corrección manuscrita tacha todo lo posterior a "entonces" y añade "no habrá porqué sofocarse". Tal vez el motivo de esta enmienda fuese la supresión del tratamiento de "usted"

[47] "En ti" es una corrección manuscrita sobre el "usté" del original. Aparte sus consecuencias métricas, el cambio supone que Rosario sigue tuteando a Lola (aunque ésta, como ya se notó, ha vuelto al "usted").

[48] En el original decía: "vamos. La acompañaré. /No quiero que vaya sola". Lo de Vente, por aquí (que ocupa el lugar de La acompañaré) y la "s" de vayas son correcciones manuscritas. Estas modificaciones parecen no tener otra intención que hacer que Lola vuelva a tutear a Rosario.

[49] Ahora Rosario vuelve a dirigirse a Lola de "usted"

[50] En original ponía: "¡Ahí es nada!" Estas palabras fueron tachadas a mano y sustituidas por "Cantarás". Después del usté de dos versos más arriba, vuelve el tuteo de Rosario a Lola.

[51] En el original mecanografiado, "Cantaré", que fue tachado y sustituido a mano por "Claro que sí".

furioso, que aquí pusiera
los pies!…[52]

3.3 LA INTRAHISTORIA DEL PROCESO CREATIVO A TRAVÉS DE LAS FUENTES PRIMARIAS

3.3.1 PRESENCIA DE LA PETENERA Y LA DANZA DEL II ACTO EN CONCIERTOS DESDE 1933

Las dos fuentes documentales para reconstruir la microhistoria del proceso creativo de la composición músico-literaria de la zarzuela *La Lola se va a los Puertos* y la estrecha colaboración que iniciaron los hermanos Machado y Barrios para hacer realidad este proyecto son: los programas de mano de recitales recitales (donde se interpretaron, en versión instrumental y/o vocal, algunos números sueltos de La Lola… como la petenera o la danza del II acto) y, sobre todo, las cartas intercambiadas entre ellos . La monografía de Miguel D´Ors, *Manuel Machado y Ángel Barrios. Historia de una amistad*[53] recopila ambas fuentes. Con relación a los programas de mano (que se registran con una fecha bastante anterior a las cartas) D´Ors destaca[54] tres programas con fechas 9-12-1932[55] (en Madrid),15-03-1933[56] (en Granada) y 15-06-1933[57] (también en Granada), donde se pudieron escuchar, en las tres ocasiones, dos números pertenecientes a *La Lola;* concretamente: la *Petenera* (futuro n.º 4 del primer acto de la zarzuela) y la *Danza del II Acto* (futuro n.º 10 del Acto II de la versión zarzuela) interpretadas por el Cuarteto Iberia. En los dos primeros eventos hubo un protagonismo compartido con Manuel Machado (como presentador y recitador) pero en el tercero excusó su presencia aunque, a cambio, envió un texto de seis folios que recoge el profesor D´Ors en su monografía.

---

[52] D`ORS, Miguel, Manuel Machado y Ángel Barrios…, pp. 139-142.

[53] D´ORS, Miguel, *Manuel Machado y Ángel Barrios*...

[54] *Ibidem*, pp. 23-36.

[55] Concierto del *Cuarteto Iberia* (celebrado en el Teatro español de Madrid el 9-12-1932) dirigido por Ángel Barrios y presentado por Manuel Machado cuyo programa de mano (facilitado por Dª M.ª Dolores Méndez a Miguel D'Ors) donde interpretaron la Danza del 2º Acto de "La Lola" –que se rebautizaría, en la Zarzuela y Ópera, como la *Farruca,* y una Petenera (más que probable que fuera el n.º 4 de la futura Zarzuela que también cuenta con versiones editadas para Piano y Voz y para Guitarra conservadas en el CDMA). Como dato curioso y relevante, ya sabemos que, sólo, tres años antes, el 8-11-1929, había sido estrenada la Comedia de los Hermanos Machado y M.ª Dolores Méndez Camino en su trabajo de catalogación del repertorio de Ángel Barrios, afirma que Lola Membrives (protagonista del estreno de la Comedia en el teatro Fontalba de Madrid y copartícipe, como hemos comprobado, de su éxito) ya cantaba la Petenera (en MÉNDEZ CAMINO, M.ª Dolores *Catálogo de obras de Ángel Barrios,* 1999).

[56] 15-03-1933. Mismo repertorio del concierto de finales de 1932, ahora en un recital denominado "Fundación de Gala" en el Coliseo Olympia y organizado por el Centro Artístico de Granada por su XXV aniversario (Ángel Barrios, Cuarteto Iberia y otra vez Nati Morales).

[57] 15-06-1933. Fiesta del Corpus de Granada. También organizado por el Centro Artístico se desarrolla otra velada poético-musical andaluza en Palacio de Carlos V con Barrios con el Cuarteto de Ángel Barrios y Nati Morales. Se le encargó la presentación a Manuel Machado que, finalmente, envió un texto (6 cuartillas que mostró a D 'Ors el antiguo Director del Centro Artístico, D. José Alonso). Fueron leídas por González Marín (páginas 28,29 y 30 de D´Ors)

Según Tania Fernández de Toledo[58], Barrios fue vocal del Centro Artístico, Literario y Científico de Granada entre noviembre de 1909 y febrero de 1911 y director de su sección de Música entre octubre de 1922 y octubre de 1926. En octubre de 1937 volvería a ocupar este cargo, que dejó en octubre de 1940.

3.3.2 ¿QUÉ CONCLUIMOS DEL INTERCAMBIO EPISTOLAR ENTRE LOS MACHADO Y BARRIOS EN LOS AÑOS 30?

Con una metodología inductiva comenzaremos por estudiar los datos disponibles de ese intercambio epistolar entre Barrios y los Machado para, posteriormente, abordar el relato de esa micro-historia recogida por D´Ors (y que luego ha seguido siendo cita en posteriores publicaciones como, por ejemplo, en la tesis doctoral de Ismael Ramos) Para ello hemos diseñado esta tabla-cronograma donde hemos introducido la correspondencia donde se menciona no solo el proyecto musical y escénico de *La Lola* sino las gestiones de estreno que no acabaron de fructificar.

La correspondencia Barrios-Hermanos Machado donde se menciona *La Lola*				
1934	**1935**	**1936**	**1937**	**1938**
01-03-34 (carta de los tres hermanos Machado donde le transmiten el interés del empresario Paco Torres).		1-06-36 (De A. Barrios a Manuel Machado)		¿12-1938? De Machado a Barrios
Otra carta, firmada por Antonio Machado, con (fecha desconocida pero 1934) y donde aparece, por primera vez, el nombre del empresario Luis Calvo				
20-05-34, carta firmada por Antonio y Manuel				
01-06-34, carta también firmada por Antonio y Manuel.				
28-06-34 (firmada por Antonio y Manuel) y expresan su alegría por el avance en la composición.				
12-07-34, firmada por Antonio y Manual; previenen a Barrios de que, de forma inminente, Luis Calvo visitará Madrid y que deberá estar finalizada la partitura para esos días.				

14-08-34. Vuelve a estar firmada por Antonio y Manuel; se disculpan por				
el silencio justificado por la falta de noticias				
Sin fecha: Carta de Ángel Barrios pidiendo noticias				

Tabla. 3-1. Tabla de cartas intercambiadas en 1934 y donde se menciona La Lola (creación propia).

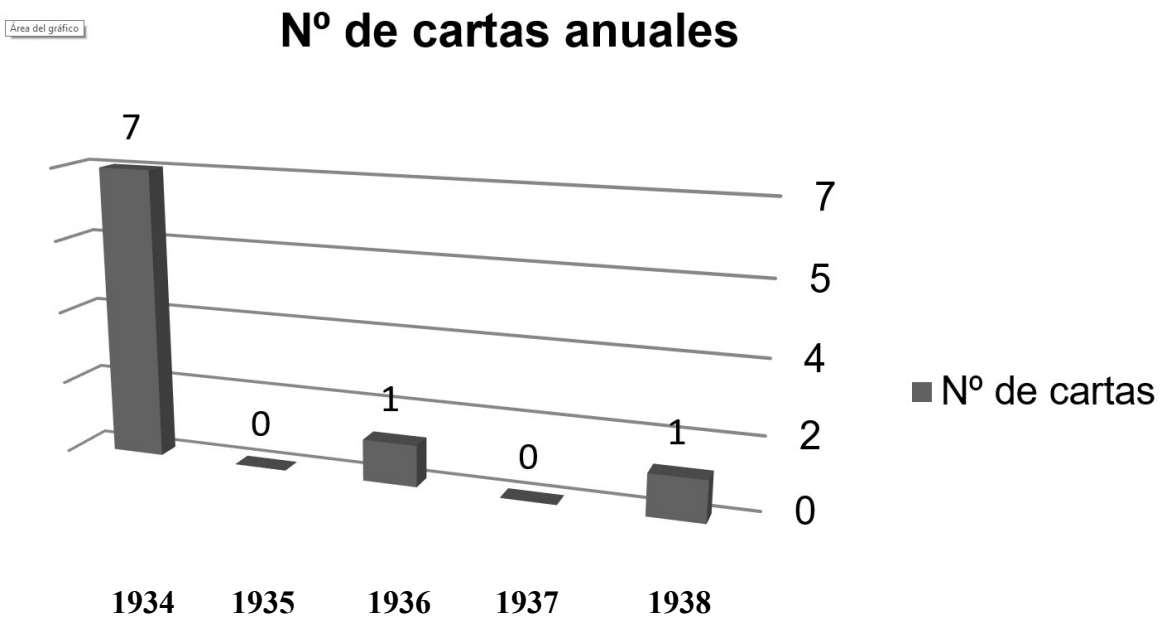


Fig. 3-1. Ilustración de número de cartas por año donde se menciona La Lola (creación propia)

Deducimos de la tabla-cronograma y de la gráfica-estadística que las ocho cartas más importantes se concentran en un periodo cronológico muy concreto (de marzo a octubre de 1934), es decir, en menos de ocho meses. De la lectura de las mismas podemos extraer cuatro conclusiones importantes para nuestro trabajo, a saber, que los Machado estaban tan entusiasmados con el proyecto de transformación de su comedia en zarzuela que se dispusieron a gestionar y negociar su futuro estreno; que hubo algún empresario muy interesado en el proyecto; que los hermanos Machado instaron en varias ocasiones, a la finalización de la composición musical de Barrios y, por último, que 1934, de marzo a agosto, fue el momento de mayor ebullición en el intercambio epistolar con noticias, gestiones y novedades respecto a *La Lola*. Observémoslo más al detalle:

1. Los hermanos Machado se apasionaron con la obra[59], se sintieron orgullosos

[59] Carta de 1 de marzo de 1934: "Excusado es decir que el éxito será también de veras y tan grande como no se recuerda otro en los anales del teatro. Ánimo, Maestro, y a trabajar para la gloria y la fortuna". Carta de 1 de Junio de 1934: Se

de ella, anhelaron que se representaran y, por ello, se convirtieron en los "representantes" de la obra, conversando con varios empresarios para promocionar la obra y negociar, con ellos, cómo y cuándo estrenarla (concretamente Luis Calvo es el empresario que parece demostrar más interés diluyéndose con la llegada del verano, ese interés; posteriormente se dirigieron a Sagi Barba[60]). Como afirma Ismael Barrios en su tesis: "Los Machado se mostraron entusiasmados con el proyecto sobre el que depositaron grandes expectativas, como lo prueba el hecho de que habían previsto representar la zarzuela en Madrid, en toda España y en el extranjero, si conseguía el éxito esperado[61]".

2. A juicio de lo que escriben los Machado en sus cartas, Luis Calvo llegó a estar muy interesado en su estreno[62] (desconocemos el grado de interés, en la etapa posterior, del empresario Darío Herrera y de Sagi Barba como responsable de la compañía escénica)[63].

3. Los hermanos Machado instan a Barrios, en varias ocasiones, a que finalice la escritura de la obra y, en las últimas cartas, a que envíe los "monstruos" para que ellos puedan trabajar[64]. En un momento dado se relaja esa petición ya que, según nuestra hipótesis, Manuel y Antonio Machado confían, ciegamente, en las palabras de Barrios de que la obra está muy avanzada (sin que tengamos evidencia de que llegaran a ver, personalmente, las partituras[65]). Los pasajes concretos de estas cartas son muy reveladores[66].

---

ve que (Luis Calvo) está verdaderamente interesado por la obra y que quiere tenerla pronto. No te decimos más. Carta de 28 de Junio de 1934: "Ánimo, pues, y a trabajar que esta vez parece que las cosas llevan buen camino". Y respecto al empresario Herrera, en la carta de 1 de Octubre de 1934: "(…) y que parece también (Herrera) muy inclinado a estrenar la obra, si Sagi Barba viene también en ello".

[60] En todas las cartas de este periodo se demuestra este interés y proactividad de los Machado en las gestiones para su estreno.

[61] RAMOS JIMÉNEZ, *Ismael Ángel Barrios y Granada*… , p. 313.

[62] Es un dato relevante en este estudio ya que uno de los propósitos es encontrar posibles respuestas a los intentos frustrados de estreno y se invalidaría la hipótesis de que los empresarios no estuvieran interesados en la obra.

[63] En la carta de 20 de Mayo de 1934: "Él (por Luis Calvo) está encantado y ve, a nuestro parecer, claro y brillante el negocio".

[64] En cuatro de las ocho cartas hay o petición de que envíe los monstruos (en dos ocasiones -en la carta del día 20 de Mayo de 1934 y, bastante después, en carta del 14 de Agosto-) y de que remita las partituras/orquestación (en carta, de nuevo, de 20 de Mayo, 1 de Julio); en la carta de 28 de Junio los Machado quedan satisfechos de la confirmación de Barrios de que la obra está avanzada aunque afirman: "En efecto, es muy conveniente que la partitura de "La Lola… esté acaba lo antes posible"; y en carta del 12 de Julio avisan a Barrios (que se encuentra veraneando en su residencia de El Fargue) de que Luis Calvo, en unos días, visitará Madrid y que él tendrá que viajar y mostrarle las partituras (para lo que le avisarán por telegrama).

[65] Estos aspectos son importantes por varias razones. Por un lado siempre "sobrevuela" la sospecha de falta de diligencia en Barrios, como compositor, y cierta relajación en los plazos de entrega de sus encargos y sería interesante confirmar o desmentir esa "acusación"; por otro lado, y no menos importante, aunque no encontremos una relación directa entre las peticiones de sus libretistas en el envío de los encargos musicales y que, finalmente, el proyecto no cuajara (sobre todo en el caso de Luis Calvo ya que queda demostrado que, finalmente, él es el que no viaja a Madrid en agosto de 1934) sería una de las hipótesis que no podríamos descartar al 100% como explicación de este "fracaso" de la excesiva dilación del tiempo en el proceso compositivo. Otra razón relevante que pone en valor estos requerimientos es conocer, realmente, cómo se encontraron los Fernández-Shaw la obra (más o menos finalizada) en 1947 cuando se retomó el proyecto.

[66] En la carta del 1 de marzo de 1934 (de los Machado a Barrios): "Así, pues, querido Barrios, sería muy conveniente

4. Que la "efervescencia epistolar" concentrada en menos de ocho meses (de marzo a, como mínimo, agosto de 1934) es inversamente proporcional a las escasas cartas posteriores (una carta en junio de 1936 –descartando el estreno de la Lola por la Guerra- y otra en 1938 –donde vuelve a postularse para ofrecer la obra e intentar estrenarla. Extraemos que durante dos años enteros, 1935 y 1937, no se intercambiaron ninguna carta. En julio de 1938 encontramos una entrevista en prensa[67] donde Barrios afirma, con relación a la Orquesta de la Falange: "que por esta orquesta y en Granada se estrene su magnífica obra de gran envergadura *La Lola se va a los Puertos* cuyo libro es de Machado, y que es una de las más perfectas y acabadas obras del compositor granadino". En 1939, terminada la Guerra, encontramos una nueva carta de Manuel Machado donde alude proyecto cinematográfico sobre *La Lola* y propone a la productora (Ulargui Film) utilizar: "la deliciosa y magnífica partitura" que había compuesto Barrios como banda sonora[68]. Manuel Machado fallece el 19 de Enero de 1947 y todo indicaba que la zarzuela (como tantas obras escénicas de la época) no llegaría nunca a representarse ante el público.

5. Las vicisitudes políticas en estos primeros años del proceso creativo de *La Lola…* también deberían ser tenidas en cuenta, al menos, como otra hipótesis[69]. Coincide con el bienio radical-cedista que comienza con el resultado electoral del 19 de noviembre de 1933, que da la victoria a la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas) obteniendo el Partido Republicano Radical (PRR) el segundo lugar. Desde diciembre de 1933 a marzo gobernó Alejandro Ledoux (desde el 16 de diciembre hasta el 3 de marzo de 1934); nuevamente, el propio Alejandro Lerroux protagonizará su tercer gobierno (desde el 3 de marzo hasta el 28 de abril) y, desde abril, el presidente será Samper (del 28 de abril hasta el 4 de octubre) para volver al cuarto gobierno de Lerroux (a partir del 4 de octubre). Justo en ese mes se desencadena la llamada "revolución de octubre" (movimiento huelguístico organizado por el movimiento obrero producido entre el 5 y el 19 de octubre con Asturias y Cataluña como principales focos). Por tanto, uno de los periodos de la república con mayor inestabilidad política y social fue el contexto que acompañó a los seis meses de gestiones frustradas de los Machado que hemos reconstruido a través de las cartas intercambiadas.

---

que Vd. Activase todo lo posible cuanto reste de su labor, pues esta vez parece que las cosas van de veras". En la carta de 20 de Mayo de 1934: "Es, pues, necesario que sin perder momento termines la partitura y su orquestación totalmente, a cuyo efecto debes enviarnos los monstruos de lo que falte por nuestra parte (…). Ponte el trabajo que esta vez la cosa es seria y ofrece todo género de garantías". En la carta de 1 de Junio de 1934: "No dejes, pues, de la mano el trabajo y envíanos los monstruos de las cosas nuevas, porque esta vez va de veras, y no hay que dormirse para no perder el sitio. 28 de Junio 1934. Cita: En efecto, es muy conveniente que la partitura de "La Lola… esté acabada lo antes posible*"*. El 12 de Julio de 1934 los Machado, escriben a El Fargue (localidad de recreo y veraneo de Barrios) para informarle de que Luis Calvo, en esos días, llegará a Madrid y que Barrios deberá viajar allí con la partitura cuando le avisen, probablemente, por telegrama. En la carta de 14 de Agosto de 1934: "Bien está que sigas trabajando para que la obra esté lo más acabada posible en breve plazo. No olvides hacer los monstruos de los nuevos números". En la carta de 1 de Octubre de 1934: "No dejes, pues, de la mano el trabajo, y tenlo todo listo para venir cuando te avisemos".

[67] "Un brillante éxito en la presentación oficial de la Orquesta de la Falange", *Patria*, 26 de julio de 1938.

[68] Carta de Manuel Machado a Ángel Barrios, 7 de Julio de 1939. Vuelve a ser relevante para poder documentar si la partitura estaba más o menos completa en su composición musical.

[69] CASANOVA, Julián, *República y Guerra Civil.* Vol. 8 de la Historia de España, dirigida por Josep Fontana y Ramón Villares. Barcelona: Crítica/Marcial Pons, 2007, P. 112.

Así que las hipótesis que podemos validar en esta tesis es que no sólo hubo una fascinación de los hermanos Machado en el proyecto sino que, al menos, Luis Calvo estuvo muy interesado en su estreno; que el periodo en que los Machado encabezaron los intentos frustrados de representación fue irregular (no fue homogéneo en los cinco años en los que se fechan –desde 1934 a 1939- sino que se concentró en los siete meses centrales de 1934; que desconocemos el motivo por el que se desvaneció el interés que Luis Calvo depositó en la obra; que tras el final de la guerra civil y el fallecimiento de Antonio Machado, Manuel Machado focalizó sus esfuerzos de expansión de *La Lola* en el proyecto cinematográfico estrenado en 1947 (música de García Leoz y del Maestro Quiroga) con bastante éxito y que, desde esa época, el traslado de la residencia de Barrios y su familia a Madrid cercenó que conozcamos sus conversaciones, con relación a *La Lola* con Manuel Machado hasta su fallecimiento en 1947. Como nos relata Guillermo Fernández-Shaw en sus memorias y como nos sugiere sentido común, todo conduciría a que estábamos ante un proyecto escénico-musical, desde el comienzo de la dictadura franquista, no ya estancado sino totalmente "muerto". La hipótesis de la "falta de diligencia" de Ángel Barrios en sus obligaciones compositivas (que siempre está "en el aire") vuelve a ser un "mar de fondo" en algunas de las cartas significativas de 1934 pero no nos atrevemos a confirmar ni descartar esta supuesta realidad como un elemento relevante para explicar estos intentos infructuosos[70]. Por último, la realidad política convulsa de esos meses centrales de 1934 (de marzo a septiembre) y, sobre todo, a partir de octubre de 1934 sería otro aspecto que nos ayudaría a entender que *La Lola…* no llegara a escenificarse en esta primera etapa.

3.3.3 LA MICROHISTORIA EPISTOLAR RECONSTRUÍDA POR MIGUEL D´ORS

Antes de centrarnos en la descripción de la correspondencia intercambiada entre Barrios y los hermanos Machado donde se alude a *La Lola* vamos a resumir toda la documentación que recopila Miguel D´Ors que demuestran esa estrecha amistad y la colaboración artística entre ellos donde *La Lola* es un importante "común denominador". El profesor D'Ors afirma que la documentación personal que se conserva tanto en el CDMA como en el archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife[71], demuestra que, a lo largo del año 1933, Ángel Barrios fue asiduo a las tertulias madrileñas de los hermanos Machado en varios cafés de Madrid (El Español, el de Varela, el del Prado, el de las Delicias, el de las Salesas, el Europeo…) con personalidades como: Ricardo Baroja, Mariano García Cortés, Ricardo Calvo, el doctor Jiménez Encina, Miguel Pérez Ferrero[72] como atestiguan varios documentos (que reseña D'Ors): una tarjeta de Navidad de

[70] En el punto 3 de nuestras cuatro conclusiones (subapartado 3.3.2) hemos profundizado en las frases donde se solicita más diligencia, en las diferentes cartas.

[71] A partir de ahora nos referiremos a este archivo con las siglas PAG (Patronato de la Alhambra y el Generalife).

[72] D´ORS, Miguel, *Poesía de guerra y posguerra,* pp. 16-19.

1933[73], un ejemplar de la tercera edición (1933) de las *Poesías completas de Antonio Machado con dedicatoria autógrafa*[74], una carta manuscrita (sin fecha) de Barrios a los Machado[75] y, por último, otra carta de Joaquín Turina a Barrios[76].

La primera evidencia documental que demuestra que Ángel Barrios se encuentra componiendo la música de la futura zarzuela es una carta que envía D. Antonio Flórez Urdapilleta a Ángel Barrios con fecha 10 de agosto de 1932[77] documentada en la tesis doctoral del profesor Murray[78] y en la tesis de Ismael Ramos[79]. El inicio de la carta reza así:

> 10-8-32
> Querido Ángel:
> Mucho tiempo sin saber uno del otro.
> He pensado que estás enfrascado en trabajo intenso haciendo la música de "La Lola se va a los puertos". He visto a los hermanos Machado y me preguntaron por ti y si estabas trabajando. Les dije que tenía noticias indirectas de que sí que quizá este otoño vendrás a Madrid para leerles la obra o si no una parte de ella. Creo Angelito que es una pena que desperdiciaras esta ocasión de hacer una obra de esta importancia. Tú tienes talento de sobra para realizar un Trabajo de verdadero arte. Por tu inspiración y tu técnica musicales estás en el momento. Hazme caso Angelito: *trabaja*[80].

Sintetizamos el contenido y cronología de las cartas más importantes que hemos estudiado para confeccionar el subapartado anterior.

---

[73] Tarjeta de Navidad de 1933 (leg. 530 del Patronato de la Alhambra y Generalife). Cartulina en tamaño 8º, horizontal, con membrete de C. Jiménez Encina, cuya dirección y teléfono constan en el ángulo superior derecho: "Barquillo, 12 moderno", y debajo: "Teléfono 10.871". En el anverso lleva una breve partitura manuscrita y una felicitación de Año Nuevo firmada, al pie y por el reverso, por: Pura Lago, Antonio Machado, Manuel Multedo, José Machado, C. Jiménez Encina y Manuel Machado. Al final consta la fecha del 17 de diciembre de 1933.

[74] Ejemplar de la tercera edición (1933) de las *Poesías completas* de Antonio Machado con dedicatoria autógrafa: "Al gran Ángel Barrios, su admirador, amigo y colaborador/Antonio Machado" (Museo Ángel Barrios de la Alhambra").

[75] Carta manuscrita (sin fecha) de Barrios a los Machado donde Ángel se excusa por no transmitirles noticias de su inminente traslado a Madrid debido a la grave enfermedad de su hija (Ángela le confesó a Miguel D 'Ors que la navidad de 1933 estuvo a punto de morir por el tifus). Pregunta por "La Lola" y sigue insistiendo en su deseo de instalarse en "los Madriles" … (cata localizada en la Biblioteca de Castilla y León, Institución "Fernán González" de la Diputación Provincial de Burgos" legado por la viuda de Manuel Machado, Dª Eulalia Cáceres).

[76] Carta de Joaquín Turina (PAG leg.530): "Querido Ángel: Aunque no muy bien enterado, creo que en la próxima semana empieza el Teatro Lírico con una temporada de zarzuela solamente. Aunque la Junta Nacional subvenciona, la temporada la llevan los señores Cuyás y Torroba; creo que debes dirigirte, tú o tus colaboradores, a estos señores y también a Esplá. /Un abrazo de/ Joaquín*"*.

[77] Antonio Flórez Urdapilleta (Arquitecto) 3 Páginas (Carta mecanografiada de 28-10-1920) y la importante carta de 10-8-32 en manuscrito (de tres hojas). Ismael Ramos la cataloga con el N.º 195. Cada una de las tres hojas es de 200 x 160 mm. Hojas de bloc, numeradas las hojas 2 y 3 en su reverso, escrito el r. a plumilla en tinta negra. Tachaduras en las hojas 2 y 3. Marcas de Pliegues centrales y acidez en la hoja 2

[78] "Barrios viajaba periódicamente a Madrid donde deseaba encontrar una salida a sus obras. El cultivó estrechas amistades con otros jóvenes compositores españoles como Julián Bautista o Salvador Bacarisse. En 1932, Barrios comienza a componer "La Lola", una zarzuela en dos actos que no fue estrenada hasta 1951". MURRAY, Kenneth James, *Ángel Barrios. Granada…,* 1993.

79 RAMOS, Ismael, *Ángel Barrios: el compositor…,* 2016.

[80] *Idem.*

- Carta de los Machado (firman los tres) a Barrios (1 de marzo de 1934). El empresario "interesado" en este comienzo es Paco Torres[81].

- Carta con fecha desconocida pero que se mueve por el año 1934[82] (la única sólo firmada por Antonio Machado[83] y donde aparece, por primera vez, el nombre del empresario Luis Calvo.

- 20 de mayo de 1934, carta firmada por Manuel y Antonio Machado[84].

- 1 de junio de 1934 (carta firmada por los dos hermanos)[85].

- 28 de junio 1934 (también firmada por los dos hermanos)[86].

- 12 de julio de 1934. Firmado por Manuel y Antonio Machado y dirigido a la dirección de El Fargue (pueblo de veraneo de Barrios) y le previenen de que Luis Calvo va a llegar, en esos días a Madrid, y que el compositor deberá viajar a Madrid con la partitura cuando le avisen, probablemente, por telegrama.

- 14 de agosto de 1934. Firmada por Manuel y Antonio. Se disculpan por su silencio pero lo justifican porque no ha habido noticias ni, por supuesto, estancia de Calvo en Madrid.

- 1 de octubre de 1934 (Manuel y Antonio). El interés de Luis Calvo parece haberse desvanecido y aparece la figura de un nuevo empresario, Darío Herrera (vinculado al Teatro Fuencarral que contaba con la compañía lírica dirigida por *Sagi Barba*) por el desencanto de los hermanos Machado con Luis Calvo[87].

---

[81] Sobre el empresario Paco Torres afirman: "Cuenta con –La Lola se va a los Puertos- y parece plenamente decidido a representarla. (…). Excusado es decir que el éxito será también de veras y tan grande como no se recuerda en los anales del teatro (…)".

[82] "Pero mañana irá Manuel a ver a Luis Calvo, para tratar con él del Teatro Lírico y del estreno de nuestra Lola. Excuso decirle con cuánto placer le comunicaremos cuanto haya de grato por el particular".

[83] Miguel D´Ors desconoce la razón de que Antonio es el que la escribe (por su caligrafía) y que sea el único firmante ya que el resto de las cartas siempre la firmaban Antonio y Manuel e, incluso, hasta José.

[84] "Querido Ángel: Ayer hemos visto al gran empresario Luis Calvo que termina la temporada de La Zarzuela, con Paco Torres en los primeros días del mes próximo. Luis Calvo, que sigue con su compañía y su negocio en Barcelona, está dispuesto a estrenar allí nuestra "Lola" en cuanto se la entreguemos terminada y en las mejores condiciones de cantantes y orquesta. Como Luis Calvo es un empresario serio y solvente, que traería la obra a Madrid y la llevaría por toda España, América y el extranjero, si tiene éxito, como no puede menos de ocurrir, nosotros no vemos inconveniente en dársela (…). Él está encantado y ve, a nuestro parecer, claro y brillante el negocio".

[85] Ramos, en su tesis, resume esta carta así: "Antonio y Manuel Machado dieron acuse a una carta enviada por el músico informándolos de que continuaba su labor con *La Lola se va a los Puertos.* En esa misma carta, los escritores confirmaron el estreno *La Lola* durante la próxima temporada de teatro y apremiaron, una vez más, al músico granadino para finalizar la partitura, de manera que pudieran comenzar los ensayos" (RAMOS, Ismael, *Ángel Barrios: el compositor en su época,* p. 314).

[86] "Querido amigo: Hemos leído con gran satisfacción la carta en que nos comunicas lo avanzado de tu labor musical (…). Creemos que, en último término, con lo que tienes ya hecho, sería suficiente para que Calvo se forme una idea de la obra. Ánimo, pues, y a trabajar que esta vez parece que las cosas llevan buen camino.

[87] "Luis Calvo, que acogió la idea del estreno con satisfacción y al parecer con la mejor voluntad, no tiene compañía en

- Primera interrupción epistolar. Ahora Barrios se preocupa y escribe (carta no fechada) ante la falta de noticias (esta carta no está fechada) a Manuel Machado[88].

- Nueva interrupción epistolar hasta la carta del 1 de junio de 1936 donde descarta el estreno de *La Lola…* y lo invita al concierto del día del Corpus en el Palacio de Carlos V de la Alhambra (por cierto, Manuel Machado no acudió a esa cita)[89].

- Interrupción epistolar por la Guerra civil hasta la carta sin fechar de Manuel Machado a Barrios que D´Ors fecha en diciembre de 1938[90] (Machado pertenece, por el membrete de la carta, a la Real Academia de la Lengua –donde ingresó el 19 de febrero de 1938-, ya reside en Burgos y afirma que, enero, es el mes entrante)[91]. El propio Machado parece entender, de las palabras de Barrios, que *La Lola* se había estrenado cuando, realmente, volvió a ser el canto de dos fragmentos del proyecto común[92]

- Desaparecen las noticias sobre la zarzuela sustituidas por las del proyecto cinematográfico que se le presenta a Manuel Machado sobre *La Lola…* con sendas cartas, una en julio de 1939[93] (en ellas Manuel Machado, confía ciegamente en que la música

---

Madrid, ni viene por aquí sino de tarde en tarde y generalmente sólo por horas. Para leerle *La Lola* habría que ir a Barcelona donde él para más o esperar una ocasión en que él permaneciese aquí más tiempo. Esto no has movido a hablar con el empresario Herrera, que tiene aquí en el "Teatro Fuencarral… una buena compañía lírica, dirigida por Sagi Barba, y que parece también muy inclinado a estrenar la obra, si Sagi Barba viene también ello. Y estamos pendientes de una contestación definitiva para avisarte y que vengas con la partitura para leer en cuanto él nos determine el momento. Es decir, que sin que haya fracasado lo de Luis Calvo, parece ahora más próximo, factible y viable lo de Herrera que, además, se ha de resolver en pro o en contra en pocos días. (…). Como ves, nosotros no abandonamos el asunto ni dejamos un momento de ocuparnos de él, aunque las cosas no vayan tan deprisa como quisiéramos.

[88] "¿Qué tenemos de la Lola? Estoy esperando vuestras noticias para emprender de nuevo el vuelo a los Madriles".

[89] "Te llevo escritas tres o cuatro postales –dirigidas a Antonio- y no he recibido vuestras noticias; comprendo que no están los tiempos para hablar del teatro, y, sobre todo, para el estreno de *La Lola*".

[90] "Querido Ángel: No he recibido la carta a que aludes en la tuya fecha 6 del corriente ni tampoco el ejemplar de La Lola de que en ella me hablas".

[91] D´Ors subraya la contradicción de que Manuel Machado conservara, en su casa, la carta de Barrios con fecha 1 de junio de 1936 y que, curiosamente, en esta carta afirme desconocer su existencia.

[92] "Nada sabía pues de que se hubiera cantado y mucho celebro, en cambio, el saberlo ahora. Supongo que habrá tenido el espléndido éxito que "merecemos", sobre todo la música, si la Conchita Velázquez ha sabido cantarla. No dejes de enviarme otro ejemplar y mándamelo certificado si quieres que llegue a mi poder. Nada me dices de haber cobrado los derechos de autor ni qué hay de esto. Yo creo que también podrá estrenarse aquí; pero, para eso necesito ejemplares. Nadie me ha escrito sobre el particular y las tuyas son las primeras noticias que tengo. Pero, repito, creo que no sería difícil su estreno en nuestra zona" (carta de diciembre de 1938).

[93] "Con respecto al asunto de *La Lola* te puse unas líneas desde San Sebastián, hace ya meses indicándote lo que ahora te repito; es a saber: La Casa Ulargui Films, por mediación de nuestro amigo José Juan Cadenas me pidió autorización para filmar la Comedia. No me habló en principio de música; pero yo le indiqué siempre, por medio de Cadenas, que tú habías escrito una deliciosa y magnífica partitura para cuando se representara como zarzuela y que esa partitura sería en su mayor parte utilizable para la película, bien en su totalidad, bien reducida o aumentada según las necesidades de la obra cinematográfica. Y Cadenas me dijo que ellos quedaron en ponerse al habla contigo para esa finalidad. Y ayer mismo me ha ofrecido recordarle esto a la Casa "Ulargui" en su próximo viaje a S. Sebastián. Es pues seguro que pronto recibirás noticia de esa Casa y las proposiciones que son del caso. Y excuso decirte cuánta será mi satisfacción pues yo no creo que nadie pueda mejorar la música tuya en este terreno y así lo manifestaré oportunamente. Por lo cual me da mucha pena que supongas ni por un momento, que yo dejo de tener tanto interés y más que tú mismo en que la música de la película sea la tuya".

de la zarzuela está concluida y, por ello, oferta esa posibilidad de uso de su música a la productora de la película) y otra carta fechada el 22 de junio de 1940 (aunque esta segunda no alude a nada relativo a *La Lola…* sino excusándose su visita a un ensayo de los dos por el fallecimiento del hijo de Conrado Blanco, ahijado del escritor).

En 1939 Barrios establece su residencia en Madrid siendo lógico que el intercambio epistolar prácticamente desapareciera. Respecto al proyecto cinematográfico no fructificó en esa época y con la productora de Saturnino Ulargui, sino que fue en 1947 (año del fallecimiento de Manuel Machado) con banda sonora compuesta por Jesús G. Leoz y para las canciones los compositores fueron los maestros Quintero, León y Quiroga. Manuel Machado no pudo llegar a ver la película al fallecer el 19 de enero, cuando se inició su rodaje. Si la película fue una realidad (aunque Manuel Machado no pudiera verla en vida) el proyecto de la zarzuela había quedado, en 1947, totalmente estancado (aunque desde mucho antes no contábamos con noticias ni novedades relevantes). Ya sabemos que el papel de los hermanos Fernández-Shaw fue trascendental para "rescatar", junto con la tiple gallega Matilde Vázquez, y su representante, Gustavo Villasante.

3.3.4 LA INTERVENCIÓN FINAL DE LOS FERNÁNDEZ-SHAW

Grado de finalización del libreto y de la música en 1947

Para documentar el periodo cronológico transcurrido entre el fallecimiento de Manuel Machado (19 de Enero de 1947) y el estreno de la zarzuela, debemos subrayar la importancia, en esta fase de recuperación del proyecto de Matilde Vázquez, Gustavo Villasante y, por supuesto, los hermanos Fernández-Shaw[94]. Es Guillermo Fernández-Shaw[95] quien nos relata, desde su punto de vista subjetivo, esa intrahistoria así como sus impresiones y sus reflexiones. Además de describir el equipo que retomó este proyecto de sus palabras deducimos varios aspectos significativos para nuestro estudio:

1. Con relación al grado de finalización de la partitura y del libreto ya hemos mencionada esa total contradicción entre las palabras de Guillermo Fernández-Shaw en sus memorias y todo el análisis de la correspondencia entre los Machado y Barrios. En ningún caso contamos con evidencias documentales sino con opiniones expresadas por escrito y, como en todo, el relato subjetivo de cada uno tampoco nos ayuda para saber dónde está la "verdad". De toda la intrahistoria extraída del intercambio epistolar entre los Machado y Barrios nos podemos quedar con que Barrios contaba, en los finales de los años 30, que la obra estaba prácticamente terminada y que los hermanos Machado confiaban en estas afirmaciones sin necesidad de comprobar, in situ, las partituras. Sin embargo los Fernández-Shaw se orientan al extremo contrario afirmando no ya que quedaba mucha música

[94] Como prueba fehaciente de que el proyecto se había reactivado, con el protagonismo de los Fernández-Shaw, el archivo de la Fundación Juan March, conserva una carta con firma ilegible (no conocemos, por tanto, quién la escribe) dirigida a Guillermo Fernández-Shaw con fecha 30-07-1947 agradeciendo el interés de su hermano Rafael y Guillermo en encargarle el diseño de vestuario con relación a *La Lola se va a los Puertos*.

[95] FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo, *La aventura de la zarzuela*…, pp. 415 y 416.

por componer sino que, incluso el libreto, aún estaba incompleto. Si a estas dos opiniones antagónicas añadimos el estudio que realiza Miguel D´Ors de la transformación de libreto-borrador de los Machado en el Libreto definitivo de los Fernández-Shaw que ya hemos plasmado en el subcapítulo 3.2.2 de esta tesis, donde, por cierto, el resultado de las modificaciones es descrito, por el propio D´Ors, de forma muy negativamente tanto cuantitativa como cualitativamente en el Acto I.

2. Guillermo Fernández-Shaw, de nuevo en sus memorias, relata la colaboración con Barrios como:

> un suplicio, un suplicio voluntario y atrayente (…). Este maravilloso maestro, brujo de la inspiración y emperador del buen gusto, apenas podía tocar el piano, y sus versiones, para darnos los monstruos de sus números, eran para todos deficientes y borrosas. Ya estaba Ángel medio ciego, lo cual dificultaba más nuestro trabajo[96]".

Según su opinión no solo la obra estaba tremendamente incompleta en lo musical y literario, sino que fue complejísimo y arduo el trabajo de colaboración literario-musical, básicamente, por la ceguera del maestro.

El Concurso Nacional de Obras Líricas

Aunque determinemos con certeza el grado de finalización de la música compuesta por Barrios a finales de los años cuarenta (que no deja de generar cierta curiosidad, pero tampoco es tan trascendente) lo importante es que el proyecto volvía a tambalearse (por los mismos motivos) y que Vázquez, Villasante, los Fernández-Shaw y Barrios seguían sin contar con un empresario y/o espacio escénico que estrenara la obra. Pero, en 1950 se convocó el Concurso Nacional de Obras Líricas y a pesar del rechazo inicial del propio compositor, los Fernández-Shaw lograron convencerle, con la mediación de su mujer e hija, a presentar a *La Lola…* al certamen. Extraigamos las palabras de Guillermo Fernández-Shaw:

> Providencialmente, estábamos en 1950. Se anunció un concurso oficial de obras líricas para premiar la mejor zarzuela, sin estrenar, que se presentase. Nosotros, Rafael y yo, vimos con claridad que aquella era una ocasión participativa de nuestras esperanzas: el músico se mostraba escéptico y se resistía a que su partitura fuese examinada por un jurado del que formaban parte Argenta, José Luis Lloret, Jacinto Guerrero y no me acuerdo quién más. La esposa y la hija de Barrios nos daban la razón a nosotros, y consiguieron al fin, decidir a Ángel, a que presentase su obra"[97].

Ismael Ramos, en su tesis, completa, describe todos los detalles del concurso relatados por Guillermo Fernández Shaw en sus memorias; a los nombres citados de los miembros del Tribunal debemos añadir Gerardo Diego, Julio Gómez, Víctor Ruiz Albéniz, Manuel Parada y Antonio Fernández-Cid de Temes[98]. Ramos también nos aclara que

---

[96] *Ibidem*, p. 416.
[97] FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo, *La aventura de la zarzuela*…, p. 416.
[98] Orden de 1 de Junio de 1950 (Subsecretaría de Educación Popular) recogida en el BOE n.º 165, de 14 de junio de

el premio estaba dotado con 50.000 pesetas y que recibieron accésits los compositores Conrado del Campo, por *Lola, la Piconera;* Balaguer, por *Con el ole y olé;* y Moreno Torroba por *El Diablo en Sierra Morena* (con libreto de Luis Fernández Arvín[99]). En este fallo también se aclaraba que el estreno se haría realidad mediante una campaña lírica oficial y subvencionada. La institución responsable de la convocatoria fue la Subsecretaría de Educación popular "que venía desarrollando sus actuaciones en el ámbito de la música desde años antes con responsabilidades sobre el teatro lírico y la zarzuela"[100]. Guillermo Fernández-Shaw nos transmite detalles sobre cómo se plasmó que la compañía de Jacinto Guerrero recibiera la ayuda estatal del concurso y que se hiciera realidad en el Teatro Albéniz; quiso el azar que los Fernández-Shaw también fueran los libretistas de la zarzuela póstuma *El Canastillo de Fresas* de Jacinto Guerrero. El propio Guerrero, según Fernández-Shaw, estaba eufórico y trabajó con intensidad para lograr la temporada subvencionada :

> ¡Cómo estaría él de convencido de la eficiencia de la obra, con música suya, que comenzó a gestionar en serio que se le concediese como empresario, la próxima temporada de Teatro Lírico Nacional! Con toda lealtad él se ofrecía a montar con los mejores elementos la zarzuela que fuese premiada en el inmediato concurso.
>
> Y, luego, se brindaba a inaugurar su temporada con un cartel de zarzuelas de don Ruperto Chapí, y anunciaba para más tarde el estreno de una obra suya, que era *El canastillo de fresas*[101].

Y gracias al esfuerzo e implicación se concedió la subvención a la compañía de Jacinto Guerrero que se desarrollaría la temporada en el teatro Albéniz. La obra premiada en el concurso (*La Lola…*) compartió elenco de artistas con la obra póstuma de Guerrero, *El canastillo de fresas.* Nos sigue relatando Guillermo Fernández Shaw en sus memorias:

> Tan en serio fue la cosa, que le concedieron a Guerrero la subvención para que desarrollase la prometida temporada en el teatro Albéniz de Madrid. ¡Con qué optimismo, con qué ilusión acometió Jacinto los preparativos de esta campaña, que había de organizar (puesto que estábamos en la primavera de 1951) para el siguiente otoño!. Quisieron las circunstancias que la obra galardonada con el Premio Nacional, fuera la adaptación lírica de *La Lola se va a los puertos,* de los Machado, hecha por Rafael y yo para música de Ángel Barrios[102].

Sin ánimo de profundizar demasiado en *El canastillo de fresas* de Jacinto Guerrero, sabemos que, tras el fallecimiento del compositor, su hermano Inocencio encargó

1950, p. 2598.

[99] Cfr. PÉREZ ZALDUONDO, Gemma; GAN QUESADA, Germán: "A modo de esperanza…", p. 186.

[100] *Ibidem* (tomado de BARRIOS, Ismael: *Ángel Barrios y Granada*… p. 692-693).

[101] FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo: *La Aventura de la Zarzuela*…, p. 406

[102] *Ibidem*, p. 406.

la culminación y orquestación de cada número (siete cuatros y una evocación) a un compositor diferente. Así, participaron en el proyecto Conrado del Campo, Enrique Estela, Jesús G. Leoz, José Luis Lloret, Agustín Moreno Pavón, Federico Moreno Torroba, Daniel Montoro, José Olmedo, Manuel Parada, Juan Quintero, Jesús Romo y Ernesto Rosillo. La obra se estrenó el 16 de noviembre de 1951 en el teatro Albéniz de Madrid, constituyendo un homenaje póstumo a Guerrero y consiguiendo un importante éxito. El Consejo Superior del teatro del ministerio de Información, a propuesta de sus miembros Luis Fernández Ardavín, Guillermo Díaz Plata y Antonio Fernández-Cid acordó otorgar a *El canastillo de fresas* el premio a la mejor obra lírica de 1952[103].

3.4. LAS FUENTES PRIMARIAS Y NUESTRO INTENTO DE ANASTILOSIS[104]

3.4.1 LAS PARTITURAS SUELTAS

El legado de Ángel Barrios (conservado, en sus manuscritos, en el CDMA) esconde muchas partituras manuscritas sueltas relacionadas con *La Lola se va a los Puertos* y muchas otras sin ninguna atribución a ninguna obra (sin título o indicación).

De una forma similar a lo que nos ocurrió con nuestro estudio de la biblioteca personal de Barrios[105] nos resultaba apasionante rastrear las modificaciones musicales y la evolución compositiva que Barrios operó en los 19 años que separan las primeras noticias sobre la composición de la obra (1932) y el estreno de esta (1951). Así que nuestra prioridad fue la localización de los borradores que se mantenían "sin referencias" y así invertimos tiempo durante varias jornadas en el Centro de Documentación, para localizar aquellas que pudieran relacionarse con *La Lola.* Para poder dar este paso fue importante acometer, en primer lugar, el análisis neutro tanto de la versión zarzuela como de la versión ópera para estar familiarizados con la música de la partitura y poder afrontar esa labor de búsqueda "a ciegas" de pasajes en borrador, sin título, que pudieran identificarse como propios de *La Lola* tanto por la música como por el texto de las voces. Insistimos que esta labor minuciosa de rastreo e indagación, buscaba profundizar en el proceso creativo de la composición (cotejando si los mismos números de *La Lola* se conservaban en diferentes versiones para poder estudiar las modificaciones y transformaciones, por ejemplo, de la armadura). En este sentido, y por poner un ejemplo, nos llamaba poderosamente nuestra atención que el Preludio, de ambas versiones (zarzuela y ópera), estuviera escrito

[103] Se registró esta noticia en el Diario Ya (31-10-1952), ABC (31-10-1952), Diario Madrid (31-10-1952) y en el ABC (2-11-1952) como puede comprobarse en el cuaderno FGS-57 archivo del Legado de los Fernández-Shaw y la música escénica que se conserva en la Fundación Juan March.

[104] Etimológicamente proviene del griego ana –"hacia arriba"- y –stilos- "columna". Es un término arqueológico que designa la técnica de reconstrucción de un monumento en ruinas gracias al estudio metódico del ajuste de los diferentes elementos que componen su arquitectura. RIVERA BLANCO, J., *De Varia Restauratione*… p. 164.

[105] En ese análisis de sus lecturas y libros descubrimos que Ángel Barrios, prácticamente nunca, escribía anotaciones en sus libros imposibilitando ese estudio del proceso creativo, de sus fuentes de inspiración y del grado de correlación entre sus referencias bibliográfica y el trabajo compositivo.

en la tonalidad de Fa# Mayor (con una armadura de seis sostenidos). Presuponíamos que debían existir versiones previas en tonalidades y armaduras más cómodas en el inicio de la composición al piano o a la guitarra. La literatura científica que ha abordado el estudio analítico de borradores y bocetos de compositores para analizar su proceso creativo y la evolución de la música desde una fase indiciaria hasta su culminación definitiva sería inabarcable en este apartado. Pero no queremos dejar de citar el conocidísimo ejemplo relativo a los análisis más rigurosos y a las publicaciones musicológicas sobre compositores como Beethoven[106] y Falla[107] como ejemplos de creadores que solían conservar todos los borradores manuscritos de sus obras en los diferentes estadios de madurez de las mismas permitiendo ese acercamiento más completo y enriquecedor del proceso y no, sólo, del resultado final (las partituras definitivas).

Por desgracia, ambas exploraciones resultaron, del todo, infructuosas; ninguna partitura manuscrita incompleta o no identificada de este fondo pertenecía a *La Lola* y, además, todas las versiones de los borradores de *La Lola* son idénticas en lo musical (compás, armadura, ritmo, altura…) salvo diferencias de orquestación o no (reducciones para piano vs versiones instrumentadas). Y, como ya habíamos comprobado en nuestra investigación de comienzos de la década de 2000, con nuestro Proyecto de Investigación, y el trabajo posterior de vuelta al Archivo Barrios, todos los materiales conservados no sólo comparten tonalidad/armadura, compás, número de compases, forma/estructura etc..., sino que todo indica que son copias de lo que el CEDOA. de la SGAE conserva como Partes del Director y Partes de Apuntar. A todo esto se suma que Barrios hace un gran uso de la intertextualidad entre sus obras compartiendo la misma música o muy similar y reutilizándola en obras diferentes (con títulos, lógicamente, diferentes) como se describe en la edición crítica de sus obras para piano publicada por Ramón Sobrino[108]. En este trabajo se demuestra que el repertorio pianístico usa una música tremendamente similar a algunos números de la zarzuela/ópera[109]. En este sentido, y para nuestra des-

[106] Los interesantes estudios analíticos sobre los cuadernos de bocetos (el conocido como "Kafka", cuaderno Eroica, cuaderno de bocetos Wielhorsky o el Egerton MS 2795) publicados por musicólogos como Rakel W. Wade, Lewis Lockwood, Philips Gosset y, el más conocido, Joseph Kerman). El mayor interés, en la mayoría de estos estudios, fue determinar cómo era la metodología compositiva de Beethoven y, sobre todo, cómo afecto su progresiva sordera en esa meticulosidad y tendencia a la corrección y el cambio en sus diferentes borradores.

[107] Podríamos citar muchísima bibliografía, pero, el hito principal en el estudio de los borradores manuscritos para el análisis del proceso creativo de Falla sería la tesis de Yvan Nommick *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical.*

[108] SOBRINO, Ramón, *Ángel Barrios. Obras para piano.*

[109] Concretamente el n.º 6 (final) del Acto I (el pasaje donde el coro canta: "las rosas más rebonitas...:" presenta similitudes con *El Cotorro. Bulerías* y con el comienzo del ballet *La pena del gitano;* el Preludio que inicia el II acto de la zarzuela/ópera parece compartir la música de los primeros 53 compases del *Preludio* de la *Suite de cantos flamencos* que Barrios escribió para piano y con otro Preludio, ahora de la obra Preludio, soleá y zapateado; también en "La Zambra", del Acto II, n.º 10 "La juerga", en la escena de baile donde Lola canta: "Baila tú, la niña salerosa, se comparte música de otra obra pianística *La soleá. Zambra.* Por último, el "zapateado", otra vez del largo n.º 10 del II acto es muy similar a *El zapateado* para piano, al "tiempo de zapateado" del ballet de La Pena del gitano (pp. 11-16) y al fragmento independiente, realizado a partir de este ballet, que se tituló *Zapateado o la Pena del gitano;* emplea, también, esta música en su

gracia, nos imaginamos que Ángel Barrios no tenía el hábito de conservar, en el caso de su composición de *La Lola…,* las versiones manuscritas ("en sucio") cuando las modificaba y mejoraba por motivos que desconocemos frente a otros casos, como el repertorio para piano, donde se entremezclan todo tipo de versiones borrador/boceto de otras obras que luego instrumenta u originales para piano; uno de los grandes retos de Sobrino fue el laborioso trabajo de filtrado, discriminación y cotejo de todos los materiales en versión manuscrito.

3.4.2 DESCRIPCIÓN DE LAS FUENTES PRIMARIAS MUSICALES

Acudimos, en primer lugar, al orden cronológico del catálogo de M.ª Dolores Méndez (1999)[110], al de mi catálogo en el Proyecto de Investigación (2002)[111]; y, por último, sintetizaremos los hallazgos de mi visita al CDMA , en 2013/14 y, los diferentes regresos desde 2019.

Las fuentes primarias en el catálogo de M.ª Dolores Méndez

En este catálogo[112] *La Lola…* se clasifica con el n.º 16 mencionándose en la página 27 de su Proyecto de Investigación. Dedica a *La Lola* los puntos 8, 9 y 10 y referencia las cajas (o tomos A-Z) en los que se conservaba en esa época porque esa era la organización en los años 90. CDMA Caja 3. Parte de apuntar (3 actos). Caja 4 (partes sueltas y algunas repetidas). Caja 5: hojas de partituras orquestadas incompleta: la Juerga, Zambra, Canto de fragua, Petenera, Canción de Heredia, de Paco?, Zapateado; Caja 4: Partes varias de apuntar y de director (escenas diferentes a piano). 9. Columbia 1951 3 discos 78; 16-12-1977 RNE; 15-12-70; 25-5-71; 16-12-77. 10. En la comedia se interpreta la Petenera que será luego parte de la zarzuela[113]. Esta idea surgió ante el éxito obtenido. Y, en su catálogo y para finalizar, la profesora Méndez Camino recopila mucha de las siguientes críticas periodísticas: *ABC* informa; Diario *Arriba* (20-X-1951); *ABC* (20-X-1951), Acorde. Diario *Arriba* (19-X-1951) Rafael Capilla; *Alcázar* (22-X-1951) Leocadio Mejías; *Marca* (23-X-1951); *Madrid* (20-X-1951) E.S.
Y para el estreno de la ópera (en diciembre de 1955): *La vanguardia* (20-XII-1955) escrito por U.F. Zanni.

Las fuentes primarias en mi Proyecto de Investigación sobre el Archivo Ángel Barrios (2002).

En mi trabajo de investigación sobre el Archivo Ángel Barrios custodiado en el

---

ballet *La gruta y el mago* (pp. 26-30).

[110] MARTÍN MARTÍN, Manuel F., *El archivo de Ángel Barrios...*, 2002.

[111] MÉNDEZ CAMINO, M.ª Dolores, *Catálogo de obras de Ángel Barrios*, 1999.

[112] *Idem.*

[113] M.ª Dolores Méndez Camino afirma, rotundamente, este hecho (sin citar ninguna fuente o indicio). En las 28 críticas/reseñas en prensa sobre el estreno de la comedia ningún periodista/crítico menciona que Lola Membrives cantara la Petenera (lo que tampoco supone, ciertamente, una negación de esa afirmación).

C.D.M.A.[114] investigué sobre las 21 Cajas (que, en aquel tiempo, eran Tomos A-Z) siendo las 3, 4 y 12 las que contenían material de *La Lola* (también había varias cajas con partituras sin referenciar –de la caja 13 a la 17-).

Caja 3	Caja 4	Caja 12	Cajas 13-17
La Lola: N.º 4, N.º 5, N.º 1, N.º 2 (Canción de Heredia), N.º 3 y N.º 6 N.º 7 (acaba texto "echarlo fuera" y N.º 8 (no letra conforma) se transforma.	Dúo Lola y D. Diego Escena VI un sostenido y solo 10 compases Escena VII sin alteraciones, luego 2 y luego 1 (6 bemoles y sin alteraciones) VIII (3 #s y Moderato tranquilo) XI y XII 5/8, 3/8, 2/4, 3/4 y 3/8. XII Bulerías Allegreto Acto II Preludio y escena primera. Alterna 3/8 y 2/8. Escena II Allegreto 39 compases Escena III 3/8 vivo/poco menos Escena IV 2/4 tranquilo Escena VI Moderato Otras: La farruca (armadura de 2 bemoles que cambia a un sostenido; 24 compases; lento; 3 páginas y 26 compases. *La Lola*: Partitura del Director. Acto II N.º 10 La fiesta; Acto II 11 (N.º final).2ª página: *Juras que moría* (cuadernillo al que falta hoja 1 página 8) AVAPIÉS Piano y oboe armadura, primero, de tres bemoles y, luego, cambia a uno con el sello conservatorio. Parte de Apuntar N.º? 3/8 Allegretto y Bulerías. 6 páginas n.º 10, La Juerga. Allegretto. Partes, coro y bailaores Parte del DIRECTOR Preludio con armadura de 6#, luego 5#s (falta página 1 de la siguiente) y compases de 3/4, 3/8 y 3/4. Con Brío *"nardo y clave; la Lola con sus ojos nos roba la vida para hacer que revivamos después con su voz".* N.º 3 Lola y Diego II-9; N.º 6 final Acto I. Acto II: 7 (Parte de Apuntar) Acto II: 8 (Parte del director) Acto II 9 Dúo Jose Luis/Lola (Parte de apuntar) Acto II 10 fiesta (Parte de Apuntar ya copiado) Acto II, 11 final (Parte de Apuntar ya copiado). III Acto Director N.º 12 Preludio; N.º 13 Director; N.º 13 parte de apuntar (igual pero tachado). Acto 3: 12 (Preludio (apuntar).	Preludio-solea Zapateado El cotorro	Muchas hojas sueltas sin ninguna referencia.

Tabla 3-2 Organización manuscritos en los Tomos A-Z del Legado Ángel Barrios (elaboración propia)

Partituras manuscritas digitalizadas

A pesar de esta expectativa no materializada vamos a aprovechar esta oportunidad

[114] MARTÍN, Manuel F., *El Archivo de Ángel Barrios*…, 2002.

para plasmar, de una forma aún más completa y rigurosa que en el subcapítulo de Fuentes en la Introducción, las partituras disponibles y, en principio, previas a las definitivas que se conservan en la SGAE con las referencias MMO/7438 y MMO/7271[115]. En el CDMA contamos con muchas partituras manuscritas relacionadas con *La Lola se va a los puertos* y digitalizadas por la propia institución. El 10 de septiembre de 2021 accedí a los fondos digitalizados en el disco duro de la institución y solicité una copia para acometer el siguiente análisis:

A. Contamos con diez carpetas diferentes que contienen cuatro Partes del Director, el libreto collage-escolar y cinco Partes de Apuntar. Todos tienen fecha de grabación de la carpeta el 8 de Abril de 2013 menos la carpeta del Parte de Apuntar del Acto 3º N.º 12 que cuenta con fecha 11 de Febrero 2013 (dos meses antes). Vamos a especificar el número de archivos fotográficos con los que cuenta cada carpeta (que coincide con el número de páginas). La carpeta del Parte del Director Acto 1 cuenta con 163 fotos; la carpeta del Parte de Director Acto II contiene 257 fotos/páginas; El parte del director acto 2 N.º 10 reúne 39 fotos/hojas; El Parte del Director Acto 3º y N.º 12, 20 fotos/hojas; el libreto sólo 12 fotos/hojas (es el Acto I); El parte de Apuntar del Acto 2º con los números 7, 8, 9 y 10 y del Acto 3º números 13 y 14 contiene 140 fotos/hojas; El Parte de Apuntar Acto 3º, 19 fotos/hojas; El Parte de Apuntar N.º 6 Acto 1º: 65 fotos/hojas; el Parte de Apuntar n.º 1 al 4, 43 fotos/hojas; el Parte de Apuntar n.º 11 final 2º Acto y Acto 3º números 12, 13 y 14, 55 fotos/hojas.

Justo debajo de estas carpetas que reúnen archivos fotográficos de las partituras se nos proporcionaron varios archivos PDF[116] y serían los siguientes:

Parte del Director N.º 10 Juerga (la fecha del documento es 27-12-2012) y contiene 31 páginas.

Parte del Director Acto 1º Preludio (19-12-2012) con 24 páginas.
Parte del Director Acto 2º N.º 9 (26-12-2012) incluye 16 páginas.
Parte del Director Acto 2º N.º: 7, 8 y 9 (19-12-2012) con 31 páginas.
Parte del Director Acto 2º N.º: 10 y 11 (28-11-2012) contiene 69 páginas.
La Farruca Acto II, piano (13-02-2013) incluye 5 páginas
La Lola se va a los Puertos: La canción de la Fragua (28-06-2013) con 11 páginas.
La Lola se va a los Puertos: Ojitos de Terciopelo[117] (28-06-2013) incluye 7 páginas.
Petenera impresa (voz y piano)[118] con fecha 26-11-2012 contiene 5 páginas.

---

[115] Se conservan en el Archivo de Materiales Líricos de la SGAE

[116] Todo este material es idéntico al que se me digitalizó en el C.E.D.O.A. de la SGAE y que también se denomina Parte del Director. En este sentido el papel pautado de la partitura cuenta, en cada hoja, con la indicación en el margen derecho y con disposición vertical de dos leyendas: Sociedad de Autores Líricos y Sociedad General de Autores de España-Líricos.

[117] Se trata del fragmento más importante de la *Soleá* (n.º 5 de la versión Zarzuela y que también aparece en la versión ópera en la misma ubicación).

[118] Esta partitura, comercializada por 5 pesetas (tal y como se indica), está dedicada a Conchita Velázquez y, en cada pie de página, se indica el establecimiento que la imprimió: *Música, Manuel Villar, C/ Zacatín n.º 5 Granada*. Hay una signatura manuscrita anotada que es 11973.

Petenera versión guitarra[119] (13-02-2012) incluye 3 páginas.
Libreto (29-11-2012) con 12 páginas.
Parte de Apuntar Acto 3º N.º 12 (13-02.2013) contiene 19 páginas.

Otros documentos accesibles en PDF del Archivo Ángel Barrios son:

-Preludio orquestado (16 hojas: 14 horas de preludio más 2 de dúo) y fecha de donación 26 de Mayo 2015
- Preludio director (30 abril de 2019)
- Parte del Director Acto II N.º 9
- Parte del Director Acto II n.º 7, 8 y 9
- Parte del Director Acto II n.º 10
- Parte del Director Acto II 10 y 11
Farruca para piano; Petenera impresa; Petenera para Guitarra; Libreto
Preludio 3 (12); Voz 26-05-2015; 3-2 al revés; 3-3 Luis y Lola (6 -32 n.º 3- y 9 -¿39?)
Blanco n.º 14 (77) *Dame gitanilla un beso*
(26-05-2015). El zapateado
Dúo José Luis y Lola
Coplas y diálogo de Lola (mujer, quien dijo mujer dijo ciclón).
Título *Canto de fragua* 26-5-2015 (lápiz y pluma negra encima)[120]…
Título *Cambio a flauta*... misma música
333 loro del reino (Wagner) en italiano
Y el 6 de Octubre de 2014: fotografía estereoscópica.

El material sin referencias identificativas

Como hemos podido comprobar en esta descripción del material en manuscrito, el C.D.M.A., modificó el sistema de signatura en la conservación de los documentos del Archivo Ángel Barrios abandonando los tomos A-Z pero, igualmente, quedó el mismo material de las antiguas cajas de la 13 a la 17 sin referencias para ser atribuidas a unas obras u otras. En octubre de 2021 estuve investigando, varias jornadas, en el C.D.M.A., prestando especial atención, justo, a ese material que comprobé, en mi Proyecto de Investigación, que no estaba agrupado en las antiguas "cajas" y solicité al centro, una vez localizado, que me lo digitalizaran para poderlo describir. Localicé (y me digitalizaron muy amablemente[121]) los siguientes:

1. Reducción para piano y voz principal (sin texto) de la *Farruca* (n.º 11 del II

[119] Es una edición impresa que se comercializó, según se indica, por 7 pesetas. En el copyright se indica a los Hermanos Machado y Barrios además del año 1952 (algo después del estreno de la zarzuela y tres años antes del estreno de la ópera). Tanto en tipografía de imprenta como en la firma final se indica que el autor de la transcripción para guitarra fue Áureo Herrero.

[120] La *Canción de la Fragua* sustituyó, en la versión ópera, a la *Petenera.* Curiosamente la *Petenera* (primer número compuesto por Barrios, el más conocido y ovacionado de la Zarzuela y que, posteriormente, se editó y comercializó como pieza independiente y emancipada tanto en versión voz y piano como en versión para guitarra) no desaparece, sino que, en la versión ópera, se pospone al final del II Acto en los pasajes análogos a la Juerga (n.º 10) de la versión zarzuela.

[121] Quiero agradecer la actitud colaborativa y de ayuda tanto de su Director, Reynaldo Fernández Manzano, como de mi enlace más directo para estas gestiones, personal del centro, Francisco Bonachera.

Acto de la zarzuela);

2. Reducción de piano y voces (ahora sí indicando el personaje y su texto) con varios pasajes:

- Comienzo del II Acto, después del Preludio, donde dialogan, musicalmente, Heredia y Lola (aluden a que Rafael Heredia está dormido); a continuación Heredia canta su Serrana (que, en la versión zarzuela, se ubicaba mucho antes, concretamente en el n.º 10 del Acto I);
- Directamente la Habanera del n.º 8 en modo mayor
- Allegretto Seguidillas
- N.º con texto *Vino de fuego con gotas de moscatel; es la esencia de lo Jondo* (p. 21)
- Pasaje previo a las Bulerías (parte central del N.º 6, y final, del Acto I)
- Partitura con 4 bemoles 3/8 y anotación en pluma: *Borradores que pueden servir 3/4* (2 bemoles) p. 56 *Dijo ciclón y tormenta.*
- Pasaje inicial posterior al Preludio, en la versión Ópera, donde Mercedes y Paco (Paco afirma, con relación a José Luis: "yo lo quiero más que tú".

3. Partitura orquestal (con números escritos en color rojo); pasaje con 6 bemoles en la armadura, en la siguiente página, 7 bemoles y, al cuarto compás, dos sostenidos. Página 143 en rojo (cambio de armadura a 5 bemoles) y aparece el motivo agitado (de 8ª descendente). Heredia: *Usted lo ha dicho (...) Ella era mi… ¡eso¡* por lo que deducimos que es el final del Acto II donde todos creen que Heredia y Lola son pareja y ellos, sin confirmarlo, tampoco lo desmienten.

4. Compases previos al comienzo del Zapateado en versión con reducción de piano; recordemos que el zapateado era un fragmento importante en el n.º 10 de la zarzuela Acto II y, en la versión ópera, en los fragmentos finales del II y último acto.

3.5. DETALLES DEL ESTRENO DE LA ZARZUELA

Antes de la síntesis final de este capítulo 3 vamos a plasmar algunos detalles del estreno según los estudios de Lagos Gismero, Casares Rodicio y Ramos Jiménez. Manuel Lagos Gismero, en su tesis doctoral[122], nos enumera el reparto y equipo artístico del estreno:

Lola (Lily Berchman / Matilde Vázquez), Rosario (Pilar Lorengar), Mercedes (Concha Bañuls), Cantaora (Ángela Barrios), Rafael Heredia (Chano Gonzalo / Pedro Terol), Don Diego (Joaquín Deus), José Luis (Lorenzo Sánchez Cano), Don Narciso (Carlos Oller), (Luis Bellido), Primera bailarina (Marianela de Montijo), Paco, Baena, Cantaor, Chipiona, El del Arenal, Panzatriste.

[122] LAGOS GISMERO, Manuel, *La evolución de la zarzuela grande…,* p. 274.

Escenografía y figurines: Juan Francisco Aguirre. Dirección de escena: Carlos Oller.

Dirección musical: Agustín Moreno Pavón. Dirección Artística: Federico Moreno Torroba.

La descripción de Emilio Casares Rodicio se expresa así:

> La misma fortuna hizo que Inocencio Guerrero ofreciese el teatro Albéniz para el estreno de la obra, lo que se hizo bajo la dirección de Carlos Oller.
>
> El asunto de la obra se puede resumir así: Lola es una bella cantaora de flamenco de San Fernando de Cádiz. Todos los hombres la desean, incluido el hacendado Don Diego que la invita a su finca en Sanlúcar de Barrameda. Allí Lola conoce a José Luis, el hijo de Don Diego, que quiere a la Lola para él, pero Lola es solo para el cante.
>
> Los personajes serán los siguientes: La Lola interpretada por Matilde Vázquez y Lily Berchmans —tarde y noche—, Rosario por Pilar Lorengar, Heredia por Pedro Terol, José Luis por Luis Sánchez Cano, Don Diego, Paco, Fernando, y Paquita.
>
> Los números fueron los siguientes:
>
> ACTO. I. N.º 1. Preludio. N.º 2. Canción de Heredia: "Es la esencia de lo hondo". N.º 3. Lola y Don Diego: "Escúchame chiquilla". N.º 4. La Petenera (Lola): "Hay un camino muy largo". N.º5. "La Solea" (Lola): "Ojitos de terciopelo". N.º 6. José Luis, Rosario, Mercedes, Lola, D. Diego, Heredia, Campesinos y coro: "Dios no destruya mi solar".
>
> ACTO II. N.º 7. Preludio y dúo de Lola y Heredia y pregones: "¡Ramitos! Ramitos de violetas/ Mujer, quien dijo". N.º 8. Dúo de Rosario y Lola: "¡Lola! Perdóname por piedad". N.º 9. Dúo de José Luis y Lola: "Mi padre no puede aspirar". N.º 10. "La juerga" de coro y bailadores: "Me dijo un día mi corazón". N.º 11. Final acto II: Lola, Diego, Hereda, Narciso, Chipiona, D. Luis y coro general: "Estás herido".
>
> ACTO III. N.º 12. Preludio. Paquita y Paco: "Agua fresca del monte". N.º. 13. Heredia y José Luis: "Soy un misterio". N.º 14. Final de la obra Lola, Heredia, y Coro interno: "¡La Lola¡¡La Lola se va a los puertos!"[123].

La descripción de Ramos Jiménez del estreno, en su tesis doctoral[124], es muy similar y destacamos el énfasis sobre el papel de Moreno Pavón, como maestro concertador, y de Moreno Torroba en el éxito del montaje musical y escénico de las primeras funciones:

> Especial apoyo encontró el maestro en Agustín Moreno Pavón, quien ejerció de maestro concertador y en los directores de escena José Martínez Mollá y Carlos Oller, cuyo trabajo, unido al de la coreógrafa Marianela de Montijo, hicieron posible la puesta en escena de la zarzuela, todo ello bajo la dirección artística de Federico Moreno Torroba. En suma, reunidos en este mismo proyecto se encontraban las principales figuras del teatro lírico de aquel momento y con su respaldo institucional, lo que nos puede dar idea de la relevancia con que contó este acontecimiento artístico, sin dejar de mencionar el valor de la

[123] CASARES RODICIO, Emilio: "Ángel Barrios. Compositor Lírico", pp. 149-150.
[124] RAMOS, Ismael, *Ángel Barrios*…

adaptación del libro llevada a cabo por los hermanos Fernández-Shaw[125].

Por último, aquí recopilamos las palabras de Guillermo Fernández-Shaw como testigo del evento:

> El estreno de la galardonada zarzuela fue, tarde y noche, totalmente satisfactorio. La parte hablada tuvo muy discreta interpretación, y en la musical, todos los cantantes doblaron su buena baza. La de más compromiso era sin duda la encomendada a la protagonista. ¿Respondió la Vázquez, en su encarnación de la cantaora, a las esperanzas que habíamos fundado en ella y a las ilusiones que ella misma se hizo? En el libro, puedo decir que plenamente, pues ni su figura defraudó ni su temperamento pudo traicionarla. En la música se defendió como pudo; ya Matilde no era la tiple pletórica de facultades de los tiempos de *Los claveles;* pero como conservaba notas muy buenas, logró en muchos momentos el aplauso unánime y pudo salir airosa de su empeño. Lo único que perjudicó a Matilde -y era inevitable- fue el contraste con la voz de Berchmans, en su mejor momento (…)[126].

3.6. SÍNTESIS FINAL

El proceso creativo en *La Lola se va a los Puertos* se dilató excesivamente en el tiempo guardando una estrecha relación con las circunstancias culturales y sociales de la época. El camino fue largo, sinuoso y tortuoso en los intentos frustrados de estreno con la participación de personalidades importantes del mundo de la literatura (los hermanos Machado) y de la lírica (los Fernández-Shaw) conviviendo, además, con tres importantes momentos históricos en nuestro país: la República (de 1932-1936), la Guerra Civil (1936-39) y el primer franquismo (1939-1951) a los que ya nos hemos acercado en el Capítulo 1, sobre todo, desde el punto de vista musical. Podemos resumir este proceso con el siguiente esquema con el que pretendemos concluir el capítulo 3 de nuestra tesis doctoral.

Cronología de la modalidad de creación de *La Lola se va a los Puertos* (1932-1951)
COMEDIA Estreno el 9 de Noviembre de 1929 en el Teatro Fontalba.

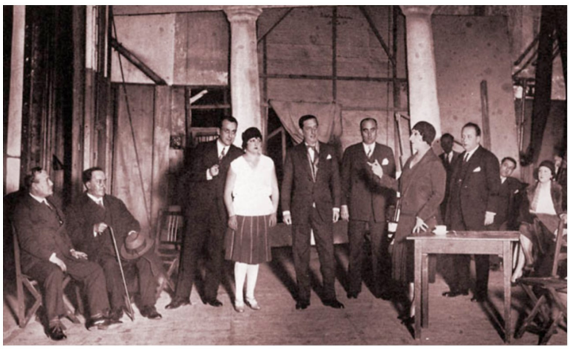


Fig. 3-2. Ensayo de la comedia de los hermanos Machado, La Lola se va a los Puertos, estrenada en el teatro Fontalba el 8 de noviembre de 1929[127].

[125] *Ibidem,* p. 337.
[126] FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo, *La aventura de la zarzuela…,* p. 416.
[127] En la foto, a la izquierda, sentados, Manuel y Antonio Machado, y actuando junto a la mesa, Lola Membrives. Mundo

LIBRETO y MÚSICA

1. 1932-1947: Primera fase de creación simultánea (los Machado –de la comedia al libreto- y Barrios –música-) subdividido en dos subperiodos: 1932-1939 y 1939-1947. El primero, muy activo en gestiones frustradas y el segundo inactivo.

1.1. **10-08-32** Primera noticia sobre la musicalización de *La Lola*: Carta de D. Antonio Flórez Urdapilleta a Barrios preguntándole sobre su tarea compositiva

1.2 **De marzo a octubre de 1934.** Efervescencia en los intentos frustrados de estreno registrados en las cartas entre los Machado y Barrios.

1.3 **22-02-1939** Fallece Antonio Machado exiliado en Benlliure (Francia)

1.4 **Julio 1939** Sustitución, en Manuel Machado, de la prioridad de la zarzuela por un proyecto cinematográfico[128] que finalmente no cuajó[129].

1.5 **1939-1947** Desparece cualquier noticia sobre el proyecto musical de la zarzuela.

1.6 **19-01-1947** Fallece Manuel Machado.

2. **1947-1951**. Segunda fase creativa: rescate del proyecto. Dos subetapas: 1947-1950. Y, a partir de 1950 ,con la presentación, el Concurso Nacional de Obras líricas y los fallos en 1950 y 1951.

2.1 Intervención de los Fernández-Shaw (registrado en la memorias[130]) y de Matilde Vázquez y Gustavo Villasante.

2.2. 8 de Abril de 1950[131], 26 de Junio de 1950[132], 17 de Julio de 1950[133] y 22 de Julio[134]

Gráfico Magazine. Madrid: 13 de noviembre de 1929 (Foto Alfonso).

[128] Fue la "Casa Ulargui Films", la que contactó con Manuel Machado, por mediación de su amigo común José Juan Cadenas, para pedirle la pertinente autorización para filmar la Comedia.

[129] No llegó a fructificar el proyecto de la productora de Santiago Ulargui y, ocho años después, concretamente en 1947 se comenzó a grabar la primera de las dos películas, dirigida por Juan de Orduña y protagonizada por Juanita Reina, cuya banda sonora fue compuesta por Jesús G. Leoz y para las canciones los compositores musicales fueron los maestros Quintero, León y Quiroga.

[130] FERNÁNDEZ SHAW, Guillermo, *La aventura de la zarzuela.*

[131] Entrevista a los Fernández-Shaw en el diario *Siete Fechas* en el apartado Concha del apuntador donde explica que presentan cinco obras al Concurso teatral convocado por el Consejo Superior de Teatro sin mencionar a *La Lola* que fue la que obtuvo el primer premio: *El demonio de Isabela* (música de Conrado del Campo), *El gaitero de Gijón* (música de Jesús Romo); otra aún sin título con música de Balaguer; *Oasis* de "x" Fabra y, por último, *El canastillo de fresas* de Jacinto Guerrero.

[132] En *La Hoja del Lunes* el crítico con pseudónimo ACORDE reseña que el jurado del Concurso: "ha terminado sus tareas (…)". Y, como exclusiva, adelanta que no habrá dos obras premiadas sino seis. El primer premio recibirá las 50 mil pesetas y el 2º primerio se repetirá entre las cinco obras siguientes con un premio de 1660 pesetas y concreta las tres obras que comparten el segundo premio: "Lola, la Piconera" (libreto de Pemán y música de Conrado del Campo), "Con el ole y el ole" de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw y música de Balaguer y "El diablo en Sierra Morena" con libreto de Ardavín y música de Moreno Torroba.

Primer premio en el Concurso Nacional de Obras Líricas.

3. **19 de Octubre de 1951**. Estreno de la zarzuela *La Lola se va a los Puertos* en el Teatro Albéniz de Madrid con todo el apoyo de la compañía de Jacinto Guerrero que retomó su hermano Inocencio tras el fallecimiento de Jacinto (un mes antes del estreno) concretamente el 15 de septiembre de 1951.

Fig. 3-3. Escena de baile de Lily Berchmans[135]

Los motivos que explican este retraso que, en varias ocasiones, parecía suponer el abandono del proyecto fueron diferentes y complementarios entre sí los factores extrínsecos de tipo político (la inestabilidad política del año 1934 así como la irrupción de la guerra civil y posterior comienzo del franquismo); la tendencia de Barrios a delegar en los demás estos intentos de estreno (los Machado, en la década de los treinta, y los Fernández-Shaw a finales de los cuarenta); el enorme éxito de los compositores especializados en la música lírica como Alonso, Guerrero, Moreno-Torroba o Sorozábal[136] que complicaron el estreno de nuevas zarzuelas; el enorme compromiso de estos compositores en el propio engranaje empresarial y musical de estos eventos (por su labor como directores de compañías, directores musicales, empresarios teatrales o con cargos en la Sociedad General de Autores) de los que Barrios estaba muy alejado y, por último,

[133] En el mismo medio de comunicación, el mismo periodista anuncia, casi un mes después, que el primer premio es para *La Lola* y que el segundo se dividió en tres accésits: para las obras de Conrado del Campo, Balaguer y Moreno Torroba con libretos de Pemán, Fernández-Shaw y Ardavín.

[134] En el diario *ABC* aparece la misma noticia, pero algo más completa (los accésits para las obras que comparten las 50.000 pesetas corresponden a 16.600 pesetas y las obras concretas fueron *Lola la Piconera* –música de Conrado y libreto Pemán-; *Con el ole y el ole* de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw y música de Balaguer y *El diablo en Sierra Morena* con libreto de Ardavín y música de Moreno Torroba).

[135] Extraída de la web del PAG Museo-Legado de Ángel Barrios https://web.archive.org/web/20180116193404/http://angelbarrios.alhambra-patronato.es/legado/legado-angel-barrios/fotografia/?tx_gtobras_pi1%5Buid%5D=1017&cHash=e2c38393c97da35847af1088c89a0cb2 (consultado el 25-05-2024).

[136] En los meses centrales de 1934 (se junio a septiembre) se registra el mayor número de intentos frustrados de estreno por parte de los Machado coincidiendo con los éxitos, en la década, de composiciones líricas de nueva creación como *Luisa Fernanda* de Moreno-Torroba (1932), *Katiuska* de Sorozábal (1932), *Don Gil de Alcalá* de Penella (1932) o, dos años más tarde, *La Tabernera del Puerto* (1934) de nuevo de Sorozábal; a los que se unían zarzuelas más antiguas que seguían cosechando la simpatía del público (como *Doña Francisquita* de Vives -1923-, *La Dolores* de Serrano -1930- o *Las Leandras* de Alonso -1931-).

la propia decadencia del género lírico que, por las causas ya descritas en el Capítulo 1, se encontraba en una grave crisis en estas décadas centrales del s. XX.

Sin embargo, todo este esfuerzo desplegado en tantos años, a juicio de la crítica y prensa de la época (la opinión generalizada en las 19 reseñas en los periódicos desde octubre a diciembre de 1951 y de las fuentes secundarias citadas en esta tesis) atestiguan su éxito de público y las casi cincuenta representaciones que declara, algunos años después, el propio Barrios en su entrevista de *La Vanguardia* con fecha 14 de diciembre de 1955). Nos disponemos a profundizar en el análisis neutro de la misma (que intentará demostrar tanto la destreza en el manejo de los tópicos musicales con relación a la temática/argumento del libreto, el tratamiento musical de los diferentes personajes y sus interacciones mediante las células y motivos –como las diferentes "rúbricas de Lola" y grandes temas –como las dos "sentencias" de Lola- y, sobre todo, la alineación de Barrios, con su música, respecto al argumento, trama, propósito y temática de la comedia transformada en libreto). En este sentido, y tras profundizar en el análisis literario y en la recepción de la comedia original, podríamos establecer un paralelismo en la temática principal de la comedia y la zarzuela: esta despedida/homenaje al "cante jondo"[137] en el caso de los Machado podría equipararse, quizás de forma involuntaria por la dilación en el tiempo de la composición de la zarzuela, para Barrios con *La Lola*: una despedida del género escénico inspirado en la tradición andaluza por parte del compositor (que posteriormente vivió una segunda "juventud" con el último intento tardío de ópera, cuatro años después, retomando la tradición de la ópera nacional con inspiración wagneriana ya casi extinta). Aspecto diferente y algo más complejo, será el intentar explicar los motivos que han llevado a que una zarzuela de su calidad literario-musical (extensible a la versión ópera) y del éxito vivido en su estreno y primeras funciones (matizado por las ayudas gubernamentales recibidas) haya vuelto a caer en el más injusto de los olvidos, una vez más, y no se haya reestrenado hasta nuestros días con la honrosa excepción del esfuerzo y compromiso de la Orquesta de la Universidad de Granada, ya comentado, producido en la primavera de 2023.

[137] Ese propósito/temática (despedida/elegía del cante jondo en una sociedad donde ya no encaja) que sería tan abstracto o simbólico, en una obra de teatro, se logra "dramatizar" a través de los dos personajes principales (Lola y Heredia) que son la "carnalización" del cante y el toque de la guitarra y de las "peripecias" que viven en sus interacción con otros personajes como D. Diego, José Luis o Rosario en el contexto de la juerga y de la fiesta y que van consumando esa renuncia total al amor humano y esa entrega honesta y sincera al flamenco de ambos, especialmente, de Lola.

CAPÍTULO 4. ANÁLISIS INMANENTE DE LA VERSIÓN ZARZUELA

Para quien conozca la comedia es
fácil presumir lo que es la partitura:
soleares, peteneras y otras muestras del
cante andaluz. Y, junto a ellas, tanguillos,
zapateados, habaneras… tenga usted
en cuenta que la LOLA es una cantaora
con un corazón muy bien puesto.
Y, por eso, canta como una cantaora y
canta como una mujer[1]

En el análisis musical se puede correr el riesgo de focalizar nuestra atención exclusivamente en los detalles (en lo cuantitativo) olvidando la selección, ordenación y jerarquización de los elementos rítmicos, melódicos y armónicos bajo la premisa de que todos los objetos musicales no cuentan con la misma importancia, significatividad o relevancia (aspecto cualitativo). En el análisis musical de esta zarzuela vamos a seleccionar aquellos elementos melódicos, rítmicos y armónicos que son más recurrentes y más susceptibles de ser reelaborados motívicamente intentando aplicar la filosofía de lo significativo en el análisis (término tomado de Yitzhak Sadaï[2]); en la propuesta escénico-musical de Barrios, además, coincide que los temas y motivos, no sólo aportan una coherencia y unidad intrínsecamente musical, sino que están ligados a un potente valor semiótico (en este documento hemos insistido, en numerosas ocasiones, en lo motivador y sugerente que resulta ese análisis abierto a la dialéctica entre música y texto -el libreto-). Siguiendo a Mario Lerena[3] en nuestro análisis vamos a establecer una diferencia entre los símbolos endógenos[4] (aquellos que funcionan internamente en una obra concreta) y exógenos[5] (convenciones aceptadas y conocidas tanto por el resto de los músicos como de los oyentes/espectadores). En este capítulo 4, comenzaremos por los primeros y, en el orden de mayor a menor dimensión (en primer lugar, los dos temas principales -la sentencia "original" de Lola y la sentencia "de despedida"-) para pasar luego a los motivos (la rúbrica de Lola y su versión posterior estilizada, así como los

[1] Entrevista difundida en Radio Madrid el 13 de noviembre de 1950 a las 21:15 horas con preguntas del colaborador Valentín Gutiérrez de Miguel a Ángel Barrios y a Rafael y Guillermo Fernández Shaw. Transcripción recogida en el Cuaderno n.º 40 del Legado Guillermo Fernández-Shaw custodiado en la Fundación Juan March, p. 39.

[2] Sobre metodología analíticas véase SOBRINO, Ramón: "Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías", en *Revista de Musicología*, Vol. 28, No. 1, Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Junio 2005), pp. 667-696.

[3] LERENA, Mario, *El teatro musical de Pablo Sorozábal.* Universidad del País Vasco, 2018, pp. 255-275.

[4] Lerena cita a Frits Noske para esta distinción entre símbolos "endógenos" y "exógenos". Por símbolos endógenos, Noske entiende aquellos cuya significación actúa en el interior de una sóla obra (NOSKE, Frits: "Il motivo esogeno de la morte nei drammi musicali…" tomado de LERENA, Mario, *El teatro musical de*…, pp. 255-275).

[5] Noske considera símbolos "exógenos" aquellos que basan su significado en una convención comúnmente aceptada por el resto de músicos y oyentes (*Idem*).

motivos "agitado/s" y "atormentado/s"). Después nos ocuparemos de los símbolos exógenos (o "tópicos") que aluden a una serie de convenciones semántico-musicales conocidas por los oyentes y público "cualificado[6]" o "competente[7]"(como presuponemos que era aquel que asistió al estreno y primeras funciones de la zarzuela). Los tópicos que hemos aislado son seis y se fundamentan, sobre todo, en el plano armónico tomando como factores la tonalidad o modalidad así como su estabilidad o ambigüedad con todas las combinaciones que pueden producirse. Una vez abordado el análisis musical desde una perspectiva semiótica, reforzaremos el análisis de lo "significativo" extrayendo los elementos y rasgos comunes (aquello que más se repite y/o se varía motívicamente) en el ámbito rítmico, melódico y armónico buscando esos estilemas comunes presentes, tanto en el lenguaje general de Barrios (para guitarra, piano, música de cámara, orquesta, ballet y, por supuesto, para voz con texto) como en el estilo[8] empleado, concretamente, en esta zarzuela. Podremos comprobar que es mayoritario el uso del compás ternario, de la figuración del pie troqueo invertido, de la apoyatura, de la interválica por movimiento conjunto y, por último, la relación silábica entre número de sílabas por nota (salvo en el estilo melismático propio del "cante jondo" que interpretan, en exclusiva, Lola y Heredia y que va a constituir uno de los seis tópicos localizados en la obra).

En este capítulo continuaremos enriqueciendo el análisis mediante un recorrido sobre las tres dimensiones (el análisis macroformal, mesoformal y microformal[9]) profundizando en cada uno de los quince números musicales de la zarzuela comenzando por una visión panorámica hasta llegar a la disección más minuciosa; siempre estudiare-

---

[6] Término acuñado por Leonard B. Meyer en 1956 en *Emotion and Meaning in Music.* Chicago, University Press, 1956.

[7] La competencia musical, según López Cano (citando a Gino Stefani – STEFANI, Gino 1998 *Musica: dall'esperienza alla teoría*, Milān: Ricordi, 1988, p.13-) se articula en cinco niveles de codificación (códigos generales; prácticas sociales; técnicas musicales; estilos musicales y obras) de forma similar a la teoría de los códigos formulada por Eco (ECO, Umberto *Tratado de Semiótica General*, Barcelona: Lumen, 1975) que, en los 90 (ECO, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen, 1990) fue sustituida por el concepto de "competencia"; para Eco, no es una mera aglutinación de códigos sino un instrumento de largo alcance y de desarrollo lento llamado a transformar sustancialmente la labor del semiótico.

[8] Véase el estudio del estilo musical entendido como una competencia específica publicado por HATTEN, Robert, *Toward a Semiotic Modelo f Style in Music.* Ph. Diss. Indiana: Indiana University, 1982, donde defiende que la competencia no puede reducirse a una tipología de códigos, sino que es "mucho más que un léxico de tipos o un conjunto de reglas" (HATTEN, Robert, *Musical Meaning in Beethoven, Markedness, Correlation, and Interpretation.* Bloomington: Indiana University Press, 1994, p. 288). Define competencia como: "habilidad cognitiva interioridad de una escucha para entender y aplicar principios estilísticos, *construcciones*, tipos cognitivos, correlaciones y estrategias de interpretación para la comprensión de las obras musicales en ese estilo" (*Idem*). Para Hatten, el estilo es: "la competencia en semiosis presupuesta por una obra y necesaria para su comprensión como obra musical" (*Ibidem,* p. 293). Parafraseando a López Cano, competencia y estilo quedan vinculados en el mismo proceso cognitivo destacando dos movimientos importantes: 1) ambas se transforman en construcciones teóricas del mismo rango y 2) estilo y competencia se vuelven entidades independientes. Establece que no todos los "estilemas" deberían ser considerados como estilísticamente pertinentes y que muchas de las características estilísticas de una obra o género no se reducen a una sumatoria de rasgos sino a una serie de propiedades globales y complejas que los sujetos imprimen sobre los objetos. Así, la inteligencia musical los dota de continuidad, forma y apariencia global, una Gestalt inexplicable con una lógica encerrada en principios estadísticos. (LÓPEZ-CANO, Rubén: "Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual". *Cuicuilco*, vol. 9, número 25, mayo-agosto, 2002, p. 0. Escuela Nacional de Antropología e Historia. Distrito Federal, México, pp. 7-9).

[9] Terminología tomada de MANCO, Juan David, *Elementos de análisis musical macroformal: un acercamiento crítico al concepto de unidad y a las relaciones entre partes componentes, a partir del análisis de cuatro obras conformadas por varias partes o movimientos*. Universidad EAFIT: escuela de ciencias y humanidades departamento de música, 2015.

mos los elementos del lenguaje musical, prestando especial atención al ritmo (tempo, compás, ámbito rítmico y principales figuraciones); la melodía (el ámbito, la interválica, el perfil…), la armonía (tonalidad/modalidad; ritmo armónico; estabilidad o ambigüedad tonal/modal) así como dinámica y timbre añadiendo un interesante factor, tomado de Jan LaRue[10], que es el "crecimiento" (como sinónimo de contraste musical entre secciones). Si este es elevado, se relacionaría con la combinación de varias secciones muy heterogéneas (con relación a su tempo, a su carácter, a su tonalidad, a su estilo etc.) y si es reducido aludiría a que consta de subsecciones más homogéneas y sin apenas contraste.

4.1 LOS SÍMBOLOS ENDÓGENOS

4.1.1. LA(S) SENTENCIA(S) DE LOLA

A continuación abordamos los símbolos endógenos comenzando por la mayor dimensión a la menor comenzando por el "tema principal", denominado "sentencia -original- de Lola". Estamos ante el tema con el que se abre la obra (en el Preludio) tanto en la zarzuela como en la versión ópera que estudiaremos en el capítulo 7. Además, desde el punto de vista cuantitativo, estamos ante el tema más recurrente y repetido en la zarzuela/ópera (sobre todo en el primer acto) solo comparable con la otra sentencia (apellidada, por nosotros, como "de despedida") que monopoliza el último Acto. Además, desde el punto de vista cualitativo y desde el enfoque semiótico, esta sentencia representa, musicalmente, el tema literario principal tanto de la comedia como del libreto que es el compromiso de la protagonista con el cante que exige un sacrificio en el ámbito personal[11] con un texto que lo sintetiza perfectamente[12]. En este sentido, la "sentencia de Lola", cuando se interpreta vocalmente, suele estar cantado por Lola y, excepcionalmente, por D. Diego y Heredia. Y, como ya hemos adelantado, este tema principal compendia, en solo doce compases, los objetos sonoros más importantes de esta obra escénico musical. Veámoslo:

[10] LARUE, Jan, *Análisis del estilo musical,* 2004.

[11] El tema literario principal es la fidelidad de la protagonista a su esencia artística, al "idilio poético" que se da entre ella y el cante flamenco, entre ella y sus coplas; y, además, es relevante el conjunto de renuncias al amor humano de una mujer artista (Lola) que ofrece para lograr ese propósito.

[12] El texto (n.º 19 de ensayo del N.º 3 -Dúo de Lola y Diego-) es: "Desde la tierra a la mar, desde la mar a la tierra, El corazón de la Lola solo en la copla se entrega; El corazón de la Lola nadie lo puede comprar; El corazón de la Lola solo en la copla se dá, sólo en la copla se dá".

Fig. 4-1 Preludio de la zarzuela, cc. 1-13 del parte de apuntar. 3/4, claves de sol, sol y fa; armadura de 6 sostenidos (SGAE)

Desde el primer momento percibimos la relevancia que iba a tener este "tema" tanto por ser el encargado de abrir la zarzuela, en su preludio; por su asociación e identificación con el personaje principal de la zarzuela (como lo era de la comedia original) y, por constituirse en la declaración de intenciones de la protagonista (su compromiso con el cante y la copla por encima de todo). Con relación a su denominacion, en primer lugar barajamos la opción de etiquetarlo, simplemente, como el "tema de Lola" pero, por diversos motivos, hemos decidido bautizarlo como la "sentencia[13] de Lola". Decidimos optar por el término "sentencia" en su acepción retórica y literaria (por el contenido del futuro texto que cantará Lola cuando se vuelva a citar este "tema" en los números 3 y 6 del primer acto) y, en ningún caso, refiriéndonos a su significado musical y analítico[14]. La "sentencia de Lola" se va a referir al tema musical principal del primer acto cuyo texto tiene siempre carácter de sentencia en el sentido literario y retórico por esa "declaración de intenciones" en los diferentes textos que entona Lola, y en alguna ocasión, Heredia.

Vamos a plasmar, en este acercamiento a la "sentencia de Lola", también la transposición una 4ª justa superior en los siguientes seis compases utilizando la versión del

[13] En retórica, y dentro de las figuras literarias, la sentencia (en latín *sententia, -æ*) es una de las llamadas *probationes* argumentativas. Se trata de una afirmación breve, grave y sucinta o máxima que, en tono de doctrina o moralidad, pretende exponer una idea con validez universal sobre algún aspecto de la vida o del hombre1. La sentencia puede considerarse como un aforismo propio que el autor utiliza como argumento de autoridad. (consultado el 15 de enero de 2022 en https://www.retoricas.com/2009/06/1-ejemplo-de-sentencia.html).

[14] Sentencia es una castellanización del sustantivo inglés "sentence". Aunque esta palabra, en castellano, sería "oración" (frente a "phrase" que se traduciría como frase) en algunas traducciones de los manuales de armonía de Arnold Schönberg (especialmente en las traducciones que Violeta H. de Gainza hizo para Ricordi Americana S.A.E.C. de Buenos Aires) se sustituyó por el término castellano "sentencia" (si acudimos al Diccionario de la R.A.E., en su quinta acepción es sinónimo de oración gramatical pero, en las cuatro primeras, alude al dictamen/parecer; a un dicho grave y sucinto que encierra doctrina o moralidad; declaración del juicio y resolución del juez y, por último, decisión de cualquier controversia o disputa extrajudicial). Esta traslación al concepto de "sentencia" en el análisis musical cuenta con dos acepciones: La primera sería como sinónimo de "frase" u "oración" en el ámbito lingüístico (una unidad musical con sentido completo) y, por tanto, incluiría también al periodo formado por antecedente (suspensivo) y consecuente (conclusivo). La otra acepción es la de Arnold Schönberg (en alemán se conoce como "satz" y se ha traducido al castellano, también, como "frase") que es más restrictiva, que no se asimila a la del periodo por llevar implícito el propio desarrollo motívico del mismo y que no tiene nada que ver con el tema recurrente de la obra. La frase ("sentence") o sentencia suele ser conclusiva en su primera parte y suspensiva en su final para propiciar esta reelaboración motívica posterior (SCHÖNBERG, Arnold, *Modelos para estudiantes de composición.* Buenos Aires: Ricordi, 1943, pp. 7, 8 y 9).

parte de apuntar, también, del Preludio. Hay alguna diferencia tanto en el ritmo de la melodía, como en el acompañamiento (en seisillos de semicorchea) y, sobre todo, en el penúltimo acorde.

Fig. 4-2. Preludio del Acto I, cc. 14-27 del parte de apuntar.
Compás de 3/4, claves de sol, sol y fa; armadura de 6 sostenidos (SGAE)

Análisis de la "sentencia original de Lola" y su papel como "contenedor" del material motívico más relevante de la zarzuela

Los 12 compases de la "sentencia de Lola" anticipan y reúnen, la "materia prima" principal del resto de la zarzuela-ópera (supone un contenedor que sintetiza los princi-

pales estilemas de la zarzuela). Es necesario un breve acercamiento microformal (más al detalle) ya que sus mini-recursos serán la base tanto de la repetición como la variación (y el contraste también) en el plano mesoformal y macroformal. Diseccionemos sus características musicales principales:

1. Rítmicamente destacamos el pie troqueo invertido (breve-larga) y el motivo rítmico de cuatro fusas que conducen a valor largo o doble mordente que desemboca en valor largo (que además de haber sido identificado como el pie troqueo invertido variante "b" en esta zarzuela hemos denominado la "rúbrica de Lola" cuando cumple una serie de requisitos melódicos) serán recursos comunes en toda la obra.

2. Melódicamente subrayamos la anacrusa con salto interválico y el predominio, en el resto, del movimiento conjunto. Para que el doble mordente o las cuatro semicorcheas más valor largo sean clasificadas como "rúbrica de Lola" tiene que haber un mordente superior y, en la mayoría de ocasiones inferior e, incluso, nota de paso.

3. Relación texto-música mayoritariamente silábica salvo en los neumas-melismas asociados al nombre de la protagonista (Lola) y a su forma de cantar la copla/flamenco (la "rúbrica de Lola" se suele desplegar con una relación de varias notas por sílaba –normalmente la sílaba átona Lo- del propio nombre con alguna excepción).

4. Las notas extrañas a la armonía destacando la apoyatura. En algunas ocasiones la "rúbrica de Lola" (en la versión de doble mordente o, en futuros actos en la "versión abreviada de la rúbrica de Lola") comienza en una apoyatura.

5. Un equilibrio entre la armonía tradicional-convencional y algunos acordes más disonantes, estratégicamente situados, que aportan ese leve "contraste" más original (como podrían ser, en menor medida, el acorde de II con la 7ª en el bajo pedal de tónica, en los séptimos compases y, con más intensidad, en los compases décimos antepenúltimos de las series de 12 compases la dominante en su morfología de 6ª aumentada con fundamental en la 1ª parte y como acorde 7ª disminuida sin omitir la fundamental en la 2ª versión).

En un análisis microformal de los cuatro pasajes donde se repite la "sentencia" (en el Preludio, en dos ocasiones, en el final del n.º 3 y en el final del n.º 6) consideramos necesario detenernos en los acordes utilizados en el compás 10 de los 12 que configuran este tema musical. Sintácticamente se trata, en todos los casos, de acordes cuya función es ser la dominante de la tonalidad y son acordes más inestables y ambiguos. Observémoslos:

1. En las primeras partes (los 12 primeros compases) el acorde utilizado por Barrios es un acorde de 6ª aumentada francesa (acorde con 3º mayor y 5ª disminuida) apareciendo en el tiempo débil, la fundamental del arco.

2. En las segundas citas de las sentencias (los segundos 12 compases) los acordes

elegidos son los de dominante con 9ª menor y sin fundamental (7ª disminuida).

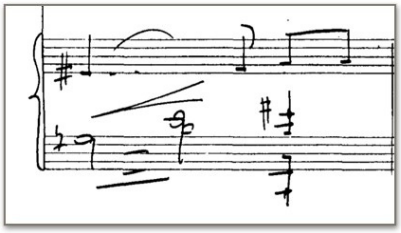


Fig. 4-3: Preludio del 1er Acto, c.11, Parte de Apuntar. Compás de 3/4, clave de sol y fa; armadura de 6 sostenidos (SGAE)

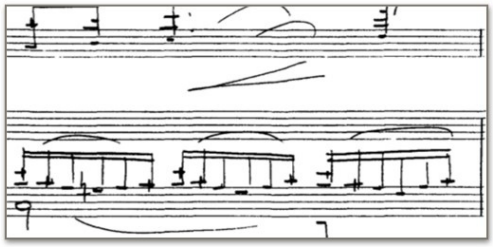


Fig. 4-4: Preludio, 1er Acto, c.23, Parte de Apuntar. Compás de 3/4, claves de sol, sol y fa; armadura de 5 sostenidos (SGAE)

Además de estos enriquecimientos de las cadencias perfectas en los décimos compases un aspecto aún más significativo de estos dos acordes es el uso que hará Barrios, en contextos armónicos ambiguos de estos acordes retrasando su resolución. Estamos ante dos acordes que son susceptibles de ser resueltos de diferentes formas porque algunas de sus notas son enharmonizables pudiéndose transformarse en sensibles y conducir a una u otra tónica secundaria. Los lugares donde aparecerán profusamente sin resolver sus disonancias serán en el comienzo del n.º 3 (en el diálogo de D. Diego y Lola) y en el comienzo del n.º 6 (en el diálogo de Jose Luis y Lola) y se asociarán, como veremos más adelante, al tópico "atormentado" (relacionado con el amor no correspondido por Lola). Lola, en algunas interacciones, trabaja la variación motívica sobre el mismo pero, siempre, después de una cita musical o de D. Diego o de Jose Luis.

Observamos, en el plano macroformal, que la denominada "sentencia de Lola" se cita en varias ocasiones, con diferentes presentaciones, en el primer acto (concretamente en tres números diferentes y, teniendo en cuenta el módulo de 12 compases, en 6 ocasiones (dos por número) tres de ellas en versión instrumental y tres en versión con texto repitiendo el segundo de los textos. En el II Acto sólo aparece al final, en la 2ª parte del n.º 23 y en el Acto III desaparece por completo. Escrutemos todos esto con algo más de detenimiento:

1. Primera versión de la sentencia con carácter instrumental (sin texto) en el preludio y, luego, en el n.º 6.

2. En el n.º 3, en la tonalidad de Fa# M, *Lola* canta: "Desde la tierra a la mar; desde la mar a la tierra; el corazón de la Lola solo en la copla se entrega".

3. A continuación (en el mismo nº 3) y en la tonalidad de Si Mayor se incorpora *D. DIEGO* duplicando a la 8ª: "El corazón de la Lola; nadie lo puede comprar; El corazón de la Lola solo en la copla se dá".

4. Y en el número 6 se cita la "sentencia" en versión orquestal (en Mi Mayor), se intercala un *molto animato* más inestable tonalmente, y *Lola* (desde *dentro*) canta en La

Mayor: “El corazón de la Lola; nadie lo puede comprar; El corazón de la Lola solo en la copla se dá”.

5. Desde el n.º 6 (final del Acto I) hasta el n.º 12 (final del Acto II) no se cita la sentencia que, como hemos comentado, aparece en la 3ª parte de este número final sin llegar a dos versiones completas de 12 compases sino que se queda incompleta (18 compases).

6. La “sentencia de Lola” no se cita en el Acto III.

En el primer acto, por tanto, estamos ante una recurrencia muy importante no solo en lo cuantitativo (esas tres apariciones suman 72 compases sobre los 700 totales que conforman todo el primer acto, es decir, un 10,28%) sino también en lo cualitativo porque la repetición de la sentencia se sitúa, estratégicamente, en el inicio (Preludio), parte central (n.º 3) y final del Acto I (n.º 6). Estamos ante una proporción tipo palíndromo o capicúa (el Acto comienza y acaba con este tema musical e, incluso, el Preludio y el n.º 6 comparten mucho material) y, además, con ese refuerzo de la sentencia en el centro del acto (en el final del número 3) aportando en la macroforma ese refuerzo en la memoria del oyente que anhela la recurrencia musical (a modo de “estribillo”). En el 2º Acto, como hemos visto, se diluye el protagonismo de esta sentencia pasando a sólo una cita completa y otra media (todas en el N.º 12, final del II Acto). En nuestro análisis cuantitativo estaríamos ante 38 compases de sentencia (por la cita completa y la media cita) sobre los 1079 totales que suponen un peso específico de solo un 3,52% del Acto II y, respecto a lo cualitativo, no se refuerza, en todo el tiempo del segundo Acto (con los diálogos recitados más la música de los seis números).

Esta drástica reducción la hemos interpretado de varias formas todas perfectamente compatibles; ser una decisión pragmática de tipo musical (la sentencia está suficientemente reforzada en la memoria del oyente, con la recurrencia/repetición del primer acto, y el compositor no necesita seguir insistiendo en ello) o ante una explicación más semiótica; en el Acto II ya no hay más intentos de seducción a Lola ya que sólo hay, por un lado, un dúo con Jose Luis -donde él ya había sido rechazado por ella y él le confiesa, en otro orden de cosas, la mala relación con su padre en la primera parte del N.º 9- y, por otro, el dúo de reconciliación entre Rosario y Lola -n.º 8-; por tanto no hay necesidad de seguir reafirmando esa declaración de intenciones que supone el texto (y la música) de la sentencia; habría una tercera interpretación también más semiótica que musical que se fundamentaría en el la sustitución progresiva de la sentencia original de Lola por la “sentencia de despedida” que comienza a aparecer en el Acto II y que es el tema principal de Lola en el último Acto. En este sentido nos gustaría valorar esa metamorfosis orgánica del tema principal de la zarzuela que se estiliza y simplifica; el motivo principal (melisma flamenco) se reduce en número de notas y se mimetiza con la música tanto de Cádiz

como de los "cantes de ida y vuelta" de Sudamérica (por la alternancia V-I)[15].

En las versiones de la sentencia con texto (en el n.º 3 con dos textos diferentes y en el n.º 6 con el segundo texto), observamos una divergencia en el tratamiento del nivel prosódico y semántico[16].

a) Por nivel prosódico entendemos la forma en que la música concuerda o no con la pronunciación y entonación de las frases, especialmente dirigido a la identificación de los acentos literarios y musicales; las sílabas tónicas de las palabras (agudas, llanas y esdrújulas) tienden a coincidir con ascensos melódicos, figuras de mayor duración que las notas que la circundan y con las partes fuertes del compás (especialmente la primera parte de cada compas).

b) Por nivel semántico (en su acepción más rudimentaria y básica) nos vamos a detener en el tratamiento musical que se emplea en aquellas palabras con un significado importante (sustantivos –destacando los nombres propios-, adjetivos, verbos o incluso adverbios) frente a aquellos elementos gramaticales con un interés sólo sintáctico y funcional (sobre todo determinantes –destacando los artículos-, preposiciones, conjunciones). Los recursos musicales son similares a los que enfatizan las sílabas tónicas: la mayor altura melódica, la mayor duración y el contexto métrico del compás.

A pesar de que la concordancia musical respecto al plano prosódico y semántico del texto es elevada (en la mayoría de la zarzuela la ejecución de Barrios es excelente como atestigua el análisis acometido en esta tesis enfatizando las sílabas tónicas con inflexiones melódicas, duración de los valores rítmicos y, sobre todo, mediante la coincidencia de las partes fuertes del compás con las sílabas tónicas y/o con las palabras con mayor carga semántica), nos llama poderosamente la atención que, en la sección "C" del N.º 3 (primera ocasión en que se despliega este tema musical con texto, cantado por la propia protagonista, Lola) percibimos una cierta divergencia que pasamos a describir.

Observemos el texto cuyas sílabas enfatizadas en lo musical hemos destacado en negrita (primeros 12 compases): "Desde **la**[17] tierra a la **mar**… desde **la** mar a la **tie**rra **el** corazón de la **Lo**la solo en **la** copla se en**tre**ga" donde destacamos:

a) Una relación negativa: artículo determinado "la"; de nuevo artículo determinado "la"; artículo determinado "el" y, por último, artículo determinado "la" desatendiendo, por tanto, el sustantivo "tierra", la segunda vez que se cita el sustantivo "mar" y el sustantivo "copla".

---

[15] Estamos ante un símbolo endógeno que, musicalmente, evoluciona y se transforma, como lo hace tanto la acción dramática y/o la propia Lola. Lo importante ya no es la declaración de intenciones de la protagonista de consagrarse al cante y la copla y no desviarse con relaciones sentimentales sino su partida a "los Puertos" en su viaje a América (el símbolo de cumplir su propósito o misión vital lejos de las tentaciones y distracciones).

[16] TORRES, Elena, *Las óperas de Manuel de Falla…,* pp. 25 y 26.

[17] Destacamos en negrita las sílabas tónicas del texto.

b) Una relación positiva: sustantivo "**mar"**; sílaba tónica del sustantivo "**tie**rra"; sílaba tónica del sustantivo propio que protagoniza la zarzuela "**Lo**la" y la sílaba tónica del verbo en**tre**ga.

De los doce compases que configuran la "sentencia de Lola", sólo ocho cuentan con un "apoyo tético" en el primer tiempo (cc. 67, 69, 71, 72, 74, 75, 76 y 77) y los otros cuatro se inician con notas ligadas del compás anterior (cc. 68, 70, 73 y 78). Subrayamos ese equilibrio simétrico donde se combinan cuatro palabras sin interés métrico-semántico frente a otras cuatro con relevancia prosódica y semántica.

Respecto a los 12 compases siguientes, el texto que se musicaliza es: "El **co**ra**zón** de la **Lo**… la nadie **lo** puede com**prar**…**El** cora**zón** de la Lola solo en **la** copla se **dá**, solo en la copla, **so**lo en la **co**pla se **dá"**, destacando:

a) Una relación positiva mayoritaria: como en el sustantivo corazón (aunque no es la sílaba tónica "–zón" la que se enfatiza musicalmente sino la sílaba átona "co-"); la sílaba tónica del nombre propio de "**Lo**la"; la sílaba tónica del sustantivo, de nuevo, "co-ra**zón"**; verbo monosílabo "**dá"**; la sílaba tónica del adverbio "**só**lo"; la sílaba tónica del sustantivo "**co**pla" (en seis ocasiones)

b) Una relación negativa minoritaria representada por el artículo indeterminado "el" y el artículo indeterminado "la" (en dos ocasiones).

Incluso el tratamiento enfático del pronombre "lo" debería ser clasificable como "relación positiva" ya que, como pronombre, sustituye (como complemento directo) al sustantivo "corazón" y, además, en la repetición de las últimas palabras, se sigue cuidando la sílaba tónica del adverbio "**só**lo" y el verbo "**dá"**; así que, por el motivo que sea, Barrios busca una mayor concordancia entre la métrica y semántica del texto y la música.

En el final del n.º 6 se repite el primero de los dos textos ("Desde la tierra a la mar…") así que Barrios elige ese tratamiento musical más neutro y simétrico entre el énfasis musical entre las sílabas átonas y sin interés semántico respecto a las sílabas tónicas, con importancia simbólica semántica.

Posteriormente, se vuelve a musicalizar el texto: "El **co**ra**zón** de la **Lo**… la nadie **lo** puede com**prar**…**El** cora**zón** de la Lola solo en **la** copla se **dá**, solo en la copla, **so**lo en la **co**pla se **dá**"[18] (se repiten las "relaciones positivas" comentadas anteriormente sobre

[18] Recordemos la relación positiva subrayando el sustantivo corazón (aunque no es la sílaba tónica –zón la que se enfatiza musicalmente sino la sílaba átona co-); la sílaba tónica del nombre propio de **Lo**la; la sílaba tónica del sustantivo, de nuevo, cora**zón**; verbo monosílabo **dá**; la sílaba tónica del adverbio **só**lo; la sílaba tónica del sustantivo **co**pla (en seis ocasiones). Como única relación negativa tenemos el énfasis sobre el artículo indeterminado "el" y sobre el artículo indeterminado "la" (en dos ocasiones).

el pronombre "lo" y las sílabas tónicas "sólo" y "da").

En el Acto II, en el final (n.º 12), se vuelve a musicalizar el segundo texto[19] que cuenta con una relación "positiva" como acabamos de describir.

Análisis de la "sentencia de despedida de Lola"

La versión original de la "sentencia de Lola", mucho menos presente en el II Acto, desaparece en el tercero y último; la nueva sentencia (cuyos motivos principales habían comenzado a aparecer en el II Acto –sobre todo con la versión abreviada de la "rúbrica de Lola") se cita en su totalidad y en varias ocasiones (concretamente cuatro), en el número 14 final del III Acto. Se trata de la musicalización del texto idéntico al título tanto de la comedia como de la zarzuela-ópera: "¡La Lola… ¡La Lola se va a los Puertos. La isla se queda sola", que es un poema de Manuel Machado titulado *Cantaora*, que forma parte de la colección poética *Sevilla:*

La Lola se va a los puertos.
La isla se queda sola.
Y esta Lola; quien será
que así se ausenta, dejando
la isla de San Fernando
tan sola cuando se va...?

La nueva sentencia consta de 13 compases (uno más que la sentencia original) y se fundamenta, en la parte inicial, en la nueva versión abreviada de la "rúbrica de Lola" (anacrusa de corchea, dos semicorcheas y corchea ligada), que repite en cuatro ocasiones, y, el motivo aún más estilizado (anacrusa de corchea, negra y cuatro corcheas) que aparece en otros cuatro momentos. En los trece compases de la sentencia, se distribuyen así dichos motivos:

1. La nueva "rúbrica de Lola" (sin olvidar que, en la palabra "puertos", se sigue haciendo uso de la versión original); la apoyatura suele ser de 7ª que resuelve en 5ª (cuando el acorde es el de dominante) y de 3ª que resuelve en fundamental (en el acorde de tónica). Versión dominante en los cc. 1 y 4; versión tónica en cc. 6 y 7; la versión de la rúbrica original (cuatro fusas y valor largo) y la otra de las versiones de la rúbrica original (doble mordente sobre apoyatura y valor largo).

2. El ritmo aún más simplificado de anacrusa de corchea, negra y cuatro corcheas que conserva, en la dominante, la misma apoyatura (que ya se anticipó en la parte central del Preludio del Acto III como motivo principal). Lo observamos en el compás 3, 5, 8 y 11:

[19] "El **co**ra**zón** de la **Lo**… la nadie **lo** puede com**prar**…**El** cora**zón** de la Lola solo en **la** copla se **dá**, solo en la copla, **so**lo en la **co**pla se **dá"**.

Fig. 4-5: Nº 12 (Final Acto 3º)- cc. 5-17. Intervención de Lola. Compás de 3/4, claves de sol y fa y armadura de 5 sostenidos. Parte de apuntar (SGAE)

Subrayamos que todos estos recursos motívicos ya han sido citados previamente en la música de la zarzuela por separado y en números diferentes (como un anticipo para que vayamos, progresivamente, familiarizándonos con su última y definitiva cita global).

La armonía es convencional. Así, alterna cinco primeros compases en la dominante; tres copases en tónica; tres en dominante y dos en tónica. Recordemos que la armonización de la sentencia de Lola original hacía un uso muy minoritario de la dominante (aunque muy significativo y original por la 6ª aumentada y el acorde de 9ª menor con fundamental en su décimo compás) frente a este nuevo tema. Ya hemos verificado que la presencia de tangos y zapateados (presentes en algunos pasajes largos del II Acto –como en el n.º 10 la Juerga- y, sobre todo, en el Preludio con el diálogo de Pato y Paquita), es otro tópico asociado tanto a Cádiz como a Iberoamérica (por los cantes de ida y vuelta) como puente entre el puerto de salida (Cádiz) y el de llegada. En el compás 8 (compás 12 del inicio), en la última negra, la armonización es menos convencional con el paso de la tónica (tríada mayor sobre "si") y la dominante en 2ª inversión del siguiente compás ("do#"-"fa#"-"la#"-"mi" natural) a través de un acorde de 7ª disminuida (dominante secundaria con 9ª menor y sin fundamental) sobre la nota omitida "sol#" ("si#"-"re#"-"fa#"-"la"). Nos parece una idea muy similar ya utilizada en el último paso a la dominante en la sentencia de Lola original donde se realizaba, ese paso, mediante una 6ª aumentada o de 7ª disminuida (ambos sobre la dominante de la dominante -el II grado-). En el mismo

número de compás de la cita de Heredia de la nueva sentencia, tenemos una tónica en la caída de compás ("lab"-"do"-"mib") y, en la última negra del compás 26 (que vuelve a ser el octavo compás), aparece un acorde con el "si" becuadro en el grave (sensible sobre la fundamental omitida "sol" –VII grado de la tonalidad de "Lab" Mayor-), y "lab"-"do"-"mib"-"fa" es decir, las notas de un VI grado para llegar, en el c. 27, a la dominante con 7ª ("mib"-"sol"-"sib"-"reb"). Volvemos a tener otra forma original y diferente de alcanzar la dominante como suele ocurrir en las sentencias (tanto en la original como en la despedida).

Podemos observar el uso combinado de los motivos (rúbrica de despedida y rúbrica estilizada) con los acordes que los acompaña; etiquetaremos la nueva rúbrica de Lola con las iniciales N.R.L.1 (anacrusa de corchea, dos semicorcheas y valor largo) y la versión de rúbrica más estilizada son N.R.L.2 (anacrusa de corchea negra y cuatro corcheas) y para la versión original R.L.O. (cuatro fusas y valor largo) en la siguiente tabla:

NRL1	NRL2	NRL1	NRL2	NRL1	NRL1	NRL2	RL O	NR2	RL0'
Dominante				Tónica ~~VI~~*9			Dominante		Tónica

Tabla. 4-1. Análisis de la "rúbrica de despedida" (creación propia).

En el compás 57 del Preludio del Acto 3º, con anacrusa, aparece el segundo elemento rítmico de la sentencia (negra y cuatro corcheas) y melódico-armónico (apoyatura sobre la disonancia de 7ª que resuelve a 5ª) que se repite en 74

Esta versión definitiva de la nueva sentencia de Lola comienza en el n.º 14 (final del 3er Acto), concretamente, en el c. 5 con anacrusa (cantado por la propia Lola); consta de 13 compases con varios inicios anacrúsicos; se alterna un compás con la versión abreviada de la "rúbrica de Lola" con el 2º ritmo (anacrusa de corchea, negra y cuatro corcheas que procedía del Preludio del Acto 3º). La versión abreviada de la rúbrica aparece 4 veces y la antigua versión completa (de cuatro fusas en bordadura) sólo se cita una vez.

Destacamos en negrita, de nuevo, las sílabas subrayadas por las inflexiones melódicas, por las partes fuertes del compás y por los valores más largos:"¡La **Lol**a … La **Lol**a se va a los **Puer**tos. La **is**la se queda **so**la. La **Lo**la se va a los **Puer**tos ¡La **Is**la se queda **so**la! …"

La relación es totalmente positiva tanto en el nivel prosódico como en el semántico; el énfasis musical en los sustantivos claves del texto: "Lola", "Puertos", "Isla" y el adjetivo "sola" y, lógicamente, las sílabas tónicas de esas palabras con tanto contenido simbólico.

4.1.2. LA(S) "RÚBRICA(S) DE LOLA"

La firma autógrafa (rúbrica) de la protagonista

Cuando Barrios musicaliza el sustantivo propio de la protagonista (Lola) por ejemplo en la "Sentencia de Lola", utiliza unos rasgos melódico-rítmicos comunes que son tan recurrentes que los hemos identificado con una musicalización de la "firma autógrafa" de la protagonista, es decir, con su "rúbrica" (su seña de identidad).

Las características fundamentales de este motivo son:

1. Rítmicamente vuelve a ser un pie troqueo invertido, concretamente la variante "b".

2. La sílaba tónica "Lo-" coincide con un melisma de cuatro figuras rápidas (cuatro semicorcheas en el compás de 3/4 o, incluso, cuatro fusas).

3. La sílaba átona "–la" (del nombre "Lola") se asocia a un valor largo (valor que ocupa el resto del compás) o muy largo (abarcando, incluso, el siguiente compás a través de una ligadura).

4. Desde el punto de vista melódico, las cuatro notas rápidas y con relación melismática son una bordadura superior, nota pivote, luego bordadura inferior y nota de paso por debajo:

Estamos ante un símbolo tanto endógeno (el compositor ha querido musicalizar el nombre propio de Lola así) como exógeno (estamos ante un claro giro melismático, tipo arabesco muy típico de los "quejíos" ornamentales tanto del flamenco como de la música tradicional andaluza que Lola representa).

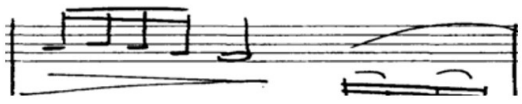


Fig. 4-6: Preludio Acto I, c.4, Compás de 3/4, clave de sol y armadura de seis sostenidos. Parte de apuntar (SGAE)

Esta "musicalización" del sustantivo propio no se circunscribe a las citas literales del nombre sino también aparece en otros sustantivos que contextualizan los textos asociados a la "sentencia de Lola" (la declaración de principios de la protagonista) como, "tierra y mar" (como elementos geográficos que competan que, en ningún confín del mundo, el corazón de Lola "se puede comprar"). Luego transformará en la "rúbrica estilizada de Lola" como simplificación y reducción de la rúbrica original y que aparecerá en el final del tercer acto para musicalizar la palabra clave del texto que da título a la zarzuela ("La Lola se va a los Puertos") así, para el sustantivo "Puertos" se asocia tanto con los puertos costeros gaditanos, especialmente, el Puerto de Santa María y como con el carácter libre de Lola y metáfora de su espíritu independiente y alejado de las conven-

ciones sociales de su época.

Estamos ante un "leit-motiv" asociado no solo al nombre de la protagonista, "Lola", sino también, y como hemos comprobado, alusiones metafóricas a ella misma o a su "misión" (como tierra, mar o, en el futuro, Puertos) que, además, proporciona coherencia al discurso literario-musical mediante las herramientas melódico-rítmicas de la repetición-recurrencia y, sobre todo, de la variación motívica.

La rúbrica "estilizada" de Lola vs la rúbrica original

Hemos insistido, en análisis previo, que la musicalización del sustantivo "Lola", por parte de Barrios, está asociada a unos rasgos melódico-rítmicos recurrentes que identificamos como su "firma autógrafa", es decir, con su "rúbrica" (su seña de identidad). Por este motivo nos resulta tan interesante que, en este 2º Acto, se produzca la transformación progresiva de la rúbrica que ya hemos subrayado en diferentes ocasiones. Como acto intermedio debemos aclarar que el motivo original no llega a desaparecer sino que se reduce su presencia frente al nuevo motivo simplificado.

Recopilamos las características principales de esta nueva versión abreviada:

1. Sigue siendo protagonista, en el ámbito rítmico, el pie troqueo invertido variante "b".

2. La sílaba tónica suele coincidir con un melisma pero, ahora, de dos figuras rápidas (dos semicorcheas en el compás de 3/8 o 6/8) frente a las cuatro del motivo original.

3. La sílaba átona se asocia a un valor largo (valor que ocupa el resto del compás) o muy largo (abarcando, incluso, el siguiente compás con una ligadura).

4. Desde el punto de vista melódico, las dos notas rápidas y con relación melismática son nota consonante (la mayor de las ocasiones) o disonante, nota de paso, y nota consonante del acorde (en el III y último acto la primera nota en la cita de la versión abreviada tenderá a ser la 7ª menor del acorde de dominante).

Todo lo comentado sobre la original "rúbrica de Lola" con relación a la alusión a los "quejíos" flamencos e inflexiones propias de su cante es válido, de nuevo. Pero nos llama la atención que algo tan identificado, musicalmente, con la personalidad de la protagonista se modifique deliberadamente. Volvemos a preguntar las razones que justifican esta variación y encontramos dos: la tendencia humana a abreviar aquello conocido y familiar (este hábito es muy recurrente en el lenguaje escrito y, sobre todo, oral y en los nombres propios Lola es un hipocorístico de Dolores o M.ª Dolores-); la otra razón es la transformación personal y artística que suele conducir a la simplificación, depuración y estilización.

Pasamos, ahora, a localizar todas las citas de este motivo y su asociación al sustantivo propio, Lola, o a términos que la simbolizan (como "tormenta" en alusión a su pasión en el cante o "mujer"). En el inicio del dúo de Lola y Heredia (n.º 7) posterior al Preludio aparece en la versión de dos semifusas y corchea en la caída de c. 37; en la caída del compás 42, en la 2ª parte del c. 43 y en la 3ª parte del c. 44 y en la caída del c. 46. En la caída de los cc. 55 y 56; y del c. 62. En el c. 112, ahora con la intervención de Lola, aparece el motivo abreviado de dos semicorcheas y valor largo (en el texto "tormenta"), en el c. 115 y 116 con la palabra "mujer". Y en los cc. 121 y 122 con la sílaba tónica de la palabra "relampaguea". Con el diálogo posterior la orquesta insiste en el nuevo motivo en el c. 129.

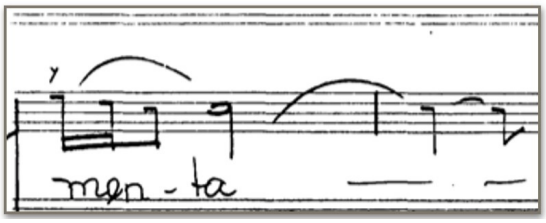


Fig. 4-7: N.º 7 "Dúo de Heredia y Lola", compás 112, voz de Lola. . Compás de ¾, clave de sol y armadura de 5 sostenidos. Parte de apuntar (SGAE)

En el n.º 11 (Farruca), se retoma este motivo añadiendo un puntillo que alarga la semicorchea y convierte la segunda semicorchea en fusa. Aparece en el c. 7 (interludio orquestal) y se repite en el c. 9; en el c. 18 interviene Lola y, a este mismo motivo, le añade un doble mordente a la semicorchea con puntillo, c. 20. Lola retoma el motivo abreviado, ya sin puntillo (dos semicorcheas y valor largo), en los cc. 83, 84 y 86, con la palabra "pies" (el texto versa sobre los piropos que se lanzan a una bailaora y la destreza de sus pies).

Fig. 4-8: N.º 11 ("La Zambra"), compás 18, voz de Lola. Compás de 2/4, clave de sol y armadura de dos sostenidos. Parte de apuntar (SGAE)

En nº 7 del segundo acto, sigue apareciendo la rúbrica original en los cc. 68 y 72. En el c. 88, con la intervención de Heredia, y con la sílaba tónica "-jer" (mujer); en el c. 95 y **Lola**, en el c. 118. La sílaba tónica **"Lo"** coincide con cuatro fusas, en tempo fuerte, bordadura ascendente, descendente y nota de paso; y la sílaba átona "la" de Lola) está en parte débil del compás (2ª corchea del compás) en valor largo. Previamente Heredia ha usado esta fórmula para "musicalizar" el sustantivo común "mujer" (aludiendo

a Lola). La sílaba tónica "jer" coincide con esta fórmula rítmica de cuatro fusas, con bordadura superior e inferior y nota de paso y el valor largo posterior. Y después del cambio a 6/8 (c. 66) se anticipa esta fórmula melódico-rítmica en los cc. 68 y 73. Al final de este número, en el c. 152 y 154, la orquesta retoma el motivo original. En el n.º 12 (Final), en el c. 141, Heredia vuelve a cantar la "rúbrica de Lola" que, justo en el nombre propio, Lola:

1. La sílaba tónica "Lo-…" coincide con un melisma de cuatro semicorcheas y en tiempo fuerte (primera parte del 3/4).

2. Bordadura ascendente y descendente y nota de paso (re, mi, re, do). Por tanto, en una inflexión más aguda.

3. La sílaba átona "-la" está en tiempo débil, a una altura melódica menor. Y es una nota consonante (no es extraña a la armonía).

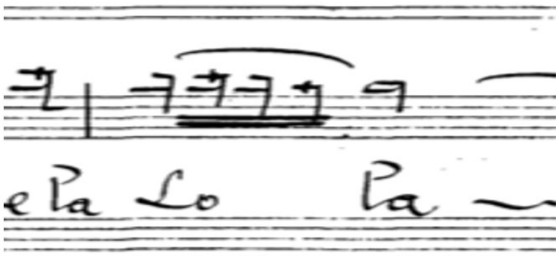


Fig. 4-9: N.º 12 "Final del 2º Acto", compás 143, voz de Heredia. Compás de 3/4, clave de fa y armadura de cinco sostenidos. Parte de apuntar (SGAE)

Otras modalidades de musicalización del sustantivo propio Lola

Barrios emplea una tercera variante de musicalización de "Lola" todavía más simplificada. Se trata de un ritmo troqueo abreviado modalidad "a", con anacrusa (para el artículo determinado "la") parte fuerte y más breve para la sílaba tónica "Lo-" y el valor largo para la sílaba átona "-la". Localizamos esta tercera vía en el N.º 8 con la intervención inicial de Rosario cuando exclama "Lo-la". "Lo-", sílaba tónica, comienza con inicio tético y, para mayor énfasis, con un sonido más breve (corchea) y silencio de corchea.

En el n.º 9 (Dúo de Lola y Jose Luis), Jose Luis, en el c. 43, con anacrusa anticipa la exclamación "Lo-la" con las palabras "yo solo digo". Musicalmente usa 5 semicorcheas para las cinco sílabas haciendo coincidir las métricamente fuertes con las sílabas tónicas del texto. La sílaba tónica "Lo":

1. No solo coincide con la nota más aguda del pasaje sino también con el registro extremo del cantante.

2. Se trata de la nota métricamente fuerte del c. 43.

3. Desde el punto de vista melódico-armónico es un retardo (disonancia preparada que se resuelve descendentemente).

4. La sílaba átona "-la" es la resolución en la nota consonante del acorde, un semitono más grave y en tiempo débil (2ª parte del 3/4).

Siguiendo con el N.º 9 Lola, en el c. 57 con anacrusa, inicia su intervención con el texto "La Lo-la…".

1. El artículo determinado femenino está en anacrusa y la sílaba tónica "Lo-" coincide con la parte fuerte del c. 57 pero repite altura.

2. La sílaba tónica "Lo-" coincide con un valor más largo (negra) frente a la corchea previa (para el artículo "-la" en anacrusa) y las corcheas posteriores (la primera de ellas para la segunda sílaba del nombre del personaje principal "-la").

En el n.º 12, en el compás 23 Heredia nombra, a "la Lola" junto con él ("ustedes sigan si les parece —- mientras nos vamos—- la Lola y yo"). La sílaba tónica "Lo" del nombre propio:

1. Está en un tiempo más fuerte que los elementos sintácticos y morfológicos que le preceden y siguen (el artículo "La" está en la 2ª corchea del 3/4 y la segunda sílaba del nombre "-la" en sinalefa con la conjunción copulativa "y") –"la-y"- con la última semicorchea del compás.

2. La sílaba tónica también coincide con un valor rítmico más largo (corchea con puntillo vs la corchea anterior y la semicorchea posterior).

3. Coincide en altura con la nota previa (ambas "mi" agudo) y es más aguda que el posterior "la-y" ("re#").

Pero el énfasis musical está, claramente, en el "yo" que canta Heredia:

1. Está en tiempo fuerte como nota inicial del c. 24 (más fuerte que la sílaba tónica de "Lo-la" en medio del 3/8).

2. Es una nota aún más aguda (fa)

3. Es una nota más larga (unidad de compás –negra con puntillo ligada a corchea).

Es evidente que hay un interés por subrayar el pronombre "yo" (la auto-referencia de Heredia) que en el nombre propio de la protagonista, Lola. Podría ser una forma de expresar, musicalmente, que Heredia empieza a priorizar su estabilidad y estado emo-

cional al no sentirse correspondido por su amor imposible (Lola).

En el c. 50, en el diálogo entre Jose Luis y Heredia vuelve a aparecer un texto rápido previo (tres sílabas "Entonces…) que conduce a la palabra "Lola".

1. Las tres sílabas previas coinciden con la anacrusa de las últimas tres semicorcheas del c. 49).

2. La sílaba tónica "Lo-…" es una nota muy aguda ("sol") y la silaba *"*-la", átona, está en tiempo débil y más grave (fa) aunque en valor largo (negra ligada a corchea con puntillo).

En este tercer y último acto se produce la metamorfosis definitiva que ya se había operado en el II Acto (en este sentido el sustantivo propio de la protagonista "Lola" porcentualmente se musicaliza mucho más con la versión abreviada que con la original). Sin embargo la rúbrica original no llega a desparecer del todo (en el N.º 14, final, se asocia a los sustantivos "Puertos" y "sola" como si la antigua "rúbrica" asociada al nombre propio "Lola" se identificara como ese sustantivo, lugar de inicio de su viaje inicial, y con ese adverbio que, enfatiza, cómo se quedará "la Isla" cuando Lola la abandone).

Recopilamos las características principales de la versión abreviada de esta nueva versión:

1. Sigue siendo protagonista, en el ámbito rítmico, el pie troqueo invertido variante "b".

2. La sílaba tónica suele coincidir con un melisma pero, ahora, de dos figuras rápidas (dos semicorcheas en el compás de 3/8 o 6/8) frente a las cuatro del motivo original.

3. La sílaba átona se asocia a un valor largo (valor que ocupa el resto del compás) o muy largo (abarcando, incluso, el siguiente compás con una ligadura).

4. Desde el punto de vista melódico, las dos notas rápidas y con relación melismática son nota consonante (en el acorde de tónica) o disonante (en el acorde de dominante), nota de paso, y nota consonante del acorde (en el III y último acto la primera nota en la cita de la versión abreviada tenderá a ser, en la mayoría de las ocasiones, la 7ª menor del acorde de dominante).

Observamos un segundo elemento motívico relevante en la nueva sentencia de Lola y que supone un paso más de estilización y simplificación reduciendo la fórmula rítmica a su mínima expresión: anacrusa de corchea, negra y cuatro corcheas pero conservando, en los dos primeros casos (cc. 7 y 9), la apoyatura sobre la 7ª del acorde de

dominante y con varias resoluciones diferentes: o se insiste en la apoyatura, en el primer momento, o se cambia a la fundamental de la dominante (ascendiendo un tono) para descender el tetracordo; en los compases 12 y 14 la caída es sobre notas del acorde de tónica (la 3ª –"re#"- en el c. 12 y la 5ª –"fa#"- en el 15), con resolución por notas de paso en el compás 12 y con insistencia melódica en el compás 15 en el propio "fa#". Observemos este ejemplo:

Fig. 4-10. Nº 14 (Final), c. 7, c. 9, c. 12 y c. 13, voz de Lola de Parte de apuntar. Compás de 3/4, clave de sol y armadura de 5 sostenidos (SGAE)

Este motivo melódico-rítmico se anticipa en el Preludio del Acto III con la voz interior de hombre que canta justo al abrirse el telón con el texto: "Ay que ramos de flores llevo para mi niña". Se podría analizar así:

a) Anacrusa de dos corcheas con movimiento conjunto y ascendente yendo de la 5ª ("si") del acorde de 7ª de dominante (sobre la fundamental "mi") a la 7ª ("re") donde descansa con una negra.

b) El compás siguiente permanece con la 7ª ("re") durante cuatro notas y, en la última corchea, realiza un floreo descendente (baja a "do") para subir a "re".

c) El siguiente compás vuelve a descansar en la 7ª (sobre otra negra) y ya sube al "mi" (fundamental del acorde) para, por movimiento conjunto y descendente, llegar al doble mordente sobre la 3ª del acorde de tónica.

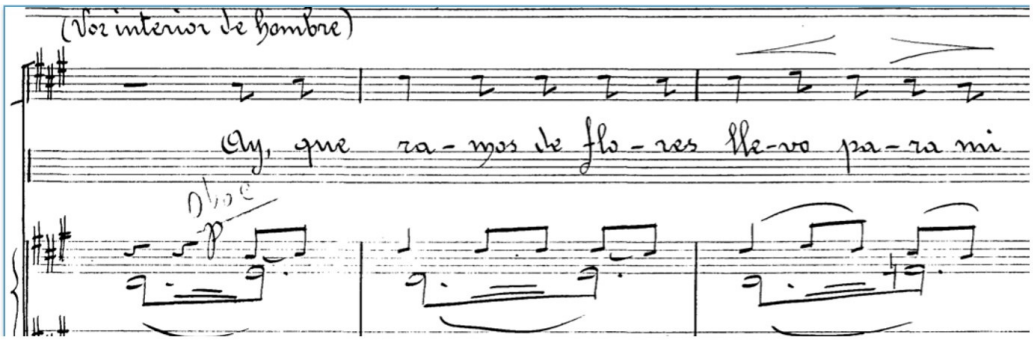


Fig. 4-11: Preludio del 3er acto, cc.57 y 58, voz "interior de hombre".
Compás de 3/4 y voz clave de sol y claves de la reducción de piano. Parte de apuntar (SGAE)

El punto álgido en el uso de la versión abreviada de la "rúbrica de Lola" se produce en el número 14 (final de la zarzuela) con la intervención de Lola y de Heredia en la entonación de la nueva sentencia en los compases 5 y 8 aparece la variante de apoyatura de 7ª que resuelve en la 5ª (con el texto, primero, "¡La Lola!" y luego con "Puertos" (en la tonalidad de Si Mayor)

Fig. 4-12: Nº 14 (Final de la zarzuela): c. 5, v oz de Lola. Clave de sol, compás de 3/4 y armadura de 5 sostenidos (SGAE)

Fig. 4-13: Nº 14 (Fiinal de la zarzuela): c.8 voz de Lola. Clave de sol de 3/4 y 5 sostenidos (SGAE)

Y, en los compases 10 y 11, se cita la versión de la rúbrica abreviada en el acorde de tónica (3ª del acorde –"re#"- que se dirige, por nota de paso, a la tónica –"si"-):

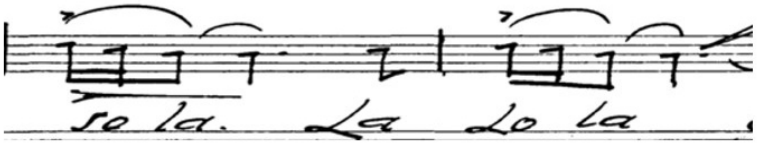


Fig. 4-14: N.º 14 (Final), cc. 10 y 11, voz de Lola.. Clave de sol, compás 3/4 y armadura de 5 sostenidos. Parte de apuntar (SGAE)

En los cc. 92 y 95, con la intervención de Lola y retomando la misma tonalidad del comienzo (Si Mayor) aparece la rúbrica abreviada sobre la dominante (apoyatura de 7ª que resuelve, por movimiento conjunto, en la 5ª):

Fig. 4-15: Nº 14 (Final), c. 91, voz de Lola. Compás de 3/4, clave de sol y armadura de 5 sostenidos. Parte de apuntar (SGAE)

Respecto a las citas de la versión original y completa de la "rúbrica de Lola", en el N.º 14 (final de la zarzuela), Lola hace uso de la rúbrica original en el compás 13 con la palabra "Puertos".

Fig. 4-16: Nº 14 (Final), c. 95, voz de Lola. Compás de 3/4, clave de sol y armadura de 5 sostenidosParte de apuntar (SGAE)

En el compás 27, Heredia, lo repite, también, con la palabra "Puertos" ahora en la tonalidad de Lab Mayor.

Fig. 4-17: Nº 14 (Final), c. 27, voz de Lola. Clave de sol, compás de 3/4 y armadura de cuatro bemoles. Parte de apuntar (SGAE)

Lola, en el compás 98, de nuevo, hace uso de la rúbrica original con la palabra "Puertos".

Fig. 4-18: Nº 14 "Final de la zarzuela", compás 98, voz de Heredia. Compás de 3/4, clave de sol y armadura de 5 #s.Parte de apuntar (SGAE)

La fórmula rítmica de anacrusa de corchea negra, y cuatro corcheas es considerada una variante aún más abreviada de la "rúbrica" (como parte de la nueva sentencia de Lola –protagonista del N.º 14, final de la zarzuela- y uno de los motivos principales de la intervención de Pato, Paquita y el coro en el Preludio del Acto III).

Fig. 4-19: Nº 14 "Final de la zarzuela", compás 21, voz de Lola. Compás de 3/4, clave de sol y armadura de 4 bemoles.Parte de apuntar (SGAE)

Fig. 4-20: Preludio del 3er Acto, cc. 57 y 58, voz interior de hombre. Compás de ¾, claves de sol, sol y fa. Parte de apuntar (SGAE)

4.1.3 LOS MOTIVOS "AGITADO" y "ATORMENTADO"

Ángel Barrios utiliza una serie de motivos melódico-rítmicos con una armonización específica (especialmente ambigua) que se presentan en el Preludio y que cuentan con un incremento tanto del tempo (*allegretto movido*) como de la complejidad rítmica (bien por la repercusión de semicorcheas y/o trémolo o por la profusión de síncopas y semicorcheas/fusas en compases alternos en la melodía).

En el primero de estos motivos (motivo agitado "a") las voces agudas proponen octavas primero en movimiento descendente y, posteriormente, ascendente; rítmicamente la repercusión de semicorcheas y, en el valor teóricamente largo trémolo con esa misma octava; y, en las voces graves, se simultanea lo que hemos denominado el "tetracordo descendente hexacordal" (siempre por tonos enteros)[20]. Desde el punto de vista exógeno sugiere movimiento y acción y aparecerá en momentoscon mayor agitación y movimiento en la escena y en el texto y, por ello, lo hemos etiquetado como "motivo agitado"[21].

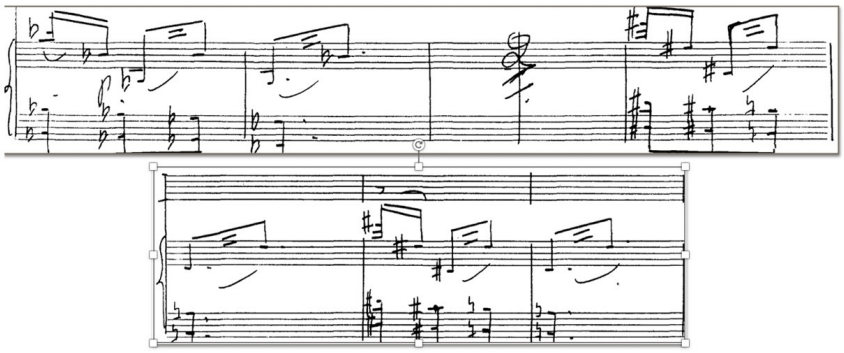


Fig. 4-21: Preludio 1er Acto, cc. 32-37. Compás de 3/8, clave de sol y fa y armadura de 5 sostenidos. Parte de apuntar (SGAE)

[20] Lo "hexacordal" es un recurso para general ambigüedad tonal ya que divide la escala en 6 alturas iguales y se constituye en un "tópico" en sí mismo (el tópico hexacordal) visto en LERENA, Mario, *El teatro musical de Sorozábal,* p. 247.

[21] Los motivos agitados responden al tópico del "stile o género "concitato" ("agitado") que acuñó Monteverdi en el s. XVII como música que expresaba la furia y nerviosismo por medio de rápidas notas repetidas y trémolo (LERENA, Mario, *El teatro musical de Sorozábal*, p 354).

Como segundo motivo "agitado" (etiquetado como "b") observamos, en la voz superior, una apoyatura de 9ª que resuelve en la 7ª menor con ritmo corchea (en los compases pares) y, en el segundo compás, apoyatura donde la disonancia es la sensible de la 5ª del acorde (o de la dominante) más la escala mixolidia; las fórmulas rítmicas son, en los compases impares: corchea con puntillo y semicorchea; y, en los pares: corchea, semicorchea y seis fusas; el movimiento interválico, en los compases pares, es descendente y en los impares es ascendente; armónicamente tenemos un acorde de 7ª dominante, dos compases, que resuelven sobre su tónica "secundaria" pero que vuelve a convertirse en dominante secundaria transportándose, todo, una 4ª justa ascendente:

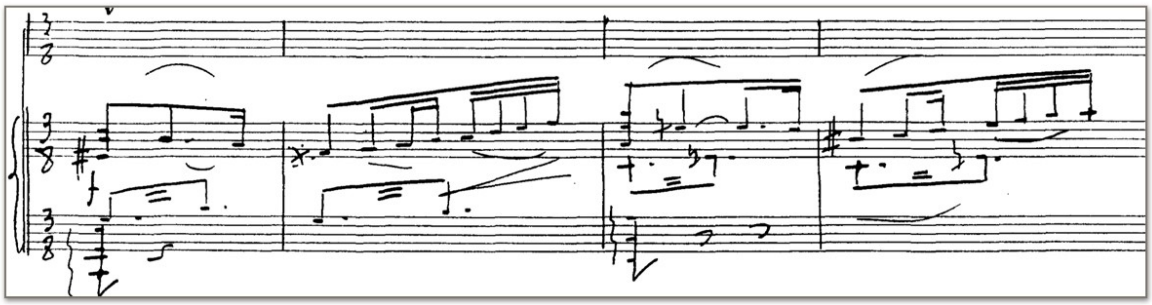


Fig. 4-22: Preludio 1er Acto, cc. 26-29. Compás de 3/8, clave de sol y fa. Armadura de 5 sostenidos. Parte de apuntar (SGAE)

Un tercer motivo agitado (símbolo endógeno) aparece en los números finales del primer y segundo acto. En el caso del n.º 6 (aparece desde el compás 42 al 46), se anticipa de un motivo muy similar (pero con carácter tético en el grave que se propone, en mismo número 6, del compás 18 al 27) y en el inicio del último número (12) del II Acto (cc. 4 a 10) se combina con el motivo agitado "a"; estamos ante otra modalidad de "tópico hexacordal", que se trabaja en un trino en la voz superior y, en la grave, una semicorchea acéfala que salta a valor largo con un intervalo de 4ª aumentada (otro uso de este recurso para evitar, con la máxima economía de medios, la estabilidad tonal por ser el intervalo que divide los 12 semitonos de la escala por la mitad -6 semitonos que corresponden a 3 tonos-).

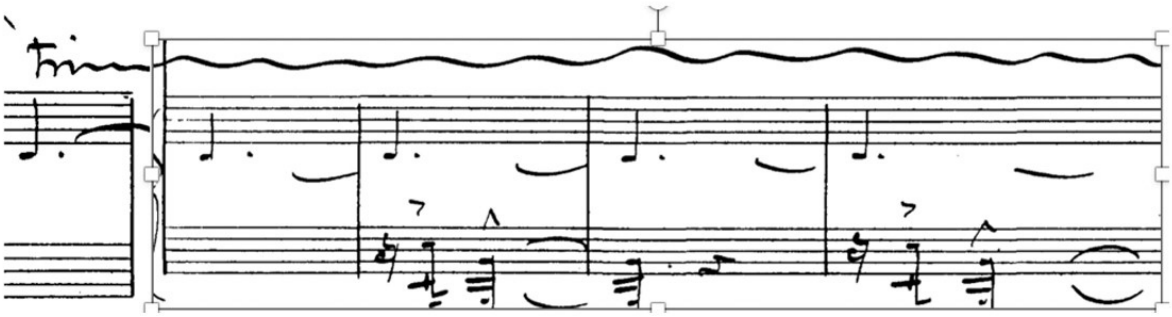


Fig. 4-23: nº 12 (Final Acto 2º, cc. 4-8). Compás de 3/8, claves de sol y fa; armadura de un bemol. Parte de apuntar (SGAE)

Pasamos ahora, al motivo denominado "atormentado"; se trata de la célula motívica que genera el futuro "tópico atormentado" y que, armónicamente, encadena un acorde de 6ª aumentada con un acorde de 7ª disminuida con sendas apoyaturas en las caídas de los compases; concretando más, la voz superior se basa en una síncopa (con figuración negra, negra con puntillo y corchea) donde, en la caída tética, se propone una apoyatura de 7ª mayor sobre la voz grave (se trata de un acorde II 6ªA), que parece resolver en la 7ª menor sobre la propia voz grave, y vuelve a la 7ª mayor; y, al siguiente compás, ascenso cromático del acorde acompañante sobre un acorde de 7ª disminuida cuya apoyatura ahora es de 9ª menor sobre la voz grave, 8ª en la resolución y vuelta; en la mayoría de ocasiones, el compás anterior prepara esa tensión armónica con una escala ascendente en figuración rápida y con carácter acéfalo (las opciones mayoritarias son cinco corcheas atresilladas o seis semicorcheas). Rítmicamente, el acompañamiento se basa en negras desplazadas y asincopadas (como un elemento más de inestabilidad que se suma a la ambigüedad armónico-tonal y a las apoyaturas que, después de resolver, vuelven a la nota "extraña a la armonía, en la última corchea).

Fig. 4-24: N.º 3, Acto 1º, cc. 55-57, intervención de D. Diego. Compás de 3/4, voz clave de fa y reducción para piano. Armadura de dos sostenidos. del Parte de apuntar (SGAE)

Fig. 4-25: N.º 6 (Final Acto 1º), cc: 1-3 Parte de apuntar (SGAE)

Fig. 4-26: N.º cc: 44-46, intervención por Jose Luis. Compás de 3/4, clave de sol, sol y fa. Armadura de dos sostenidos. Parte de apuntar (SGAE)

4.2. LOS SÍMBOLOS EXÓGENOS

Por símbolos exógenos, entendemos aquellos que basan su significado en una convención comúnmente aceptada por el resto de músicos y oyentes[22]. Mario Lerena los define como: "fórmulas o clichés fijos de uso común en cualquier tradición musical"[23]. Se trata de categorías tipológicas abstractas que inducimos a partir de sus manifestaciones concretas y particulares en la partitura. La función de "reconocimiento", basada en una imprescindible competencia estilística y frecuentación comprensiva del repertorio, es fundamental en esta tarea de rastreo y definición de tópicos musicales. La mayoría de autores de la primera y segunda generación de académicos que generalizaron la "teoría de tópicos[24]" coinciden en subrayar que esas convenciones eran compartidas y conocidas por los oyentes y espectadores de la época. Destacamos las aportaciones de Wye J. Allambrook[25] (especializándose en las óperas de W.A. Mozart) y Kofi Agawu[26] (con su concepto de "universo de tópicos" como constelación de lugares estilísticos comunes conocidos tanto por los compositores como por sus audiencias"). Los autores de la segunda generación como Raymond Monelle describen todos los tipos de isótopos musicales exógenos que pueden ir desde la referencia icónica a realidades sonoras inmediatas hasta el simbolismo de la pura convención arbitraria.

Los tópicos detectados en esta zarzuela son, en la gran dimensión, seis y hemos asociado un color, a cada uno, para visualizar, en un "golpe de vista" cómo se organizan, dialogan y se combinan, en los diferentes números de cada uno de los tres actos:

1. Tópicos de la(s) sentencia(s): tanto para la sentencia original como la de despedida (color rojo).

2. Tópico del "cante jondo": soleá, seguiriya, petenera, farruca, etc. Musicalmente suelen desplegarse en el modo frigio mayorizado con inflexiones melismáticas y abundante uso del intervalo descendente de 2ª aumentada; también observamos imitaciones del rasgueo de la guitarra en la orquesta (color verde oscuro).

---

[22] *Ibidem*, pp. 255-275.
[23] *Ibidem,* p. 259.
[24] MCKAY, Nicholas: "On topics today", 159–183. h
[25] ALLAMBROOK, Wye J. *Rhythmic Gesture in Mozart…*
[26] AGAWU, Kofi, *Playing with Sings…*; *Music as discourse...*, pag. 43

3. Tópico popular basado en la tradición: modo mayor (sevillana, tanguillos, habanera, zapateado…). La danza más usada en la zarzuela es el zapateados: ritmo vivo y marcado de 6/8 con melodías muy silábicas y repetitivas buscando la exaltación y la sensación de euforia (muy utilizada en el repertorio escénico más conocido como, por ejemplo, en *La boda de Luis Alonso* y *La tempranica*). Aquí incluimos, también, aquellos pasajes con mucha estabilidad tonal y armonización muy funcional (sobre todo alternancia de tónica y dominante con alguna subdominante) aunque no beban de ninguna tradición (color verde claro).

4. Tópico melancólico (estilo de "pianto" con "suspiratio[27]": apoyaturas, cromatismos, movimiento descendente, acordes de 7ª y normalmente en modo menor (color gris).

5. Tópico atormentado: gran ambigüedad tonal mediante el uso de acordes de 6ªA y de 7ª disminuida que tardan en resolverse (color negro).

6. Tópico agitado o stile "concitato": aumento del tempo con uso de tetracordos hexacordales y trémolos (color marrón).

Se nos han planteado muchas dudas en la consideración de las dos versiones de la sentencia de Lola como símbolo(s) exógeno(s); por un lado, ambas representan los símbolos endógenos más significativos de la zarzuela. Como símbolos endógenos, estos "temas" parecen fruto de una toma de decisiones convencional (que sólo opera en la estrategia interna de la obra y con una enorme relevancia semiótica). Esta gran conexión de la sentencia de Lola con el texto radica en varios aspectos; sobre todo, por la identificación con el "propósito vital" de la protagonista y por el uso de las "rúbricas" de Lola. En lo puramente musical, además, aporta la repetición/recurrencia en el análisis mesoformal y macroformal, con su ubicación estratégica en cada uno de los actos. Pero, además esto, hay estilemas de las dos sentencias que justificarían clasificarlos, también, como símbolo exógeno (tópico compartido por oyente/espectador, crítica y compositor) por esa frecuentación de "lugares comunes" antes aludida. El tópico de "solemnidad", se logra, por su tempo moderado; por su estructura melódica "cuasi" hímnica (con salto anacrúsico de 4º ascendente y proliferación del movimiento conjunto); en lo armónico, por su "hieratismo" armónico donde, en nueve compases consecutivos de los 12 compases, se produce una pedal con el acorde de tónica los primeros cinco compases, subdominante en 3ª inversión -la misma pedal en el bajo-), cambiando sólo en el compás 10 ya analizado en profundidad, para volver a la tónica, en los dos últimos compases (ese hieratismo genera una sensación de confianza y seguridad); y, además, la sentencia supone un "banco de pruebas" o cantera de los estilemas de la zarzuela (compás ternario, pie troqueo invertido, interválica por movimiento conjunto, los símbolos endógenos (como las "rúbricas de Lola"), pero también motivos y elementos de los tópicos exógenos (como el c. 10 que presenta los dos acordes que, suspendidos temporalmente, serán la materia prima del tópico atormentado). Por último, la elección de la "rúbrica de Lola" no es arbitraria (exclusivamente endógena) sino que, a nuestro juicio, recrea los quejíos/requiebros melismáticos propios del cante flamenco y de la tradición musical andaluza (por tanto, un símbolo también exógeno).

---

[27] LERENA, Mario, *El teatro musical de Sorozábal*, p. 291.

4.2.1 ACTO PRIMERO

En este acto inicial sólo usa cinco de los seis tópicos:

1. El color rojo lo hemos reservado para las citas de "la Sentencia de Lola" (en Preludio, número 3 y número 6).;

2. El color verde oscuro lo hemos relacionado con el lenguaje fundamentado en la tradición andaluza y, por tanto, con el modo de "mi" o, al menos, la tonalidad menor y la cadencia andaluza dirigida hacia la dominante;

3. El color negro se asocia a las secciones y subsecciones con inestabilidad armónica y acordes ambiguos;

4. El color verde claro expresa la estabilidad tonal (fundamentada en, sobre todo, en la alternancia I-V con alguna subdominante);

5. El marrón se lo asignamos al "stile concitato".

Fig. 4-27 Análisis estructural del Acto 1º (creación propia)

4.2.2 ACTO SEGUNDO

Volvemos a encontrar cinco tópicos porque se añade el melancólico pero desparece el atormentado:

1. El color verde oscuro lo hemos relacionado el tópico del estilo flamenco complejo usado por los profesionales de este ámbito (estaríamos ante un lenguaje fundamentado en la tradición andaluza y, por tanto, con el modo de "mi" o, al menos, la tonalidad menor y la cadencia andaluza dirigida hacia la dominante). Reservado solo para Lola y Heredia.

2. El color verde claro se va a asignar a aquellas secciones inspiradas en la tradición y formas preexistentes pero escritas, en modo mayor, y con un sabor más popular (más asequible, desenfadado y cercano al público). Abierto a personajes como D. Diego, Jose Luis, Rosario o incluso Narciso.

3. El color rojo lo hemos reservado para las citas de "la Sentencia de Lola" (sólo en el final del número 12). Reservado sólo para Lola y Heredia.

4. El color gris para los pasajes tonales en modo menor y menos previsibles armónicamente.

5. El color negro se asocia a las secciones y subsecciones con inestabilidad armónica y acordes ambiguos. Como podemos observan estos pasajes asociado a este tópico han desaparecido.

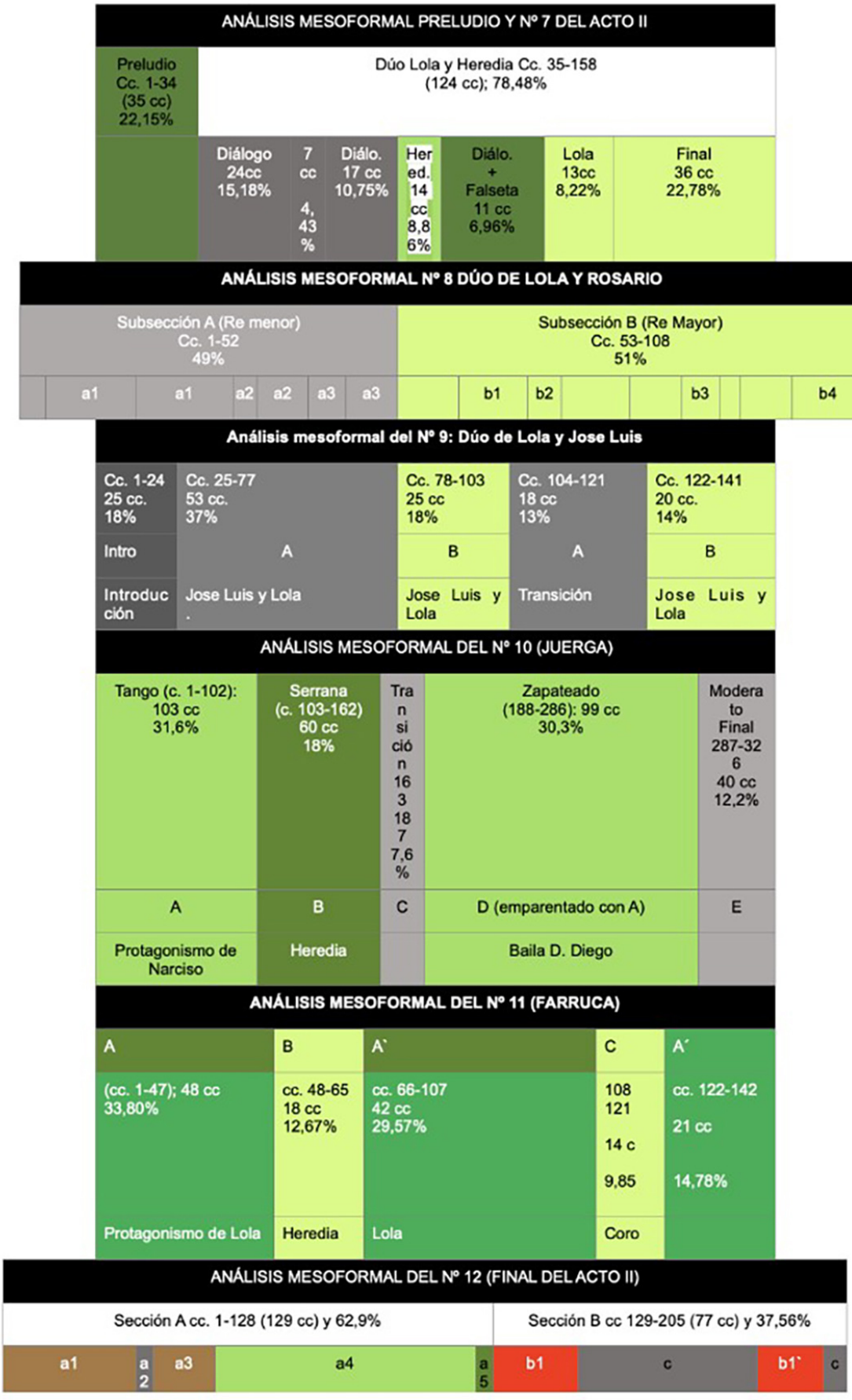


Fig. 4-28 Análisis estructural del Aco 2º (creación propia)

4.2.3 ACTO TERCERO

Insistimos en los mismos cinco tópicos que en el II Acto:

1. El color verde oscuro lo hemos relacionado el tópico del estilo flamenco complejo usado por los profesionales de este ámbito (estaríamos ante un lenguaje fundamentado en la tradición andaluza y, por tanto, con el modo de "mi" o, al menos, la tonalidad menor y la cadencia andaluza dirigida hacia la dominante). Reservado solo para Lola y Heredia.

2. El color verde claro se va a asignar a aquellas secciones inspiradas en la tradición y formas preexistentes pero escritas, en modo mayor, y con un sabor más popular (más asequible, desenfadado y cercano al público). Abierto a personajes como D. Diego, Jose Luis, Rosario o incluso Narciso.

3. El color rojo lo hemos reservado para las citas de "la Sentencia de Lola" (sólo en el final del número 12). Reservado sólo para Lola y Heredia.

4. El color gris para los pasajes tonales en modo menor y menos previsibles armónicamente. 5. El marrón para el "estilo concitado" (agitato").

ANÁLISIS MESOFORMAL DEL PRELUDIO DEL III ACTO

| | | |

4.3. ELEMENTOS COMUNES DE LA PEQUEÑA DIMENSIÓN

4.3.1 EL RITMO: COMPÁS TERNARIO Y PIE TROQUEO INVERTIDO

Los compases son mayoritariamente ternarios en toda la zarzuela destacando los compases de 3/4 y 3/8.

Podríamos pensar que la figuración breve (en tiempo tético) y larga (sin acento) sería una de las modalidades del pie yambo[28] (ritmo breve-larga) pero, según Cooper y Meyer[29], estaríamos ante un ritmo troqueo invertido[30] (según estos autores a veces se denomina "ritmo lombardo") y lo vamos a denominar pie o ritmo "troqueo invertido". Su principal característica es que la parte acentuada es más breve que la nota átona.

Está muy presente en la "sentencia de Lola" que tanto hemos analizado y que nos va a servir para sistematizar sus diferentes variantes (a, b, c y d):

- Troqueo invertido variante "a" (pulso más, al menos, doble de pulso) que presenta varias modalidades.

  a.1. Negra y blanca (que puede coincidir con el compás o excederlo con alguna ligadura).

Fig. 4-30: Preludio Acto 1º, c. 14 del Parte de apuntar. Compás de 3/4 y claves de sol, sol y fa (SGAE)

  a.2 Corchea y silencio de corchea más blanca (que enfatiza, algo más, la articulación entre la nota breve y larga con ese silencio que actúa a modo de respiración o impulso).

- Troqueo invertido variante "b" (subdivisión del pulso primero y valor largo). Esta variante es importantísima porque es la que aparece en lo que hemos denominado "la rúbrica de Lola":

---

[28] MARINER, Sebastián: "Principales esquemas métricos del ritmo…, p. 22, 81-82, 237-259

[29] COOPER, Grosvenor y MEYER, Leonard B, *Estructura rítmica de la música.*

[30] Es troqueo porque en el análisis de larga breve el componente métrico o acentual es tan importante como el durativo; así que la primera nota está en parte fuerte (por su ubicación al comienzo del compás). Y es invertido porque, además del aspecto acentual, debería ser también más larga y, al modificarse esa normal, se le añade el adjetivo invertido.

Fig. 4-31: Preludio Acto 1º, c. 2. Claves de sol y fa y armadura de 6 sostenidos. Parte del director (SGAE)

b1. Cuatro fusas que conducen a valor largo;

Fig. 4-32: N.º 3 del Acto 1º(Dúo de Lola y D. Diego), c. 81. Clave de sol, Compás de 3/4 y armadura de 5 sostenidos. Parte del Director (SGAE)

b2. Cuatro semicorcheas que conducen a valor largo;

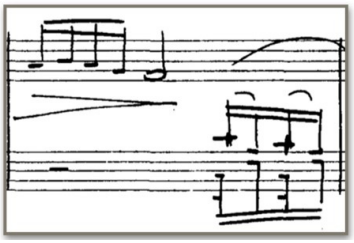


Fig. 4-33: Preludio Acto1º, c. 4. Claves de sol y fa, compás de 3/4 y Armadura de seis sostenidos. Parte de apuntar (SGAE)

b3. Bordadura (simple o doble) que conduce a valor largo

Fig. 4-34: Preludio Acto I, c. 7. Claves de sol y fa, compás de ¾ y armadura de 6 #s. Parte de apuntar (SGAE)

- Troqueo invertido variante “c” (pulso y, luego, el valor largo no alcanza a completar el resto del compás). La figuración más repetida es, en el compás de 3/8 (6/8 también), la corchea con puntillo y semicorchea. Es una figuración rítmica

muy usada en los momentos con un tempo más rápido (la figuración de los compases impares del "motivo agitado b" en pasajes con cierta ambigüedad tonal deliberada y, también, se usa en los números más herederos de la tradición andaluza).

Fig. 4-35: Preludio Acto 1º, c. 26. Compás de 3/8, clave de sol y Armadura de cinco sostenidos. Parte del director (SGAE)

- Troqueo invertido variante "d" (combinación de la variante "b" y "c"), es decir, subdivisión de la primera y última parte:

Fig. 4-36: Preludio (Acto 1º), c. 6. Compás de 3/4, clave de sol y fa y Armadura de seis sostenidos. Parte del director (SGAE)

En el 2º Acto seguimos con compases mayoritariamente ternarios en los seis siguientes números de este acto. Los dos compases más usados siguen siendo el de 3/4 y el de 3/8. Debemos matizar que, en el número 10 (titulado *La Juerga*) observamos un elevado número de compases en el compás binario aunque de subdivisión mayoritariamente ternaria (concretamente en el Tango, primero, y en el Zapateado, al final). Y el ritmo troqueo invertido[31] sigue estando muy presente, continuando con las mismas tipologías del primer Acto agrupadas en los tres bloques (a, b, c y d):

- Troqueo invertido variante "a" (pulso más, al menos, doble de pulso), a su vez subdividido en:

  a.1. Breve y larga (que puede coincidir con el compás o excederlo con alguna ligadura). En el 2º Acto, este recurso se usa mucho con el sustantivo "Lola" y en el comienzo del n.º 9 cuando José Luis se sincera con Lola en sus reproches a su padre.

[31] Es troqueo porque en el análisis de larga breve el componente métrico o acentual es tan importante como el durativo; así que la primera nota está en parte fuerte (por su ubicación al comienzo del compás). Y es invertido porque, además del aspecto acentual, debería ser también más larga y, al modificarse esa normal, se le añade el adjetivo invertido (Véase COOPER, G. &… *Estructura rítmica...,* pp. 48 y 49).

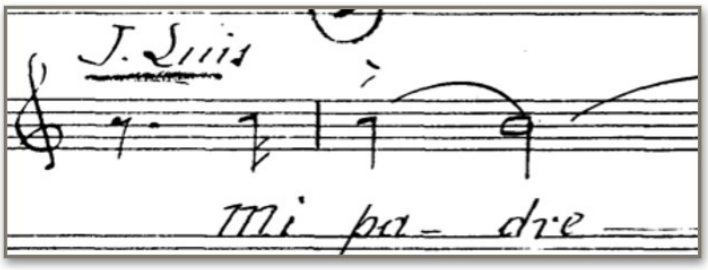


Fig. 4-37: N.º 9, Acto 2º, c. 21, Jose Luis. Compás de 3/4, clave de sol y armadura de dos sostenidos. Parte de apuntar (SGAE)

a.2 Mitad de breve y silencio de mitad de breve (corchea y silencio de corchea, por ejemplo) más blanca (que enfatiza, algo más, la articulación entre la nota breve y larga con ese silencio que actúa a modo de respiración o impulso). Es lo que utiliza Rosario al comienzo del N.º 8 (para el vocativo "¡Lola…!"). Estamos ante una "suspiratio" que encaja perfectamente en este contexto y diálogo donde Rosario pide perdón a Lola.

Fig. 4-38: N.º 8, Acto 2º, c. 128, de la Serrana de Heredia. Compás de 2/4, clave de sol y armadura de un bemol. Parte de apuntar (SGAE)

- Troqueo invertido variante "b" (subdivisión del pulso primero y valor largo). Esta variante es importantísima porque es la que aparece en lo que hemos denominado "la rúbrica de Lola" y también incluye la versión abreviada que cobra protagonismo en el II Acto:

b1. Cuatro fusas que conducen a valor largo;

Fig. 4-39: N.º 10, Acto 2º, c. 88 128, de la Serrana de Heredia. Compás de 3/4, Clave de fa y armadura de tres sostenidos.Parte de apuntar (SGAE).

b2. Cuatro semicorcheas que conducen a valor largo;

Fig. 4-40: N.º 7, Acto 2º, cc. 154-155. Compás de 3/4, claves de sol y fa y Armadura de 4 sostenidos. Parte de apuntar (SGAE)

b3. Bordadura (simple o doble) que conduce a valor largo

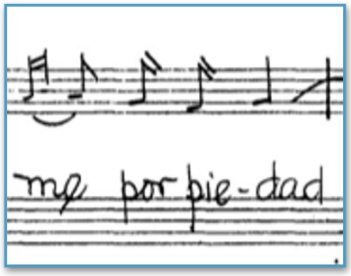


Fig. 4-41: N.º 8, Acto 2º, c. 7., voz de Rosario. Compás de 2/4, clave de sol y armadura de un bemol. Parte de apuntar (SGAE)

b4. Nuevo motivo (abreviado) de la rúbrica de Lola:

Fig. 4-42: N.º 11 (Farruca), Acto 2º, c. 18. Compás de 2/4, clave de sol y armadura de dos sostenidos. Parte de apuntar(SGAE)

- Troqueo invertido variante "c" (pulso y, luego, el valor largo no alcanza a completar el resto del compás). La figuración más repetida es, en el compás de 3/8 (6/8 también), la corchea con puntillo y semicorchea. Es una figuración rítmica muy usada en los momentos con un tempo más rápido así como tanto en pasajes con cierta ambigüedad tonal deliberada como en los números más herederos de la tradición andaluza:

Fig. 4-43 N.º 8, Acto 2º, c. 1 Parte de apuntar de la zarzuela

Fig. 4-44 Preludio Acto 1º, c. 26. Clave de sol y armadura de Cinco sostenidos. Parte de apuntar de la zarzuela (SGAE)

- Troqueo invertido variante "d" (combinación de la variante "b" y "c"), es decir, subdivisión de la primera y última parte:

Fig. 4-45: N.º 10 (la Juerga), Acto 2º, c. 80 119. Compás de 3/4, clave de fa y armadura de tres sostenidos. Parte de apuntar (SGAE)

En el Acto III seguimos con compases mayoritariamente ternarios en los tres números de este III y último acto. Los dos compases más usados siguen siendo el de 3/4 y el de 3/8. Las únicas excepciones son el allegretto del compás 21 donde alterna el compás de 3/4 con el 2/4 (concretamente el c. 22, 25, 28; luego el 4/4 que coincide justo con el telón en el c. 53; el tiempo de tango de zapateado, aunque está escrito en 2/4, todo son tresillos así que suena a 6/8; el n.º 14 (final de la zarzuela) tenemos algún 2/8 (cc. 34, 35, 37, 38, 40, 41, 43, 44 y un compás de 2/4 en el c. 79).

En el contexto del compás ternario continúa siendo uno de los recursos rítmicos más importantes el ritmo troqueo invertido[32] o "ritmo lombardo".

Contamos con las misma tipologías que agrupábamos en tres bloques (a, b y c) pero con un peso específico diferente al de actos anteriores (pierden peso las variantes a y c adquiriendo más protagonismo la modalidad "b"). Profundicemos un poco más en cada una de las tipologías como hemos realizado en los Actos precedentes:

- Troqueo invertido variante "a" (pulso más doble de pulso).

a.1. Breve y larga (que puede coincidir con el compás o excederlo con alguna ligadura). Pierde mucho protagonismo en este último acto pero podemos encontrar algunos ejemplos; por ejemplo, en el Preludio del Acto III este recurso aparece en la orquesta, en el compás 324:

[32] Es troqueo porque en el análisis de larga breve el componente métrico o acentual es tan importante como el durativo; así que la primera nota está en parte fuerte (por su ubicación al comienzo del compás). Y es invertido porque, además del aspecto acentual, debería ser también más larga y, al modificarse esa normal, se le añade el adjetivo invertido.

Fig. 4-46: Preludio Acto 3º, compás 31, voz de Lola. Parte de apuntar (SGAE)

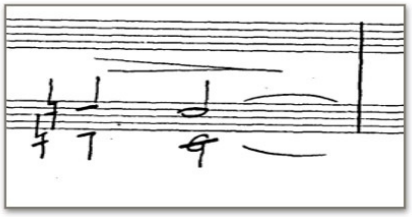


Fig. 4-47: N.º 14, 3er Acto, c. 135, Parte de Apuntar (SGAE)

a.2 Mitad de breve y silencio de mitad de breve (corchea y silencio de corchea, por ejemplo) más blanca (que enfatiza, algo más, la articulación entre la nota breve y larga con ese silencio que actúa a modo de respiración o impulso). Sólo aparece en el acompañamiento del Preludio Acto III en el c.129.

- Troqueo invertido variante "b" (subdivisión del pulso primero y valor largo). Esta variante es importantísima porque es la que aparece en las dos versiones más utilizadas de "la rúbrica de Lola" (la original y la abreviada) desapareciendo la variante b2.

b1. Cuatro fusas que conducen a valor largo cuyos ejemplos (en los compases 13, 27, 99 y 122 del N.º 14, final de zarzuela).

Fig. 4-48: N.º 14 (Final), c. 26 13. Compás de 3/4, clave de fa y armadura de cuatro bemoles. Parte de apuntar (SGAE)

b3. Bordadura (simple o doble) que conduce a valor largo. La variante del doble mordente (y por tanto de la bordadura/floreo) aparece, en el Preludio del Acto III, en la voz interior de hombre que comienza con la anacrusa del compás 57 pues aparece, con el doble mordente, en el compás 59.

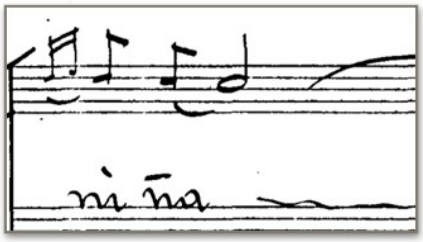


Fig. 4-49: Preludio Acto 3º, c. 59. Compás de 3/4, clave de sol y Armadura de tres sostenidos. Parte de apuntar de la zarzuela (SGAE)

b4. Nuevo motivo (abreviado) de la rúbrica de Lola:

Fig. 4-50: N.º 14, 3er Acto, c. 10, voz de Lola
Compás de 3/4, clave de sol y armadura de 5 #s. Parte de apuntar (SGAE).

Predomina el motivo con perfil descendente cuando canta coro, Pato y Paquita en el Preludio del tercer Acto y, como, sobre todo, en el tercer compás N.º 14 (final de la zarzuela) donde se sigue haciendo uso del pie troqueo invertido. También está presente, en el n.º 13 (Dúo de Heredia y Jose Luis), en el compás 55:

Fig. 4-51: N.º 13 "Dúo de Heredia y Jose Luis", c. 55, voz de Jose Luis.
Compás de 6/8, clave de sol y armadura de dos sostenidos. Parte de apuntar (SGAE)

Hemos dividido la rúbrica abreviada en dos tipologías, según su armonía: por un lado, cuando es parte de la dominante de la tonalidad (con la apoyatura de 7ª que resuelve, por nota de paso, en la 5ª del acorde de dominante) y, por otro, cuando coincide con el acorde de tónica (3ª del acorde, en tiempo fuerte, que resuelve, por nota de paso, descendiendo a la fundamental). Recordemos, ahora, todos los ejemplos:

- En el primer caso (dominante) tenemos esta rúbrica abreviada en los cc. 5 y 8 (Lola y en Si Mayor); con Heredia, en la tonalidad de La bemol Mayor, en cc. 19 y 22; Lola, en los cc. 92 y 95, en la tonalidad de Fa# Mayor (con una armadura de cinco sostenido pero insistiendo, como alteración accidental, en el mi#). Por último, en la tonalidad de La Mayor en cantado por el Coro interno observamos la rúbrica en la dominante solo en el compás 117.

- En la modalidad de la tónica y, también en el N.º 14 final del acto y de la zarzuela aparece en los cc. 10 y 11 también con el protagonismo de Lola y en la tonalidad de Si Mayor. En la tonalidad de La bemol Mayor y con Heredia, en cc. 24 y 25; En la tonalidad de Fa# Mayor (cinco sostenidos en la armadura pero con el mi#) y protagonizado por Heredia en el compás 97 (por primera vez, en la nueva sen-

tencia, no se repite la rúbrica abreviada en el siguiente compás). Pero Heredia la canta en el compás 101. Por último, ya en la tonalidad de La Mayor, el coro interno hace uso de la rúbrica abreviada sobre la tónica en los cc. 120, 126 y 139; y, la orquesta, lo "remeda" en los cc. 141 y 143.

Otra modalidad es la de dos valores breves y valor largo pero con perfil melódico ascendente (muy escasa) de la que sólo hemos encontrado algunos ejemplos, en el n.º 13, en el compás 126, 127 y 128:

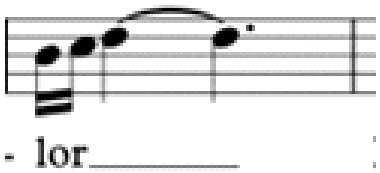


Fig. 4-52: Nº 13, c. 43, voz de Heredia. 6/8, clave de sol y armadura de dos sostenidos. Preludio del 3er Acto, c. 121, acompañamiento orquestal. Parte de apuntar (SGAE)

- Troqueo invertido variante "c" (pulso y el valor largo sin llegar a completar el resto del compás). La figuración más repetida es, en el compás de 3/8 (6/8 también), la corchea con puntillo y semicorchea. En la caída de muchos de los compases del Tiempo de Tango, concretamente, del compás 120 al 127 del Preludio del Acto III como vemos en este ejemplo del compás 121.

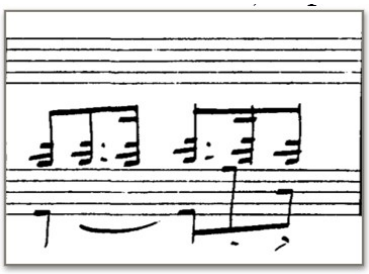


Fig. 4-53: N.º 13 "Dúo de Heredia y Jose Luis", c. 126 43, acompañamiento orquestal. Compás de 6/8, clave de fa y armadura de un sostenido. Parte de apuntar (SGAE).

- Troqueo invertido variante "d" (combinación de la variante "b" y "c"), es decir, subdivisión de la primera y última parte: Más asincopado corchea, negra ligada a negra y corchea (c. 54 y 56 con el mismo texto). Aparece en escasas ocasiones como las siguientes:

Fig. 4-54: N.º 13 "Dúo de Heredia y Jose Luis", c. 54, voz de Jose Luis. Compás de 6/8, clave de sol y armadura de dos sostenidos. Parte de apuntar (SGAE)

4.3.2 APOYATURA

La apoyatura es una nota extraña a la armonía (disonancia) que coincide con tiempo fuerte y que resuelve, descendentemente, en tiempo débil. Es un recurso muy utilizado por Barrios en la zarzuela combinándose con el otro estilema de la zarzuela, en el plano rítmico, que es el pie troqueo invertido. Los ejemplos son innumerables pero, en los 12 compases de la propia "sentencia de Lola" aparecen en tres ocasiones haciendo uso de las dos variantes que aparecerán en el resto de la zarzuela:

1. Apoyatura de 9ª (disonancia) que resuelve en 8ª (que denominaremos apoyatura variante "a").

Fig. 4-55: Preludio Acto I, c. 12. Compás de 3/4, clave de sol y fa y armadura de seis sostenidos. Parte de apuntar de la zarzuela (SGAE)

2. Apoyatura de 4ª (disonancia) que resuelve en 3ª. La etiquetaremos como apoyatura variante "b".

Fig. 4-56: Preludio Acto 1º, c. 10. Compás de 3/4, clave de sol y fa y armadura de seis sostenidos. Parte de apuntar de la zarzuela (SGAE)

En el segundo acto a pesar de diluirse la importancia de la "sentencia original de Lola", la apoyatura sigue siendo un recurso melódico-armónico significativo ya que:

1. Se combina en ocasiones con la "rúbrica de Lola", en la nueva versión abreviada con todas sus variantes (en numerosas ocasiones la primera nota es la 7ª del acorde que resuelve en la 5ª) con otros sustantivos con el troqueo invertido "a" como luego ocurrirá, en el tercer acto, con al sustantivo de "Lola":

Fig. 4-57: N.º 7, Acto 2º, c. 112. Compás de ¾, claves de sol y armadura de cinco sostenidos. Parte de apuntar de la SGAE

2. También es un recurso importantísimo en todos los pasajes del comienzo y final del n.º 7; en el comienzo del n.º 9 (cuando Jose Luis se sincera en su crítica a la forma de actuar de su padre); y en el comienzo del N.º 12 (final) cuando D. Diego y Jose Luis expresan su contrariedad ante la partida de Lola y Heredia de la reunión.

Fig. 4-58: N.º 9, Acto 2º, c. 21. Clave de sol, compás de 3/4 y armadura de dos sostenidos. Parte de apuntar de la SGAE

Y, por último, el acto final (el 3º), debido a la "sentencia de despedida de Lola" insiste mucho en la apoyatura sobre la 7ª del acorde de dominante que, en la mayoría de ocasiones, se resuelve por movimiento de nota de paso, a la 5ª del mismo acorde. Hasta ahora era una herramienta relevante desde el punto de vista melódico-armónico pero, desde su aparición en el II Acto, y su generalización en este III Acto, sobre la 7ª del acorde de dominante se convierte en una herramienta estructural y de elaboración motívica muy significativa.

4.3.3 MOVIMIENTO CONJUNTO VS DISJUNTO

El predominio del movimiento conjunto en el lenguaje vocal de la zarzuela es abrumador. Los escasos saltos interválicos se suelen reservar para las anacrusas de las intervenciones de los personajes en sus respectivas entradas.

Los elementos musicales más significativos como símbolos exógenos, endógenos y "comunes denominadores" del lenguaje músico-vocal de Barrios trabajan el movimiento conjunto. La sentencia "original" de Lola comienza con una anacrusa de 4ª ascendente y, el resto, movimiento conjunto; la sentencia "de despedida", directamente, es todo movimiento conjunto; respecto a las "rúbricas" (original y abreviada) se caracterizan

por construirse sobre el movimiento conjunto; el motivo agitado "a" aunque se fundamenta en una 8ª descendente (que podría simplificarse en un unísono), el motivo agitado "b" se basa, en los compases impares, en 3as descendentes que se equilibran, con el movimiento conjunto ascendente en los pares. Y los temas más sencillos del tópico "popular" siguen este patrón: salto interválico en las anacrusas y movimiento conjunto en el resto; además, los pasajes más melismáticos de Lola y Heredia trabajan la interválica de segunda y, por si fuera poco, el material melódico del "tópico atormentado" también se fundamenta en el movimiento conjunto. Sólo el motivo agitado "c" se fundamenta en el salto descendente de 4ª aumentada.

4.3.4 SILABISMO VS RELACIÓN MELISMÁTICA

El silabismo (a cada nota le corresponde una sílaba del texto) es la relación que predomina, estadísticamente (y con mucha diferencia) pero la relación de varias notas por sílaba es una "seña de identidad" de la escritura vocal asociada a la protagonista (Lola) y, en menor medida, a su acompañante Heredia. En los momentos de mayor tensión emocional de D. Diego y Jose Luis aparece algún giro "melismático". Esta excepcionalidad es la que configura que el melisma sea un rasgo distintivo tanto del personaje principal (Lola) como del estilo musical que ella representa (la copla y/o el flamenco) y que además de desplegarse cuando aparece la "rúbrica de Lola" y sus variantes también se aprovecha en otras contadas ocasiones; y, también, es muy utilizado por Heredia (en calidad del otro profesional del tópico "jondo")

Lo melismático aparece, por tanto, en los números más "jondos" del primer acto (el N.º 2 protagonizado por Heredia, el 4 y el 5 por Lola), del segundo acto (el n.º 7 y el 11) y del tercer acto (sobre todo el 15) así como en las intervenciones de Lola en la mayoría de sus dúos (en el n.º 3 o en el 6) y de Heredia en dúos y números con varios personajes (como el 10, el 12 o el 13). La personalidad, en la relación de número de notas por sílaba, es interesante porque, por su empatía con los personajes con los que interacciona, es capaz de aplicar un canto muy melismático cuando actúa con Lola y bastante silábico cuando lo hace con Jose Luis (como en el n.º 13).

4.4. ANÁLISIS MACROFORMAL

4.4.1 DURACIÓN DEL TEXTO DIALOGADO VS MÚSICA[33]

La siguiente tabla establece el tiempo de duración de los diferentes números musicale y diálos según la versión del reestreno de la Orquesta de la Universidad de Granada en marzo de 2023.

FRAGMENTO	TIEMPO	DURACIÓN	DURACIÓN TEXTO
Primer acto			
Preludio	3:36 mins.		
Diálogo 1	3:56 mins.	23:15 (57,5%)	17:35 (42,5%)

[33] Hemos tenido en cuenta la versión del reestreno del 17 y 19 de marzo de 2023 por parte de la OUGR para cronometrar las duraciones.

N.º 2 (Canción Heredia)	2:45 mins.	DURACIÓN TOTAL Acto 1º	
Diálogo 2	2:05 mins.	40:40 mins.	
N.º 3 (Dúo Lola y Diego)	4:35 mins.		
Diálogo 4	4:46 mins.		
N.º 4 (Petenera)	2:02 mins.		
Diálogo 5	6:08 mins.		
N.º 5 (Soleá)	3:14 mins.		
Diálogo 6	0:40 seg.		
N.º 6 (Final Acto 1º)	7:03 mins.		
Segundo acto			
Preludio y N.º 7	4:50 mins.		
Diálogo 1	2:12 mins.	29:19 (66,6%)	15:23 (33,3%)
N.º 7 (Dúo Lola y Heredia)	1:47 mins.	DURACIÓN TOTAL Acto 2º	
Diálogo 2	24 segs.	44:23 mins.	
Continuación dúo	52 segs.		
Diálogo 3	4:00 mins.		
N.º 8 (Habanera)	3:48 mins.		
Diálogo 4	1:06 mins.		
N.º 9 (Dúo Lola y J. Luis)	5:38 mins.		
Diálogo 6	2:51 mins.		
N.º 10 (Juerga)	5:16 mins.		
N.º 11 (Farruca)	3:46 mins.		
Diálogo 7	2:50 mins.		
N.º 12 (final Acto 2º)	5:31 mins.		
Tercer acto			
Preludio	5:42 mins.		
Diálogo 1	3:02 mins.	14:23 mins. (61%)	9:04 mins. (39%)
N.º 13 (Dúo Heredia y J.L.)	2:52 mins.	DURACIÓN TOTAL Acto 3º	
Diálogo 2	6:02 mins.	23:27 mins.	
N.º 14 (final)	5:49 mins.		

Tabla 4-2: duración de los números y diálogos (creación propia)

El tiempo total del primer acto (40:40 minutos) se reparte con 23:15 para la música (57,5 %) y tiempo de diálogo, 17:35 (42,5 %).

El acto 2º, con una duración 44:32 minutos que se distribuye entre el 29:19 de la música (66,66%) frente a los 15:23 minutos del diálogo (33.33%),

El tiempo total del tercer acto (23:27 minutos) se reparte entre los 14:23 minutos de la música (61%) y los 9:04 del diálogo (39%).

En esta zarzuela, por tanto, el peso medio de la música es del 61,72% del tiempo frente al diálogo con un 38,28%.

4.4.2 ACTO I

Nuestro primer acercamiento al análisis se va a dirigir al plano de las grandes dimensiones, según Jan LaRue[34] o de la macroforma, según Juan David Manco. Este primer acto de la zarzuela cuenta con un Preludio y seis números musicales. Como primera toma de contacto, vamos a computar el número de compases de cada uno, la duración de estos[35] así como los personajes que intervienen[36]:

1. "Preludio": 91 compases (9,87%) que duran 3:36 minutos (15,45%). Con carácter instrumental.
2. "Canción de Heredia": 79 compases (10,98%); 2:45 min (11,8%). Sólo interviene el propio Heredia.
3. "Dúo de Lola y Don Diego": 96 compases (13,35%); 4:35 min (19,7%).
4. "Petenera": 71 compases (9,87%); 2:02 mins. (8,75%). Con Lola de protagonista.
5. "La soleá": 123 compases (17,10%) y 3:14 mins. (13,9%). También interpretada por Lola.
6. "Final del Acto 1º": 259 compases (36,02%) y con duración de 7:03 (30,3%). Bastante coral porque intervienen José Luis, Rosario, Mercedes, Lola, D. Diego, Heredia, Campesinos y Coro.

Sólo dos números superan los cien compases, precisamente, los dos últimos (el n.º 5 "La Soleá" y el n.º 6 "Final del Acto 1º") frente, incluso, al "Preludio" que no llega a alcanzar esa cifra y es superada por el n.º 3 ("Dúo de Lola y D. Diego"). Los números con menos compases se relacionan con una parte de aquellos donde sólo interviene un personaje y, por orden de menor a mayor, serían el n.º 4 ("La Petenera") con 71 compases y el n.º 2 "Canción de Heredia" con 79 compases. La suma de la duración de los seis números musicales es de 23:15 mins.

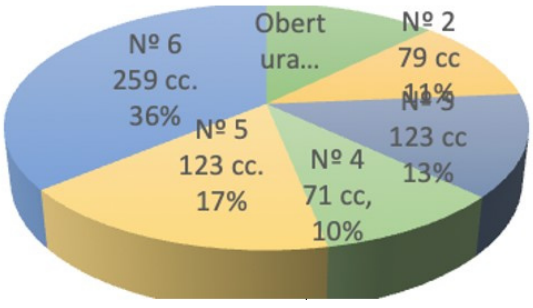


Fig. 4-59: n.º de compases y porcentaje acto 1º (creación propia)

[34] LARUE, Jan, *Análisis del estilo musical...*

[35] De nuevo tendremos en cuenta la versión grabada del reestreno del 17 de marzo de 2023.

[36] El tempo y duración de cada compás puede ser muy diferente así que este número de compases y su porcentaje respecto al total es un dato bastante orientativo.

Descripción del libreto en el acto 1º

El primer acto se inicia la mañana posterior a la actuación de *LOLA* y *HEREDIA,* en el cortijo de *D. DIEGO* con la "glosa" de *MERCEDES* y *PACO* (el matrimonio que se dedica a cuidar de la casa) sobre el dueño *D. DIEGO*, acerca de su hijo *JOSE LUIS* y sobre la prometida de su hijo, *ROSARIO*; posteriormente, se produce un largo diálogo entre *HEREDIA* y *D. DIEGO* donde el segundo pregunta al primero y *HEREDIA*, su leal guitarrista, le describe las cualidades casi "divinas" de Lola en el n.º 2; posteriormente se produce el intento de seducción de *D. DIEGO* a *LOLA* (n.º 3); tras un breve diálogo entre *MERCEDES* y *LOLA* donde le habla de *JOSE LUIS*, hijo de *D. DIEGO*, aparece *ROSARIO* y se produce la primera interacción entre *LOLA* y *ROSARIO*, donde la segunda cuestiona la actividad profesional del flamenco en una mujer; Lola, para describirle qué es el flamenco, canta la Petenera (n.º 4); justo al terminar el número musical aparece *JOSE LUIS*, se enamora de Lola y, acto seguido, vuelve *D. DIEGO* y al ver, desagraviada a *LOLA*, piensa que el responsable es *JOSE LUIS* y no su sobrina *ROSARIO*. Finalmente todos convencen a *LOLA* para que les cante la Soleá (n.º 5). Por último todos coinciden intentando convencer a *LOLA* y *HEREDIA* para que no se vayan, piropeando a *LOLA* (el coro de *MERCEDES* y *CAMPESINOS*) sin lograr evitar que regresen en carruaje a Sevilla, con la tristeza de todos.

Los números del primer acto agrupados por bloques

Los dos bloques diferentes en los números del Acto primero

Atendiendo a la quinta categoría analítica de LaRue, denominada el crecimiento, en esta dimensión macroformal (interrelación entre números del Acto) hemos agrupado los números de este primer acto en dos grandes bloques basándonos en su carácter, interacción-participación de personajes, forma musical y por la función que cumplen en la trama:

a) Números homogéneos (N.º 2, 4 y 5)
b) Números heterogéneos (N.º 3 y 6).

Bloque de números homogéneos

Respecto al primer bloque (n.º 2: Canción de Heredia; n.º 4: Petenera y n.º 5: Soleá) desde el punto de vista del libreto, son una consecuencia directa del diálogo anterior y, además, reúnen unas características musicales comunes. Como primer acercamiento vamos a explicar la acción dramática de estos números musicales en su contexto:

1. La Canción de Heredia supone la descripción que el personaje realiza a *D. DIEGO* sobre la *LOLA* completando su afirmación: "Lola no es mujer siquiera". Cuando *D. DIEGO* se sorprende y le pregunta: "¿Qué es entonces?". *HEREDIA* le responde, primero: "¿Se lo digo para usté, solito?" y, luego, con su intervención musical mediante el n.º 2.

2. La Petenera es una consecuencia del diálogo entre *ROSARIO* y *LOLA* antes de que llegue *JOSE LUIS* (prometido de *ROSARIO*). Esta interroga a *LOLA* sobre qué es

para ella la copla: "¿Qué le encuentra usted?". Y *LOLA* le vuelve a responder, primero, así "Es querer y olvido" y luego cantando la Petenera (sin *HEREDIA* porque el diálogo previo lo entablan ellas dos solas).

3. La Soleá es la primera actuación que se inserta en la trama después de que *JOSE LUIS* insista mucho a *LOLA* de que cante frente a *ROSARIO*. La propia *ROSARIO* no muestra el más mínimo interés produciéndose un conflicto entre los prometidos y, además, al volver *D. DIEGO* se produce un enfrentamiento con su hijo porque cree que este le ha faltado el respeto a *LOLA*… En seguida descubre que han sido los celos de su sobrina *ROSARIO* los que han producido ese desencuentro provocando que *LOLA* no quiera cantar y que además desee adelantar su viaje. Después de todo este embrollo, la "cantaora", no sin algún desencuentro más con *ROSARIO*, accede a cantar la Soleá acompañada de *HEREDIA*.

Las características musicales comunes de estos tres números son:

1. La ausencia de grandes contrastes en el tempo, en los compases, en los centros tonales/modales y en el carácter de sus diferentes subsecciones.

2. Son números protagonizados por un solo personaje (no hay diálogo ni interacción ni intercambio de ideas u opiniones). Si fueran números teatrales serían "monólogos".

3. Los tres números beben de la tradición basándose, de una u otra forma, en la música andaluza.

4. Su función no es, tanto, el desarrollo de la acción dramática sino la aportación de información (n.º 2, descripción de Lola; n.º 4, definición de la copla/flamenco) o, directamente, simular una actuación en directo (n.º 5, la "Soleá").

En la terminología de LaRue y Manco podríamos afirmar que la categoría de crecimiento en la mesoforma es reducida en estos números (ya que apenas hay contraste entre sus subsecciones).

Bloque de números heterogéneos

Su principal característica es que la mayoría de elementos del lenguaje musical son contrastantes (compás, tempo, armadura, carácter, lenguaje armónico tonal-modal; estabilidad/inestabilidad del centro modal-tonal, etc.). Desde el punto de vista del "texto" ambos números cuentan con más acción dramática (la música continúa con la "historia" ya que los personajes interaccionan frente al otro bloque de números con el protagonismo de un único personaje) como vamos a comprobar:

a) El "Preludio" cuenta con dos cambios de compás (comienza en 3/4, cambia a 3/8 y vuelve a 3/4), cinco cambios de indicación de tempo (comienza *moderato*, luego *allegretto* (*movido* entre paréntesis), luego *vivo*, posteriormente *poco menos*, después

acellerando y, finalmente, *muy lento* (para finalizar con un *molto rallentando* y *morendo*). Se observa un cambio de armadura (y por tanto de tonalidad/modalidad) comenzando con seis sostenidos (Fa# Mayor), luego cinco (Si Mayor) aunque luego hace uso de alteraciones accidentales para algún cambio del centro tonal-modal más.

b) En el número 3 ("Dúo de Lola y D. Diego") se observan tres cambios de compás: comienza en 3/4, luego cambia a 6/8 para volver al 3/4. Respecto a los cambios de tempo vuelve a comenzar *moderato*, luego un *menos*, *acellerando*, *menos* y *moderato tranquilo*. Con relación a las armaduras (tonalidades) comienza con dos sostenido y cambia a cinco sostenidos.

c) Por último, el número 6 ("final del acto I") cuenta con cuatro cambios de compás comenzando en el compás de 3/4, cambia a 3/8, vuelve al compás de 3/4, retorna al 3/8 y concluye, de nuevo, con el 3/4; respecto a los cambios de tempo hay muchas indicaciones: comienza con un *allegretto moderato*, luego *poco menos*; posteriormente *menos*, *tiempo de bulerías*; *allegretto*; *molto animado* y, al final, *siempre rall.* Concluyendo con los cambios de armadura (y tonalidad, por tanto) donde comienza con dos sostenidos, luego tres sostenidos, posteriormente un bemol, más adelante, tres sostenidos que pasan a ninguna alteración en la armadura; retorna los tres sostenidos; luego dos sostenidos, más tarde cuatro sostenidos, posteriormente un sostenido y se termina con la armadura de tres sostenidos (la dominante en este n.º 6).

Definimos la categoría de crecimiento en la mesoforma de estos tres números como elevada (se observa mucho contraste en los elementos del lenguaje musical entre sus diferentes secciones).

4.4.3 ANÁLISIS MACROFORMAL DEL 2º ACTO

Este segundo acto de la zarzuela cuenta con un Preludio (una obertura instrumental) que se combina con el dúo de Lola y Heredia (n.º 7) seis números musicales. Indicamos, en primer lugar, el número de compases de cada uno, duración y los personajes que intervienen:

N.º 7: Preludio: 34 compases y Dúo de Lola y Heredia: 158 en total –del c. 35 al 158- con un porcentaje del 14,64%. Tiempo total 5:31 (14,1%).

N.º 8: Dúo de Rosario y Lola: 108 compases -10%- y 3:48 mins. (11,1%).

N.º 9: Dúo de Jose Luis y Lola: 141 compases (12,88%) y 5:38 ms (16,4%).

N.º 10: La Juerga: 261 compases (24,18%) y 5:16 ms (15,4%).

N.º 11: La Zambra (farruca): 142 compases (13,16%), 3:46 mins. (10,9%).

N.º 12 (final del 2º Acto): 205 compases (18,99%), 2:50 mins. (8,2%).

El número total de compases es de 1079 (muy superior al número de compases del I Acto) con una duración de 29:19 mins. (también superior a los 23:15 de la música del primer acto), todos los números superan los cien compases y, concretamente, el nú-

mero 10 (subtitulado *La Juerga*) alcanza los 325 compases. Además, un número más, supera los 200 compases (el N.º 12, el último). El número con menos compases es el N.º 8.

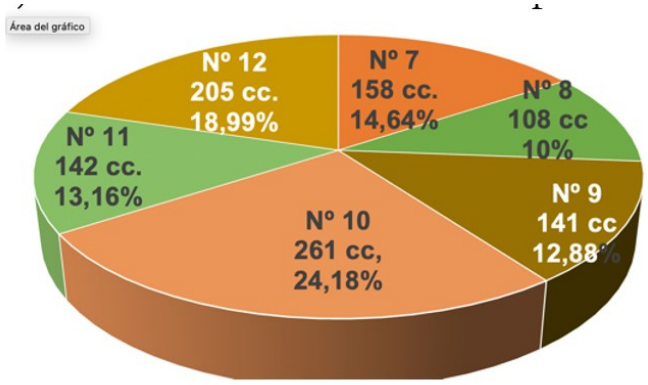


Fig. 4-60: nº de compases y porcentajes 2º acto (creación propia)

Un aspecto importante y común a este Acto II es que, a diferencia del primer acto, no aparecen números con la intervención de un solo personaje (como ocurrió, en tres ocasiones, en el Acto I). En este acto predominan los dúos en los primeros números (n.º 7, 8, 9) y la intervención de más protagonistas en los siguientes. Así, en el número 10, participan *NARCISO*, coro; diálogo entre *PANZATRISTE*, *CACHIPORRA*, *D. DIEGO*; *HEREDIA* canta su "canción de serrana"; diálogo de *D. DIEGO*, *HEREDIA* y *NARCISO*; luego viene un zapateado para que brille el cuerpo de baile; diálogo e interacción de *D. DIEGO*, *HEREDIA*, *CHIPIONA*, *LOLA* y todos… Y preparan baile del n.º 11 (farruca): *LOLA*, *CORO* y *HEREDIA*. Y en el n.º 12 (final del II Acto) canta *LOLA*, *HEREDIA*, *JOSE LUIS*, *LOLA*, *HEREDIA*; diálogo de *D. DIEGO*, *HEREDIA*; canta *D. JOSE LUIS* a *HEREDIA*, responde *HEREDIA*, *JOSE LUIS* y *D. DIEGO* a la vez; contesta *HEREDIA*; *D. DIEGO*, *HEREDIA*, *JOSE LUIS*, *HEREDIA*, *LOLA*, *CORO*; diálogo de *HEREDIA* y texto sobre la "sentencia de Lola"; *D. DIEGO* recita un texto sobre la música; *HEREDIA* canta la 2ª parte de la "sentencia de Lola" y se incorpora *LOLA* al final; recitado de *HEREDIA*, *D. DIEGO* volviendo a cantar *LOLA* y *HEREDIA* la "sentencia".

Con relación a la trama de este II Acto se ubica, en su totalidad, en una venta Sevillana:

a. En el Dúo de Lola y Heredia (n.º 7), posterior al Preludio hay un diálogo recitado entre *D. NARCISO*, *PANZA TRISTE* y *CHIPIONA* esperando que llegue la *LOLA* (para la actuación con *HEREDIA*) y *D. DIEGO* para pagar la juerga. *HEREDIA* califica a los tres como "graciosos" pero, en seguida, describe a *LOLA* como "ciclón y tormenta" y, luego, *HEREDIA* y *LOLA* cantan con un texto similar de tipo descriptivo sobre Lola (similar al n.º 2, Canción de Heredia).

b. El Dúo de Lola y Rosario (n.º 8) es la musicalización de la definitiva reconciliación entre la prometida de Jose Luis y Lola.

c. El Dúo de Lola y Jose Luis (n.º 9) se inicia de forma atormentada por el conflicto emocional que Jose Luis confiesa a Lola con su padre pero, en seguida, se produce una sintonía entre ambos (y el crecimiento -contraste musical- deja de ser elevado).

d. La Juerga (n.º 10) se inicia con un *tempo de tango* mediante una primera intervención de *D. NARCISO* y el *CORO* con una armonía convencional y estabilidad tonal para cambiar a una pasaje más ambiguo. Protagonismo de Heredia, con su Serrana, cantada en modo frigio mayorizado y con importancia del giro al VI grado (como en las malagueñas y cantes por fandagos). *Allegreto* para enlazar la Serrana con el Zapateado (estabilidad tonal); y vuelta a un último pasaje que cierra el número (tempo moderato) con diálogo de *D. DIEGO*, *HEREDIA*, *D. DIEGO*, *CHIPIONA*, *LOLA*, *D. DIEGO*, *TODOS* y *D. DIEGO*, para enlazar con la Zambra-farruca (n.º 11)

e. El n.º 11 (Zambra: Farruca). El texto es de admiración y adulación a una bailaora muy diestra (la "niña salerosa"). En todo momento se trabaja en la modalidad frigia mayorizada. El protagonismo musical es para la rúbrica abreviada y para la relación melismática y virtuosística, con la intervención de *LOLA.* Posteriormente responde *HEREDIA* piropeando a la bailaora. Luego una sección instrumental muy similar a la primera. Vuelve a intervenir *LOLA*, luego el *CORO* y *LOLA* lo cierra con un quejío melismático.

f. El n.º 12 (final del Acto II) supone la segunda despedida; *LOLA* intenta consolar a *HEREDIA* preguntando por su daño (después de defender a *LOLA* abofeteando a PANZA TRISTE este intentó clavarle una navaja) y el acompañante de *LOLA* confiesa su amor a *LOLA* a *JOSE LUIS* y *D. DIEGO* (sin quedar claro si es correspondido por ella o no). Sigue la escena dialogada donde *HEREDIA* impone, de forma imprevista, la segunda despedida (ante la sorpresa no solo de *D. DIEGO* y *JOSE LUIS* sino de la propia *LOLA*) con una música inspirada en el fragmento agitado del Preludio (con la octava descendente de dos semicorcheas y el ritmo asincopado). Y vuelven a cantar *JOSE LUIS* y *D. DIEGO*, interaccionando con *HEREDIA* acerca de la relación entre *HEREDIA* y *LOLA* (que mencionan, en varias ocasiones: "éramos eso"). *LOLA* responde que "mi cariño no tiene dueño… mi cariño se esconde en mi pecho"; y el *CORO* repite música y texto. Luego se enlaza con la "sentencia de Lola" para la segunda despedida.

Atendiendo al crecimiento (quinta categoría analítica de LaRue) añadimos un tercer bloque intermedio a los dos bloques antagónicos del primer acto. El número de menor crecimiento es el n.º 8 (tiempo de habanera) por su homogeneidad y uniformidad con el único cambio significativo del paso del homónimo menor (Re menor) al mayor (Re Mayor). Los cinco restantes responden al grupo de elevado crecimiento y contraste (n.º 7, 10 y 12) y al grupo de crecimiento y contraste intermedio (n.ºs: 9 y 11) donde solo contrastan dos secciones. Centrándonos en la disección de los cambios de tempo, de compás y de armadura (que son los factores que con más claridad marcan el crecimiento elevado –si hay mucho contraste y cambio- o reducido –si hay poco-) estas son nuestra conclusiones, número por número:

El n.º 7 (Preludio más Dúo Lola y Jose Luis) cuenta con cambios de tempo (después del *allegro mosso* inicial; aparece un *menos mosso*; un *tranquilo muy expresivo*, una vuelta al *tempo primo*, un *vivo*, un *más movido*, un *tranquilo*); respecto a los compases, comienza en 3/8 y los cambios son al 6/8, 2/8, 3/4, 3/8, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4 y, al final, 3/4. Respecto a los cambios de tonalidad, representados por las armaduras comienza sin alteraciones, luego un sostenido, posteriormente tres sostenidos, luego cuatro sostenidos, vuelve a tres sostenidos, cinco sostenidos para cerrar con una armadura de tres sostenidos.

El n.º 8 (Dúo de Rosario y Lola) mantiene el mismo compás (2/4) y tempo (*tiempo de habanera*). Comienza en Re menor (con un bemol en la armadura) y, en el compás 53, cambia al homónimo mayor (Re M) con dos sostenidos en la armadura.

El n.º 9 (Dúo de Jose Luis y Lola). Tempo: *moderato*; cambia a *vivo* retomando el *Moderato* hasta el final (desde 78 hasta 141). Comienzo con compás de 3/4, luego 2/8 y 3/4 hasta el final. Armadura (tonalidad): se inicia con una de dos sostenidos, luego, cinco sostenidos (homónimo mayor); posteriormente un sostenido, luego dos sostenidos y retoma los cinco sostenidos hasta el final.

N.º 10 (La Juerga); Tempo *allegretto* (Tango), *movido*, *poco más movido*; *allegretto*; *allegretto muy movido* (zapateado); y *moderato* hasta el final. Compases: se inicia en 2/4 con cambios a 3/4, 3/8, 2/8, ¾ 3/8, 6/8 (zapateado) y, por último, 3/8.

N.º 11 (Zambra-farruca). Tempo: *moderato* (*muy marcado y con acento dramático*), *amplio y animado* hasta el final. Compases: 3/8, 6/8, 5/8 y 3/8 hasta el final. Armadura (tonalidad): comienza con dos sostenidos y, posteriormente, tres sostenidos hasta el final.

N.º 12 (Final 2º Acto). Tempo: *allegretto*; *allegre y movido*; *tranquilo* (sentencia de Lola), *poco más* (hasta el final) y un último *pesante*. Compases: 3/8, 3/4 (en el c. 129) para la "sentencia de Heredia"; 3/8 (c. 157); 2/4 (c. 171), 3/8 (c. 182), 3/4 (desde el c. 186 hasta el final). Y respecto a las armaduras (tonalidad): comienza con un bemol; luego cambia a una armadura sin alteraciones; posteriormente cinco bemoles; luego dos sostenidos; con posterioridad seis sostenidos; retoma ninguna alteración y, por último, tres sostenidos hasta el final.

Respecto a los números con mayor contraste destacamos el n.º 7, que está muy influenciado por el estilo inspirado en la tradición andaluza por la predominancia del compás ternario y el modo frigio-andaluz. Presenta similitudes con el n.º 2 (y está en la misma ubicación, en ambos actos, justo después de la obertura).

El n.º 10 (La Juerga), es el número con más cantidad de compases y destaca la importancia del baile (que protagonizó la compañía de Marianela de Montijo tanto en el

Tango como, sobre todo, en el Zapateado). La primera sección es un Tango como soporte de un baile (compás binario) en la tonalidad de La Mayor y con la intervención de *NARCISO*. A partir del c. 111 interviene, en el compás ternario, *HEREDIA* cantando su "serrana" que es un derivado del fandango (por el giro al relativo mayor –región del VI grado-). Posteriormente, aparece un pasaje de transición con mayor ambigüedad tonal y proliferación de grupos de cuatro fusas descendentes. En el c. 188 se inicia un Zapateado en el compás de 6/8 ahora en Mi Mayor. Y, después de otra transición, se propone un *moderato* en 3/8 algo más "atormentado" y con un diálogo con entradas en cada compás para preparar y presentar el número 11 (la Zambra).

El n.º 12 (final del 2º Acto) cuenta con 205 compases y su primera sección es asimétrica y poco estable tonalmente. Cuenta con numerosos cambios de tempo, de tonalidad-armadura y con múltiples intervenciones de todos los protagonistas de la obra: *LOLA*, *D. DIEGO*, *HEREDIA*, *NARCISO*, *D. LUIS*, *CORO*… El lenguaje inestable, tonalmente, y la estructura asimétrica se justifica por un texto donde interactúan todos estos personajes ante la decisión de *HEREDIA* de volver a marcharse (de la venta de Sevilla) ahora a Sanlúcar (los Puertos), el rechazo que esto produce en los presentes (*D. DIEGO* y *LUIS*, sobre todo), el malentendido de que todos creen que entre *HEREDIA* y *LOLA* hay algo más que una mera relación profesional y que el propio Heredia no solo no desmienta ese rumor sino que lo alimente. Toda la segunda parte de este número final se fundamenta, de nuevo, en la "sentencia de Lola" y en alusiones más o menos explícitas tanto al Preludio como al número final (6) del primer acto, volviendo a cuidar Barrios esa gran macroestructura palíndroma. La vuelta a la "sentencia de Lola" se justifica, en el libreto, porque *D. DIEGO* insinúa que *HEREDIA* ha "comprado" el corazón de *LOLA*, con lo que incita a esta respuesta musical de *HEREDIA*, (como declaración de intenciones a modo de letanía reiterativa) que refuerza *LOLA* cantando en octavas.

Los números con un crecimiento moderado son el 9 y el 11. En el caso del n.º 9 (Dúo de Lola y Jose Luis) combina, en su primera parte, el estilo musical "atormentado" (ya utilizado en el diálogo entre *D. DIEGO* y *LOLA* -n.º 3- y en el comienzo del n.º 6 en el diálogo entre *JOSE LUIS* y *LOLA*) pero ya en una tonalidad definida (en modo menor); en la segunda parte observamos un estilo más estable en lo tonal, más simétrico, con una homorritmia y paralelismo melódico entre los dos protagonistas (en modo mayor). El texto de *JOSE LUIS* y la respuesta de *LOLA*, en la primera parte, expresa dos conflictos emocionales: por un lado, la relación del propio *JOSE LUIS* con su padre con el que no comparte su forma de intentar conquistar el corazón de *LOLA* (ofreciéndole riqueza material y protección/seguridad) y su declaración formal de amor a *LOLA* (que por supuesto no es correspondida). La segunda parte supone una total alineación en lo musical pero, cuando ambos cantan simultáneamente, lo hacen con textos diferentes (aunque con el mismo número de palabras, sílabas y acentos) convirtiendo esa forma diferente de ver su relación en algo compatible, compartido, cordial y asumible por ambas partes.

El n.º 11 (Zambra) comienza con una Farruca donde el protagonismo vuelve a recaer en el cante de *LOLA*. En el c. 48 interviene *HEREDIA*, con un cambio de compás

(a 6/8) y de tempo (*amplio*) y con un abundante diálogo sobre la música orquestal. El lenguaje musical vuelve a estar muy influenciado por la tradición andaluza (compás siempre ternario e importancia de la cadencia andaluza y de la tensión de semitono descendente propio del modo frigio) tratándose de una reafirmación de las señas identidad del flamenco y la copla que encarna *LOLA* a través de recursos como la relación melismática entre número de notas por sílaba, la elección de figuras rítmicas breves (fusas) y la consolidación de la nueva "rúbrica de Lola" (añadiéndole un puntillo a la primera semicorchea). Estamos ante una simplificación y estilización de su "rúbrica original" eliminando dos de sus cuatro notas en los "requiebros" que ya analizamos en el primer acto.

Y, por último, el número 8 es el que presenta menos contrate entre sus diferentes subsecciones. No cuenta con ningún cambio de compás ni de tempo en sus 108 compases. La primera parte (con 53 compases) está en la tonalidad de Re menor. Su función es representar las aclaraciones y petición de disculpas de *ROSARIO* (tras el largo diálogo anterior al número musical) y cómo *LOLA* las acepta e, incluso, se permite darle algún consejo. Y la segunda parte, en Re Mayor (55 de los 108 compases), es aún más convencional en la armonización y donde *ROSARIO* y *LOLA* cantan a dos voces (por terceras paralelas) como señal de reconciliación y de alineamiento al estar de acuerdo en que los celos pueden actuar de venda que llegue a cegar la percepción de la realidad. Hemos etiquetado este recurso armónico de "tópico" en la terminología que inició Leonard Ratneren[37] 1980 y que luego profundizaron Kofi Agawu[38] o Raymond Monell[39] identificando una tonalidad en la modalidad menor como algo más melancólico y fluctuando que, en un momento dado, se convierte en el homónimo mayor estable y aún más convencional.

4.4.4 ANÁLISIS MACROFORMAL DEL ACTO 3º

Este acto de la zarzuela cuenta con un Preludio (una obertura instrumental) que se combina con un número vocal protagonizado por *PAQUITA* y *PATO* y, a continuación, dos números musicales. Como primera toma de contacto, vamos a computar el número de compases de cada uno, la duración de estos y, por último, los personajes que intervienen:

Preludio Acto 3º (55 compases del preludio más el número de Paquita y Pato con 145 compases adicionales suman 200 compases (48%). 5:42 mins. (39,7%).

N.º 13 (Dúo de Heredia y Jose Luis): 75 compases (18%) y 2:52 mins. (19,9%).

N.º 14 (Final de la Obra). Participan *LOLA, HEREDIA* y *CORO INTERNO* y cuenta con 143 compases (34%) y 5:49 mins. (40,5%).

El número total de compases, en este último acto de la zarzuela, es de 418 y el tiempo 14:23. Ambos datos son sensiblemente inferiores al número de compases del 2º

[37] RATNER, L.G. Classic Music: Expresion, Form and Style. Nueva York: Schimer Books.
[38] AGAWU, "Playing with signs, and Nattiez, Music and Discourse", pp. 88-98
[39] MONELL, R. "Music and the Peircean Trichotomies", pp. 99-108.

Acto (con 1079) y al tiempo de 29:19 minutos e, incluso, respecto al primer Acto que cuenta con 719 compases y 23:15 minutos. El número central de este 3er Acto (n.º 13) no alcanza los cien compases y los números antepenúltimo (Preludio) y último (n.º 14) sí superan esta cifra.

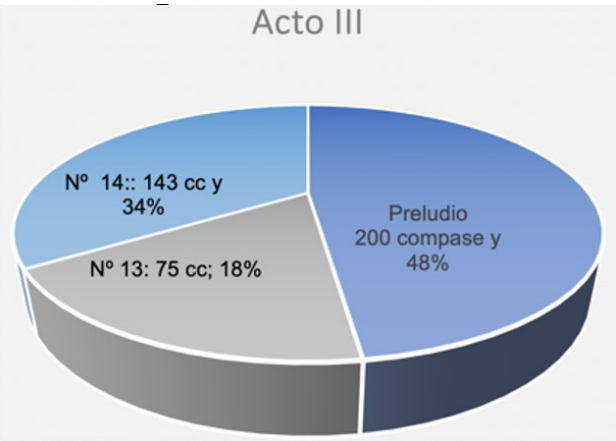


Fig. 4-61: n.º de compases y porcentaje acto 3º (creación propia).

Descripción del contenido del libreto en los números del Acto 3º

La acción se ambienta en Cádiz, concretamente, en la terraza de un hotel colindante con la playa.

a. Al subirse el telón intervienen *PAQUITA* (criada del hotel) y *PATO* (botero y "botones" que traslada equipaje del puerto a los buques). Ella canta: "Salinas de S. Fernando" y él baila. No transcurre nada relevante de la acción dramática salvo la reivindicación del tango como el cante propio de Cádiz.

b. En el n.º 13 se produce un leal diálogo entre *JOSE LUIS* y *HEREDIA* donde *HEREDIA* deja "vía libre" al joven respecto a *LOLA*; *ROSARIO* (a su manera) también se echa a un lado pero es *LOLA* la que elige consagrarse al cante y la copla. Ambos personajes coinciden en su forma de calificar y sentir el amor no correspondido.

c. *HEREDIA* intenta conquistar a *LOLA* intentando, incluso, besarla; pero, de nuevo, ella rechaza otro amor y le ofrece que su unión o sea sólo profesional o no sea ninguna; *HEREDIA* acepta y ambos embarcan para viajar hacia Sudamérica.

Podemos afirmar que, frente a muchos de los números del Acto I y II, este tercer acto aunque suponga el desenlace de la acción dramática no llega a aportar demasiada información. Así tanto el Preludio como el número 13 no añade demasiado contenido y, sólo el n.º 14 (final), propicia el desenlace ya descrito en la relación entre Heredia y Lola.

Números agrupados por bloques

Reducción de los tres bloques del II acto a los dos del Acto III

Continuando con la categoría analítica del crecimiento de LaRue, los tres números de este acto final se agrupan en sólo dos de los tres bloques que clasificamos en el acto

anterior: números con crecimiento elevado y números con crecimiento intermedio (desapareciendo el bloque de los números con crecimiento reducido). El Preludio es el número que cuenta con un nivel de crecimiento elevado y los números 13 y 14 presentan un grado de crecimiento intermedio.

Nivel de crecimiento elevado. El Preludio y número de *PAQUITA* y *PATO* cuenta con los siguientes contrastes. En el ámbito de la agógica se comienza con un *moderato tranquilo*, posteriormente cambios a *allegretto* (c. 20), a *moderato* (c. 29) y, cambio a *tiempo de tango zapateado* (c. 85) hasta casi el final y, por último, aparece un *vivo muy animado* (c. 190). Respecto a los cambios de compás, se comienza con un 6/8, luego 3/4 en el c. 23, 2/4 en 25, 3/4 en el c. 26; 2/4 en 28; 3/4 en el c. 29; 4/4 en 53 (con la apertura del telón); 3/4 en el c. 54; 6/8 en 80; y 2/4 desde el c. 85 hasta el final. Y con relación a los cambios de armadura (tonalidad/modalidad) comienza sin alteraciones en la armadura; tres sostenidos en el c. 21; de nuevo sin alteraciones en el c. 32; tres sostenidos en el c. 56; seis sostenidos en 84; dos bemoles en el c. 109; cinco sostenidos en el c. 146; y, por último, un sostenido en el c. 154.

El n.º 13 (Dúo de Heredia y Jose Luis) comienza con un tempo *moderato*, compás de 3/8 y armadura de dos bemoles (entre sol menor y re frigio mayorizado). Los cambios en el terreno agógico y del compás se producen en el compás 16 pasando a *molto tranquilo* y al compás de 6/8. Respecto a la armadura cambia, en el mismo compás, al homónimo mayor (armadura de un sostenido); en el c. 40 se produce un giro a si menor (armadura con dos sostenidos) y, en el c. 50, cambia, de nuevo, a Sol Mayor. El paralelismo con el n.º 8 (Dúo de Lola y Rosario) es evidente: son los únicos números con dos protagonistas del mismo sexo (ahora son dos varones: *JOSE LUIS* y *HEREDIA*); ambos recurren al comienzo en modo menor y cambio al homónimo mayor que consideramos un evidente tópico identificando, el menor (y/o frigio mayorizado) con el texto de *HEREDIA,* "soy un misterio muy grande…" y el modo mayor con la coincidencia cognitiva y emocional entre los dos protagonistas y con los adjetivos positivos hacia el amor; la región de si menor se reserva para los calificativos más negativos acerca del propio amor :"Fuego que ciega y destruye, veneno que mata, divino dolor". Y en los diálogos entre ambos, *JOSE LUIS* se ubica en el modo mayor y *HEREDIA*, en el relativo menor (mi menor). Etiquetamos este recurso armónico en la teoría de los "tópicos" identificando la tonalidad menor como algo más melancólico, inestable y ambiguo que, en un momento dado, se convierte en el homónimo mayor estable y aún más convencional.

El n.º 14 (final de la obra). Personajes: *LOLA*, *HEREDIA* y *CORO INTERNO*. Tempo: *moderato* que cambia a *vivo* retomando el *moderato* hasta el final (desde el c. 78 hasta el 141). Cambios de compás iniciándose en 3/4, luego 2/8 y compás de 3/4 hasta el final. Armadura (tonalidad): comienza con dos sostenidos, luego, cinco sostenidos (homónimo mayor); posteriormente un sostenido, luego dos sostenidos y retoma los cinco sostenidos hasta el final. Desde el punto de vista del trabajo motívico se consolida la metamorfosis entre la sentencia original de Lola y la nueva versión; y la rúbrica original, que pierde protagonismo, y es sustituida por las dos versiones simplificadas de forma

gradual. Armónicamente está en tonalidad mayor, alternando la dominante con la tónica (en este orden), emulando el "palo" del tango pero en un tempo y rítmica solemne (como sentencia); la relación texto-música es más melismática. Estamos ante un tópico a caballo entre el tópico de la sentencia (que suele estar en modo mayor, su tempo solemne, su armonía hierática, su texto, etc.) y el del flamenco puro (por el carácter melismático y porque adopta la armonía de un palo flamenco en modo mayor como es el tango). En ambos casos es un tópico asociado tanto a Cádiz (provincia donde se ubica mayoritariamente la zarzuela y, especialmente, el último acto) como a los cantes de ida y vuelta propios del "feedback" entre Andalucía y América (origen y destino del viaje que emprenden los protagonistas al final de la obra)

4.5. ANÁLISIS MESOFORMAL

Proseguimos con un análisis de algo más profundo y focalizado en cada uno de los quince números musicales de la zarzuela en una dimensión mesoformal o intermedia.

4.5.1 ACTO PRIMERO

El Preludio (obertura)

El Preludio, en un análisis mesoformal, responde al siguiente esquema formal (A, B, A´, C, D) que vamos a desglosar:

1. La sentencia de Lola (cc. 1-24) en un compás de 3/4 y un tempo *moderato* subdividido en un tema de 12 compases y, acto seguido, una transposición de este una 4ª ascendente y con alguna modificación más del mismo. En los cc. del 51 al 62 repite la versión de la 2ª parte de tema con una vuelta al compás de 3/4 .

2. Una sección más inestable tonalmente (cc. 25-50), en un compás de 3/8 y un tempo *allegretto (movido)* basada, en dos "motivos" (el primero con un pie troqueo invertido variante "c" –corchea, corchea con puntillo y semicorchea con un perfil melódico descendente- y luego corchea, semicorchea y seis fusas con un perfil ascendente; y el otro motivo con un ritmo de dos semicorcheas con una octava y trémolo posterior –pie troqueo invertido variante "b"-).

3. Después aparece otro pasaje atemático donde predomina su carácter de diseño destacando la indicación *acelerando*, las negras desplazadas mediante síncopa que luego serán muy utilizadas en la mayoría de los siguientes números de la zarzuela y, en la melodía, alternancia de tres negras con bordadura inferior con el pie troqueo invertido variante "c" negra, negra con puntillo y corchea con movimiento y nota de paso.

4. Un último pasaje en valores largos (donde prevalece una unidad de compás –blanca con puntillo- ligada al compás siguiente, estabilizando la tonalidad de Si Mayor con guiños "frigio-flamencos". Se da la circunstancia de que es un material musical casi idéntico al del final de todo este primer acto (a la conclusión del n.º 6).

Para percibir las diferentes secciones de este Preludio y su proporción en número de compases de una forma gráfica pero con el mínimo espacio posible vamos a usar la siguiente tabla:

ANÁLISIS MESOFORMAL PRELUDIO ACTO I				
Cc. 1-24 (25 compases) 27% Sección A	Cc 26-49 (24 compases) 26% Sección B	Cc 50-62 (13 cc) 14% Sección A	Cc 63- 69 8% C	Cc. 70-91 (21 compases) 25% Sección D
Sentencia de Lola	Agitado	1/2		Valores largos y guiño frigio

Fig. 4-62: análisis mesoformal Preludio Acto 1º (creación propia).

Canción de Heredia (n.º 2)

Música inspirada en la tradición andaluza pero analizable tonalmente (en si menor) y no modalmente (en "fa#" frigio).

Es el primer número con texto cantado y su función es que *HEREDIA* describa a *D. DIEGO* las cualidades y atributos de *LOLA* (posteriormente al diálogo que han comenzado en el inicio de la zarzuela).

Comenzamos con el análisis de la mesoforma (el acercamiento a la estructura global) de las diferentes secciones. Estamos ante el primero de los números de este acto inicial con un crecimiento reducido y responde a las siguientes características:

1. Interviene cantando un único personaje (*HEREDIA*).

2. No se observa un elevado contraste crecimiento (según la categoría de LaRue) con relación a los elementos del lenguaje musical (ni cambios en el compás o los tempos, en las tonalidades –armadura-, en el carácter –articulación más legato o picado, etc.).

3. La estructura formal está bastante clara.

4. La alternancia entre la orquesta y las intervenciones del solista (*HEREDIA*) son bastante simétricas.

Para plasmar ese nivel tan reducido de la categoría del crecimiento en la mesoforma hemos utilizado gamas del mismo color (en este caso verde) para las diferentes subsecciones (las denominamos así porque su nivel de contraste no alcanza a considerarlas como secciones independientes a los diferentes fragmentos y por tanto a ser representados con colores diferentes). Las tablas de análisis estructural cuentan con una

proporción en el ancho de sus celdas equivalente al número de compases y porcentaje de estos. En el caso de este N.º 2 no estamos ante una simetría/periodicidad demasiado estricta (especialmente en las intervenciones de *HEREDIA*) pero sí observamos que la alternancia con los interludios orquestales presenta cierta equivalencia en el número de compases. Por último, podemos afirmar que el plan formal (las tres subsecciones) está claramente definido en la partitura sin ningún tipo de ambigüedad:

ANÁLISIS MESOFORMAL Nº 2 CANCIÓN DE HEREDIA					
Instru	**Heredia**	**Interludio**	**Heredia**	**Interl.**	**Heredia**
2 cc	A (16 cc)	4 cc	B (13 cc)	3 cc	C (8 cc)

	Heredia	**Interludio**	**Heredia**
	A (16 cc=	4 cc	B (13 cc).

Fig. 4-63: análisis mesoformal n.º 2 (creación propia).

Dúo de Lola y Don Diego (n.º 3)

En estos 91 compases, y atendiendo de nuevo al análisis mesoformal, identificamos tres grandes secciones musicales que se corresponden con la acción dramática del libreto:

a) Enlace y nudo*: D. DIEGO* intenta conquistar el corazón de *LOLA* prometiéndole una gran riqueza material (propiedades y posesiones) y protección/seguridad; *LOLA* lo rechaza.

b) Desenlace A: *LOLA* se reafirma "sentenciando" que su propósito es el cante y la copla y que nada ni nadie la va a distraer de esa misión. Canta: "Desde Granada a Sevilla, desde la Tierra a la Mar, el corazón de la Lola, nadie lo puede comprar".

c) Desenlace B: Ese mismo texto se encaja en la "sentencia de Lola" (tema que inicia el Preludio y que luego se retomará en el final del n.º 6).

Estos tres momentos del libreto se musicalizan con las siguientes tres secciones:

Sección A (cc. 1-26). Tempo *moderato*, compás de 3/4 y su seña de identidad principal es la inestabilidad consciente y deliberada del centro tonal, del ritmo, de la simetría periodicidad etc.

Sección B (cc. 27-66). Cambio a compás de 6/8 y, desde c. 54, cambio a compás de 3/4. Importancia, en el aspecto melódico-armónico, del giro frigio (sol polarizado hacia "fa#") y, en la relación entre las sílabas y el número de notas, de lo neumático y

melismático como "seña de identidad" de Lola (y del flamenco y la copla).

Sección C (cc. 67-91). "Sentencia de Lola" con el final del texto de la sección B en las mismas tonalidades y con mismas notas que en la primera cita del inicio del Preludio (primero en Fa# Mayor y, posteriormente, en Si Mayor).

Sección A: 27 compases que representan un 29% del total;

Sección B: 39 compases con un peso del 43% de este número.

Sección C: 25 compases, es decir, un 28%.

Es el segundo número de la zarzuela (el primero vocal, descontando el Preludio) con un crecimiento muy elevado entre sus secciones. La sección A, al comienzo de este número, combina todos los elementos que, musicalmente, propician una cierta inestabilidad y dramatismo (la ambigüedad tonal, la variedad en la subdivisión rítmica, la asimetría y falta de cuadratura, el registro-ámbito extremo en los cantantes –especialmente en el agudo en *D. DIEGO* y en el ámbito grave en el caso de *LOLA*-); en la sección central, Barrios propone, con la intervención de *LOLA*, un estilo musical entroncado con la tradición flamenco-andaluza, para finalizar con la cita literal de la "sentencia de Lola" en la misma tonalidad que en el comienzo del Preludio. Hemos intentado identificar estos tres estilos musicales tan divergentes con tres colores (frente a los números homogéneos para los que utilizaremos gamas del mismo color como hemos realizado en la Canción de Heredia). Nuestra elección ha sido la siguiente:

1. El negro para la sección A (ambigüedad tonal) con el protagonismo de *D. DIEGO* en su intento de conquistar a *LOLA* prometiéndole propiedades y solvencia económica, así como protección y seguridad y el rechazo de *LOLA*.

2. El marrón para la sección B: Respuesta asertiva de *LOLA* "sentando cátedra" en su sentencia de que "desde Granada a Sevilla, desde la tierra a la mar, el corazón de la Lola, nadie lo puede comprar". Musicalmente se clarifica el centro modal-tonal que, además, se dirige (como hemos adelantado) al modo frigio-andaluz de "mi".

3. El color rojo, como ya asociamos en el Preludio, para la "sentencia de Lola" (el tema principal y más repetido de este Acto 1º) que reutiliza, además, el mismo texto que en la sección B.

ANÁLISIS MESOFORMAL N.º 3 (DÚO DE LOLA Y D. DIEGO)		
Cc. 1-26 (27 cc. = 29%)	Cc. 27-66 (39 cc. = 43%)	Cc. 67-91 (25 cc. = 28%)
SECCIÓN A Intento de seducción de D. Diego a Lola y rechazo de ella Inestabilidad tonal	SECCIÓN B Transición de Lola (modo frigio-andaluz)	SECCIÓN C Sentencia (tema) de Lola

Fig. 4-64: análisis mesoformal n.º 3 (creación propia).

Petenera (n.º 4)

Este número es la respuesta musical de *LOLA* cuando se siente interpelada por *ROSARIO* acerca de qué le aporta la copla. Al igual que ocurre en el n.º 2, la inspiración de Barrios en las raíces musicales andaluzas es evidente pero no se trata de un estilo melódico-armónico puramente modal sino, como suele ocurrir, en este palo concreto (la petenera) es tonal (también en si menor)[40] pero enfatizando la escala y cadencia andaluza dirigida hacia el acorde de Dominante (Fa# Mayor).

No es el objeto de apartado el análisis del proceso creativo, pero no podemos dejar de reseñar que la Petenera es la pieza musical sobre la que tenemos más documentación y noticias previas al estreno de la zarzuela y que, además, se convirtió en una pieza independiente para diferentes instrumentos como guitarra o voz y piano con sus ediciones correspondientes[41].

Las similitudes con la Canción de Heredia (n.º 2) son evidentes. Respecto a la periodicidad-simetría es aún mayor en este número y se relaciona mucho con la métrica del texto de la Petenera[42]. Destacamos la importancia del número tres respecto a la agrupación de los compases (por la alternancia de los dos compases de 3/8 combinados con uno de 3/4). Profundizando algo más hemos subdivido los 91 compases de la Petenera en veinticuatro grupos de compases de 3 que se agruparían así:

a) 7 grupos para la Introducción;

---

[40] NÚÑEZ, Faustino en *flamencopolis* https://www.flamencopolis.com (consultado el 15 de marzo de 2020) enumera las características de la petenera; el compás que es el mismo que en las guajiras, aunque en la versión flamenca se hace más lento y consecuentemente más libre. La métrica es 6/8 + 3/4 (*amalgama*, conocida antiguamente como compás de peteneras) y al igual que el punto cubano se pueden cantar, como las guajiras, con un ritmo fijo (punto fijo) o con ritmo más libre (punto libre). Respecto a la tonalidad está en tono *menor*, con una rueda armónica muy característica que se apoya en la semicadencia para, sobre la cadencia andaluza, forjar todo el entramado armónico y, pasando por el mayor rematar en el modo flamenco, recorriendo así los tres modos armónicos que usan los flamencos para acompañar sus cantes. El esquema armónico de la petenera responde a la siguiente progresión (menor): i – V – i – VII – VI– V- VII7 – III – VII – VI – V – i – V – VII7 – III – VII – VI – V. Con relación a la letra, utiliza la cuarteta octosílaba (cuatro versos abab o abba), repitiendo algún verso o introduciendo un ripio.

[41] Comenzamos con la afirmación de la investigadora M.ª Dolores Méndez de que la actriz Lola Membrives ya cantaba esta Petenera desde el estreno de la Comedia en el Teatro Fontecha el 8 de Noviembre de 1929. Posteriormente: el 9-12-32 Teatro Español de Madrid (Cuarteto Iberia) y presentación de Manuel Machado (el programa M.ª Dolores Méndez se lo facilitó a Miguel D`Ors) … Interpretaron la Danza del 2º Acto y la Petenera. El 15-03-33 Mismo repertorio en la gala titulada "Fundación de Gala" organizada por el Centro Artístico de Granada, en el Coliseo Oymplia, por su 25 aniversario. También con Nati morales. El 11-06-1936 Centro Artístico de Granada… Velada musical nocturna en el Palacio de Carlos V (Conchita Velázquez canta Petenera y Seguidilla Gitana de la Lola). Dos fotos en el Patronato (PAC) le 532 y carta de Barrios a Machado para que viniera a Granada y respuesta de Machado que le dejó plantado; y el 29-12-1938 Petenera sexteto Iberia en el Teatro Cervantes de España (se conserva el programa de mano en el CDMA part C 5 0 -6-).

[42] *Hay un camino muy largo; De querer a no querer;*
Hay un camino muy largo; Nena de mi corazón
Y "toito" el mundo lo anda; Sin saber cómo ni cuándo
Y "toito" el mundo lo anda; Sin saber cómo ni cuando
Quejío ("ay")
Hay un camino muy largo; De querer a no querer; Y "toito" el mundo lo anda
Y "toito" el mundo lo anda; Sin saber cómo ni cuando
Quejío: "ay".

b) 8 grupos para la primera intervención de *LOLA*;

c) 2 grupos para el siguiente interludio orquestal;

d) 3 grupos para la 2ª intervención de *LOLA*;

e) 1 grupo para el último interludio, y

f) 3 grupos para la última intervención de *LOLA*.

Hemos representado gráficamente la homogeneidad musical (el reducido nivel de la categoría crecimiento en la dimensión mesoformal) a través de una ligera modificación del mismo color (el rojo asignado a Lola); sólo el tono es más oscuro en la sección un poco más contrastante en su centro tonal en el fragmento vocal de los cc 51-59 y en el instrumental del compás 60 al 62:

ANÁLISIS MESOFORMAL Nº 4 (PETENERA)					
Introducción orquesta (c. 1-20) 21 cc.	Lola (c. 21-45) 24 cc.	Inter (c. 45-50) 6 cc.	Lola (c. 51-59) 9 cc.	60-62 3 cc.	Lola (cc. 63-71) 9 cc.
	A		A`		A`

Fig. 4-65: análisis mesoformal n.º 4 (creación propia).

Soleá (n.º 5)

El siguiente número musical (n.º 5) es la Soleá[43] que canta *LOLA* acompañada, a la guitarra, por *HEREDIA*. Este número es muy importante porque representa la primera actuación en público de los protagonistas de la zarzuela en el cortijo (ni la Canción de Heredia -n.º 2- ni la Petenera –n.º4- cumplen esa función aunque compartan características musicales e influencia en la tradición andaluza).

Participa de características musicales similares a los n.º 2 y 4 y que volvemos a destacar:

1. Protagonismo vocal de un único personaje (vuelve a ser *LOLA*) que alterna sus intervenciones con las de la orquesta.

[43] Según Faustino Núñez las principales características de este "palo" son: EL COMPÁS: se basa en la amalgama de los metros de 6/8 y el 3/4 y su modelo es extensible a numerosos estilos flamencos. LA TONALIDAD: La realización armónica de la soleá se basa en el *modo flamenco*, sin embargo durante la ejecución algunos de los *acordes* que acompañan a la soleá hacen claras incursiones en el *modo mayor* e incluso al *menor*, siendo no obstante el modo flamenco el dominante en el cante y toque por soleá. LAS LETRAS: Desde antiguo se llamaron *cantares de soledad* a las estrofas de tres versos octosílabos que rimaban a-b-a, generalmente en asonancia. Pero la soleá asume desde un principio coplas de cuatro versos octosílabos con rima asonante o consonante en los pares; la conocida como soleá grande. Al primer modelo -de tres versos- se le conocerá, por tanto, como soleá corta o soleá en sí.

2. Homogeneidad/uniformidad musical, sin grandes contrastes de cambio de tempo, de compás, de tonalidad, de carácter.

3. Relativa simetría/periodicidad y estructura formal bastante clara.

Los 123 compases que conforman esta Soleá se pueden dividir en tres subsecciones sin contrastes significativos en ninguno de los elementos del lenguaje musical. En la terminología de LaRue y Manco, volvemos a un crecimiento reducido. Para la identificación de las subsecciones nos hemos fundamentado, sobre todo, en el cambio de región modal, en el ámbito/tesitura de *LOLA* y en el texto (toda la subsección final combina el protagonismo exclusivo de la orquesta con intervenciones de *LOLA* mediante "quejíos" –que son inflexiones melismáticas con el texto "ay"-)[44]:

- Subsección A (cc. 38): Preludio (compases del 1 al 20);

  Primera intervención de Lola en el modo de "mi" frigio trasportado a re (importancia del "fa#" para convertir en mayor el acorde de fundamental); interludio (cc. 35-37).

- Subsección B (cc. 38-82): *LOLA* (cc. 38-55): cambio a la región del VI grado (Sib Mayor) y registro-ámbito de *LOLA* más agudo; interludio orquestal (cc. 56-59). Nueva intervención de *LOLA* (cc. 60-76). Interludio orquestal (cc. 76-82)

- Subsección C (cc. 83-123): Alternancia de quejíos de *LOLA* (dos más breves: cc. 83-85: 90-93; y un último más largo y melismático: cc. 106-118) con interludios, en solitario, de la orquesta (cc. 86-89; 94-105 y 119-123).

Continuando con nuestra metodología analítica nos ayudamos de la tabla gráfica para visualizar el análisis mesoformal de estas tres subsecciones:

Completando este esquema debemos matizar que los 123 compases no se reparten, equitativamente, en tres grupos de 41 compases, sino que esa subdivisión se realiza así:

a) Subsección A: 38 compases (31% del total de 123 compases).

b) Subsección B: 45 compases (37%)

c) Subsección C: 41 compases (coincide con el 33%, es decir, la tercera parte exacta).

---

[44] El texto del n.º 5 es: *Ojitos de terciopelo; labios de clavel morado; Dame gitanilla un beso; labios de clavel morado* (subsección A) "Dame un beso gitana gitanilla; Que pierdo el conocimiento y se me va ya la vida/ Dame gitanilla un beso; Y se me va ya la vida; Que pierdo; Que pierdo; Que pierdo el conocimiento; Labios de clavel morado; Ojitos de terciopelo/ Labios de clavel morado".

Por tanto, hay más paralelismo con el n.º 2 ("Canción de Heredia") en una simetría/periodicidad más flexible que con el n.º 4 ("Petenera") donde la simetría-periodicidad es mucho más exacta.

En lo que se mantiene la similitud con los números 2 y 4, es en la homogeneidad/uniformidad y, por tanto, ausencia de contraste en aspectos como el tempo, compás, tonalidad (armadura) y carácter. Por este motivo hemos vuelto a acudir al recurso de las diferentes gamas o matices del mismo color rojo (que hemos identificado con el personaje principal de la zarzuela) para representar las tres subsecciones.

ANÁLISIS ESTRUCTURAL Nº 5 (SOLEÁ)		
Subsección A (cc 1-37)	**Subsección B (cc. 38-82)**	**Subsección C (cc. 82-123)**
Centro modal: Re frigio andaluz (importancia del fa#). Ámbito intermedio y restringido de Lola	Giro a la región del VI (sib Mayor) y ámbito ampliado y más agudo de Lola	Equilibrio entre el Re frigio-andaluz y la región del Vi (sib Mayor). Importancia de la alternancia entre los quejíos de Lola y el protagonismo de la orquesta.

Fig. 4-66: análisis mesoformal n.º 5 (creación propia).

Final del acto 1º (n.º 6)

Como hemos comentado estamos ante el número que, en el primer acto, cuenta con un mayor número de compases (sus 259 compases equivalen a algunos de los números precedentes fusionados) y esta realidad se justifica por varias razones:

1º Por el añadido de nuevas interacciones a la trama desarrollada hasta el momento. Así, del compás 7 al 29 se produce el primer cortejo musical de *JOSE LUIS* y *LOLA* (ya analizaremos sus similitudes con el N.º 3 donde *D. DIEGO*, padre de *JOSE LUIS*, interacciona con *LOLA* buscando el mismo propósito). Otro ejemplo de adición se produce en los compases 34-40, cuando *ROSARIO* le pide a *LOLA*, por primera vez, disculpas (anticipando el n.º 8 del II Acto, "Tiempo de habanera" donde esa reconciliación será completa).

2º Porque este número supone el "desenlace" de la trama argumental propuesta en el Primer Acto. Debemos aclarar que, tanto este Primer Acto completo como su desenlace (este N.º 6), podrían haber supuesto una unidad de acción independiente si no conociéramos lo que aún resta de argumento (en la comedia y en la versión del libreto) con el futuro cambio de ubicación geográfica y una ampliación de las interacciones entre los personajes (*LOLA* con *HEREDIA* en el n.º 7; una ampliación de la reconciliación entre Rosario y Lola -Tiempo de Habanera en el n.º 8-; una interacción más sosegada, en el número 9, entre Jose Luis y Lola, etc.). Este carácter conclusivo y de "desenlace" de la trama se manifiesta en los siguientes momentos:

a. Aparece una larga sección con la indicación común agógica "Tiempo de Bulerías" que abarca desde el compás 52 hasta el 190; comienza cantando Mercedes y campesinos. Posteriormente intervienen los tres varones principales D. Diego, su hijo José Luis y Heredia más la propia Lola; en el c. 135 vuelven Paco y Heredia con el tema principal de las bulerías. Vamos a profundizar en sus características musicales que podemos resumir en una gran estabilidad tonal en la mayoría de la sección (una clara tonalidad de La Mayor con la predominancia de los acordes de tónica, subdominante y dominante), una simetría-periodicidad melódica así como sencillez y ámbito restringido en lo rítmico).

b. Desde el compás 191 aparece un fragmento instrumental con un diálogo de despedida (de Lola con D. Diego y Jose Luis) y donde el centro modal frigio-flamenco es lo que domina.

3º En este carácter de conclusión del Acto 1º se observa, en los últimos cincuenta y seis compases, una clara vuelta al Preludio (Obertura) citando sus elementos fundamentales ligeramente modificados y, a nuestro juicio, buscando la intencionalidad de "terminar como empezó". En el compás 200 se cita la "sentencia de Lola" pero en versión instrumental (y en otra tonalidad). En el compás 213, se intercala un *molto animato* en 3/8 bastante similar al "motivo agitado" (sin la 8ª descendente, pero con el pie troqueo invertido variante "c" y el ascenso en fusas de la obertura). Y, desde el compás c. 239 el paralelismo con el final del Preludio y apertura de telón (que ahora, es después su cierre, en 255) son evidentes en el pasaje de valores largos y trabajo sobre el modo frigio-andaluz.

Una vez descritas algunas claves de este importante n.º 6 (final del Acto I) continuamos nuestro análisis en la dimensión intermedia (mesoforma) aclarando que, como ocurre en el Preludio y en el n.º 3 (Dúo de Lola y Don Diego) debemos volver a etiquetar sus diferentes fragmentos como secciones con un gran contraste de los elementos del lenguaje musical (tempo/compás; carácter; estilo musical; estabilidad o ambigüedad en el lenguaje armónico tonal o modal etc.). Por tanto, podemos calificar la categoría de crecimiento como elevada. Incluso, en cada una de las grandes secciones (que podrían constituir números independientes por las diferencias en el ámbito musical y argumental) se proponen subsecciones que, a su vez, aportan variedad a dichas secciones. Acerquémonos, de forma panorámica aún, a sus grandes secciones que etiquetaremos como A, B y C:

1. Sección A: La primera sección (19% de compases del total) ya la hemos descrito en el contexto de la trama y se trata del intento de cortejo de *JOSE LUIS* y las disculpas de *ROSARIO*; musicalmente estamos ante la escritura musical que Barrios aplicó a la seducción de *D. DIEGO* del comienzo del n.º 3: ambigüedad tonal, asimetría de compases, variedad en la subdivisión rítmica de las partes y ámbito extremo en las voces.

2. Sección B: La sección central, que ocupa el 58% de la extensión del n.º 6, es decir, 152 compases, es el "tiempo de bulerías" que se desarrolla en un contexto de total

estabilidad tonal (La Mayor). Los personajes varones, el coro y el servicio (*NARCISO* y *MERCEDES*) se dedican a piropear a *LOLA* que se dispone a marchar.

3. Sección C: La sección final (23% del total, es decir, 60 compases) es una vuelta a los elementos principales del Preludio (la "sentencia de Lola, el fragmento agitado en 3/8 bastante atemático y el fragmento en valores largos y con giros frigio-andaluces). Es evidente que Barrios pretende cerrar, musicalmente, este número haciendo uso del recurso de la repetición y recurrencia de los elementos temáticos iniciales.

La tabla gráfica del análisis mesoformal (con una perspectiva panorámica) de estos 259 compases nos va a completar la explicación anterior:

ANÁLISIS FORMAL Nº 6 (FINAL ACTO I)		
Cc. 1-47 (19%)	Cc. 47-199: 152 compases (58%)	Cc. 200 a 259: 60 cc (23%)
Similitud con el comienzo del Nº3. Interactúan Jose Luis, Lola y, al final, Rosario	Tiempo de Bulerías. Predominio de la estabilidad tonal (La Mayor) con algún viaje a "centros tonales" vecinos.El protagonismo es la admiración de todos por Lola (Mercedes y coro; Jose Luis, D. Diego, Heredia y, al final, Narciso, Mercedes y coro).	Sentencia de Lola más material del Preludio. La "sentencia" se presenta en versión instrumental y luego cantada "en la lejanía" por Lola.

Fig. 4-67: análisis mesoformal n.º 6 (creación propia).

Y completando tanto los dos primeros acercamientos como este esquema visual debemos añadir que, para representar este elevado contraste de las tres grandes secciones, hemos retomado el color negro para plasmar la ambigüedad tonal de los primeros 47 compases (el mismo color que en el comienzo del n.º 3), el color azul por el motivo contrario (debido a la estabilidad tonal –La Mayor- del "tiempo de Bulerías") y el color rojo por la vuelta a la Sentencia de Lola y a todas las citas recurrentes al final del Preludio (obertura).

4.5.2. ACTO SEGUNDO

Preludio II Acto y Dúo de Lola y Heredia (n.º 7)

Este número integra, por un lado, el Preludio del II Acto y, por otro, el primer número cantado del Acto, que es el dúo de Lola y Heredia. El preludio cuenta con 35 compases y el dúo, 124 compases (del c. 35 al 158).

Si comparamos este nuevo Preludio con el que inicia la zarzuela encontramos dos notables diferencias como son: el tempo/compás (en el II acto la indicación de tempo es *allegro mosso* y en el I es *moderato*) y la armadura-tonalidad (en el II acto sin alteraciones y La menor vs. seis sostenidos y Fa# Mayor).

Destacamos el motivo melódico-rítmico de dos fusas y semicorchea, perfil descendente y movimiento conjunto que es una variante simplificada de la "rúbrica de Lola" pasando de cuatro valores breves y uno largo (en la "rúbrica" original basado en la bordadura superior, inferior y nota de paso) a solo dos valores breves y uno largo (con una sola nota de paso). Lo encontramos en siete ocasiones: en la última parte del c. 4, última parte de los cc. 11 y 13, segunda parte de c. 14, última parte del c. 17, último tiempo de c. 25 y última parte del c. 29. Insistimos en que no es algo anecdótico y que este nuevo motivo va a proyectarse mucho tanto en este II Acto como, sobre todo, en el III Acto.

Armónicamente, los primeros acordes del Preludio son los propiamente tonales en la región de La menor, cc. 1-8 (el comienzo con el acorde sobre el II en 2ª inversión -"la"-"re"-"fa"-) pero en el c. 9 aparece un giro hacia Do# menor a través de su acorde de 7ª de dominante ("sol#"-"si#"-"re#"-"fa#"); desde el c. 12 (con el paso, en la armadura, a un sostenido) hay un pasaje ambiguo que, finalmente, conduce a Sol Mayor. Desde los cc. 20-21 ese centro tonal-modal de "sol" se convierte en modo frigio-andaluz con el acorde de II rebajada (c. 21); y desde el c. 24 con el acorde tríada mayor sobre "mi" ("mi"-"sol#"-"si") hay una reexposición del motivo inicial en los cc. 26 y 27 que busca el centro tonal de "mi" (con mucha nota sensible –"re#"-).

El Dúo de Lola y Heredia presenta similitudes con el n.º 2 tanto en su función semántica (ensalzando la figura de *LOLA*), como en el tipo de estilo musical utilizado (heredado de la tradición andaluza) y en su ubicación (justo al abrirse el telón posteriormente a cada respectivo preludio).

La forma de organización del Dúo es la propia de un número posterior a la apertura del telón con intervenciones que van, progresivamente, de una técnica más de cantilación/recitativo (insistiendo en la misma altura con saltos interválicos escasos pero amplios en los inicios y finales de las intervenciones) y un acompañamiento armónico estático mediante largas notas pedal. A lo largo que evoluciona el número sus características musicales se emparentan más con un aria. Lo primero que se canta son pregones mediante la técnica de cantilación (salto interválico inicial e insistencia en la misma nota en el resto del fragmento) sobre una nota pedal sobre "do#" en ámbito subgrave. A partir del c. 59 se produce un diálogo del libreto sobre la música y no es hasta la anacrusa del c. 86 cuando interviene, cantando, *HEREDI*A destacando los saltos en el inicio (3ª ascendente en ese c. 86) y 5ª descendente en el c. 91. En el c. 99, comienza el diálogo entre *LOLA* y *HEREDIA* donde él intenta impresionar a la cantaora comenzando, desde el c. 103 al 107, una "falseta" con la guitarra. Estaríamos ante un lenguaje idiomático donde el compositor imita el instrumento de cuerda pulsada con la orquesta y que podríamos considerar un tópico de solo cinco compases y, además, se trabajan elementos rítmicos y melódicos identificados con el propio Heredia (compás de 3/8, proliferación de semicorcheas, giros frigio-andaluces, etc.). En el c. 108, vuelve un breve diálogo donde *LOLA* propone cantar con la coletilla "yo le pongo más nobleza" con el tempo *tranquilo* en los cc. 110-122. Desde el c. 123, se sucede un diálogo entre *HEREDIA* y *LOLA* donde se pronuncian frases importantes para el propósito del libreto; así, *LOLA,* afirma: "Una

copla cuando es copla es más que un arco de Iglesia; cosa muy seria". O cuando debaten sobre si la copla y el toque es más fruto del "estudio y (con) paciencia o si también se lleva en el corazón", hasta el final del Dúo.

Rítmicamente se mantiene el mismo compás (3/8) aunque un tempo *menos mosso* y se recurre al "motivo de Heredia" (la octava descendente con el pie troqueo invertido variante "b" –dos semicorcheas y negra ligada-) en el c. 35 y en el 40. No se abandona el uso de la versión estilizada de la "rúbrica de Lola", en la primera parte de c. 42, segunda parte del c. 43, tercera parte del 44 y primera parte del 46, así como en la primera parte del compás 55, del 56 y en la primera parte de compás 62. El motivo original de la "rúbrica de Lola" no ha desaparecido retomándose, en la orquesta, en los cc. 68 y c. 72, preparando auditivamente la utilización de Heredia de este motivo a partir de su entrada en la anacrusa de compás 86. Heredia sigue utilizando la versión original de la "rúbrica de Lola" en los cc. 88 y 95 (en versión cuatro fusas) y en el c. 98 (semicorchea) en *HEREDIA* y la imitación de la orquesta en las últimas partes de los cc. 98 y 99. Con la intervención de *LOLA* (c. 111) adquiere protagonismo la nueva versión de la "rúbrica de Lola" con un ritmo de dos semicorcheas y valor largo (en el compás de 3/4) en los cc. 112, 115, 116, 121 y 122 (con una relación texto-música melismática). *LOLA* no se olvida de hacer un guiño a su propia "rúbrica" en el c. 118, con su autorreferencia en el texto (Lola). Las semicorcheas son la figuración asociada al "tópico jondo" y a *HEREDIA* (en el c. 45, con la aparición de *HEREDIA* medio dormido) y con la "falseta" que simula tocar con su guitarra en los cc. 103-109.

Armónicamente, el dúo comienza en Si menor; en el c. 47 comienza un largo pedal sobre "do#" en ámbito subgrave que se mantiene hasta el c. 56. En el c. 57, se inicia una pedal, en el grave, sobre "sol#", hasta el c. 67. En el c. 68, se retoma el pedal sobre "do#" hasta el c. 72. Una variación de la cadencia andaluza se repite, dos veces, en los cc. 74 y 75 ("do#", "si", "sol" y caída a "fa#", y en los cc. 77 y 79 -"si", "la", "sol" y "fa#"-). Desde el c. 85, se propone otro pedal, ahora en el registro agudo y, desde el c. 88, todo conduce hacia la tonalidad de Fa# menor y, con ambigüedad, polarizando el modo frigio-andaluz sobre "do#" mediante el "re" semitono agudo. En el c. 110, se vuelve a la armadura de seis sostenidos y tonalidad de Fa# Mayor (asociada a la "sentencia de Lola") y la futura versión estilizada de la "rúbrica de Lola" donde la nota aguda es la 7ª menor del acorde ("mi"), la nota de paso es la 6ª ("re") y la 5ª ("do#") en el c. 112. En el resto de veces, el motivo abreviado se apoya sobre una nota consonante ("re" sobre "si"). En el c. 118, la "rúbrica de Lola" en su versión original aparece en las notas del acorde (sobre "la" y "fa"). Desde el c. 129 (con tres sostenidos en la armadura), se prepara el aterrizaje en La Mayor con una pedal de "mi" grave, desde el c. 129 hasta el 134. Desde el c. 135, se polariza el centro modal-tonal sobre nota "si", en un contexto frigio-andaluz (con solo un "fa#" desde el c. 136). Desde el c. 141, con el cambio a tres sostenidos en la armadura, se propone un acorde triada sobre "sol#" ("sol#"-"si#"-"re#") que no llega a resolverse y, desde el c. 143, con la armadura de cuatro sostenidos, observamos una aparente modulación a Mi Mayor que, en realidad, es un pasaje en el contexto

del centro tonal-modal sobre Sol# Mayor (cc. 146 y 147; 150 y 151) polarizado con el II rebajado un semitono (triada mayor sobre nota "la" –cc. 148 y 149; 152-153). En los cc. 154 y 155, aparece el acorde sobre la dominante de la tonalidad menor de esta armadura ("fa#"-"la"-"do#") y, en el c. 156, reposo sobre el acorde de "do#" sin tercera ("do#" y "sol#").

Para percibir las diferentes secciones de este número 7 (con su preludio y posterior dúo de Lola y Heredia) y su proporción en número de compases de una forma gráfica vamos a usar la siguiente tabla donde asignaremos el color verde oscuro al estilo musical influenciado por la tradición andaluza pero con rasgos de inestabilidad y ambigüedad musical. El gris lo asignaremos al tópico del estilo "atormentado"; continuamos con el rojo para la "sentencia de Lola" y la música similar. Y el color verde claro para la música popular influenciada por la tradición andaluza.

ANÁLISIS MESOFORMAL PRELUDIO Y Nº 7 DEL ACTO II							
Preludio Cc. 1-34 (35 cc) 22,15%	Dúo Lola y Heredia Cc. 35-158 (124 cc); 78,48%						
	Diálogo 24cc 15,18%	7 cc 4,43 %	Diálo. 17 cc 10,75%	Hered. 14 cc 8,86%	Diálo. + Falseta 11 cc 6,96%	Lola 13cc 8,22%	Final 36 cc 22,78%

Fig. 4-68 : análisis mesoformal Preludio y n.º 7 (creación propia)

Dúo de Lola y Rosario (n.º 8)

El primer aspecto reseñable es que el género del número sea el de la Habanera[45]. Esta elección, a nuestro juicio, se justifica por el propósito del libreto de escenificar la reconciliación entre *LOLA* y *ROSARIO* ante la descortesía que la segunda había manifestado en el Primer acto. La Habanera proporciona, en modo menor, ese equilibrio entre

[45] La habanera que hoy conocemos es fruto, sobre todo de autores no cubanos, que fueron los que desarrollaron este bello estilo musical, en especial el vasco Sebastián Iradier, autor de la famosa "La Paloma" (*Cuando salí de la Habana, válgame Dios...*), considerada por algunos también como la primera habanera, ya que "El amor en el baile" es de autor anónimo y aún la consideran como de transición. En España, la habanera se hizo muy popular y desde allí se extendió: "La paloma" es conocida en todo el mundo. Llegada a Europa, la habanera se emparenta pronto con la música culta y con la alta aristocracia. Los compositores de la época, buscando nuevas ideas, encontraron en este ritmo su fuente de inspiración. El citado compositor Sebastián Iradier fue su mayor impulsor, pero de todos será conocida la genial Habanera del francés Georges Bizet en la ópera cómica "Carmen", "*L'amour est un oiseau rebelle...*", que no es más que una traslación con algunas variantes de otra habanera de Iradier, llamada "El arreglito". Muchos otros autores han hecho suyo este ritmo: Emmanuel Chabrier, con "Habanera para piano" (1895), Claude Debussy con *La puerta del vino* o *La soiré dans Granada*, Maurice Ravel con la *Habanera para dos pianos* en 1898, que luego fue orquestada e incluida en su *Rapsodia española*, o su *Vocaliso*, en forma de habanera, en 1907... José María Elorrieta dirigió en 1958 una película titulada "Habanera", donde Los Xey interpretaban *La paloma*.2. También los españoles Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Enrique Granados, Ernesto Halffter o Xavier Montsalvatge, así como muchos otros han incluido una habanera en sus zarzuelas.

el desenfado propio del acompañamiento generalizado, con una cierta sensación de melancolía y tristeza (recursos que aprovechó, de forma magistral, Bizet en su célebre *Habanera* de su ópera *Carmen*) y luego, en modo mayor, le sirve a Barrios para reforzar y constatar esa coincidencia entre la forma de pensar y sentir de Rosario y Lola (donde cantan simultáneamente a dos voces).

Tal y como hemos propuesto con el Preludio y n.º 7, comenzamos con el análisis de la mesoforma (el acercamiento a la estructura global) de las diferentes secciones en un acercamiento panorámico. Estamos ante el primero de los tres números de este Acto intermedio con un crecimiento reducido en la dimensión mesoformal. Responde a las siguientes características:

1. Intervienen dos personajes (*ROSARIO* y *LOLA*).

2. No se observa un gran contraste en los elementos del lenguaje musical. No hay cambios en el compás ni los tempos; ni en las tonalidades –armadura-, ni en el carácter –articulación más legato o picado, etc.

3. La estructura formal es muy sencilla.

4. La alternancia entre la orquesta y las intervenciones de las solistas son simétricas y predecibles.

De las grandes señales de contraste/crecimiento (tempo, compás y tonalidad) sólo se recurre al cambio del modo con la misma fundamental (re). Debemos subrayar que se produce una simetría, casi perfecta, entre la primera parte en la tonalidad de re menor (53 compases) y la segunda parte en re mayor (55 compases) y que no solo se produce ese cambio entre ambas subsecciones sino que hay otras diferencias que no son significativas para considerar un gran contraste estructural pero que debemos enumerar. En el aspecto duracional, la primera subsección trabaja, en la voz principal (asignada alternativamente a Rosario y a Lola) valores rítmicos de mayor duración, como las corcheas con algunas negras y semicorcheas, con el acompañamiento prototípico de la habanera (caracterizado por el puntillo, sobre la corchea, en el primer valor de cada compás). En la 2ª parte, sin embargo, se comparte el mismo ritmo en la voz de las cantantes que en el acompañamiento y se fundamenta en valores más rápidos y uso del puntillo (en la fórmula de pie troqueo invertido variante "c" -corchea, corchea con puntillo y semicorchea-). Otro aspecto que diferencia ambas subsecciones es que, en la primera parte, las voces de *ROSARIO* y *LOLA* no se simultanean nunca frente a la segunda parte, donde sí cantan a dos voces y en bastantes ocasiones (cc. 65-70; 83-86;93-94; 99-108). Y la tercera diferencia es de tipo armónico, con una mayor originalidad en algunos de los acordes de la 1ª parte como algún acorde de dominante secundaria con 9ª (c. 28) y, sobre todo, el

interesante acorde de los cc. 35 y 39, que es un VI grado de la tonalidad (con la fundamental "sib") pero con la 3ª menor ("reb") aportando un "aliño" original y diferente para un género aparentemente tan convencional y predecible. En la 2ª parte, además de la insistencia en las funciones tonales (tónica, subdominante y dominante) destacamos las progresiones por 5as (que eran usuales) de los cc. 61 a 67 y del 75 al 82. Y los acordes prestados del homónimo menor en los cc. 91 y 105, así como el acorde de II 6ªA de la segunda parte del c. 99 y el acorde de 7ª disminuida, también sobre el II grado, como dos "guiños" a los dos acordes que enriquecían la cadencia final de la "sentencia de Lola" que sirvieron de "cantera" para ser la materia prima del "tópico atormentado" protagonistas de los pasajes de algunos números del primer acto.

Este reducido grado de crecimiento se emparenta con los números 4 y 5 del primer acto. Destacamos que, en este caso, Barrios elige esa homogeneidad de los elementos del lenguaje musical en un dúo frente al primer acto donde se introduce el estilo musical poco contrastante en los números protagonizados por un solo personaje. También comparten la elección de géneros musicales que aportan una estructura y un estilo musical muy concreto (Petenera, en el caso del n.º 4, y Soleá en el n.º 5).

Para plasmar gráficamente todo el análisis mesoformal, acudimos a la siguiente tabla-esquema de este número (el verde como color que representa ese tópico basado en la tradición y la gama oscura para representar la primera parte en modo menor –algo más melancólica y expresiva- y la gama clara para el modo mayor –más estable y convencional-:

ANÁLISIS MESOFORMAL N.º 8 DÚO DE LOLA Y ROSARIO															
Subsección A (Re menor) Cc. 1-52 49%							Subsección B (Re Mayor) Cc. 53-108 51%								
	a1	a1	a2	a2	a3	a3		b1	b2			b3			b4

Fig. 4-69: análisis mesoformal n.º 8 (creación propia)

Dúo de Lola y Jose Luis (n.º 9)

Este número musical representa el encuentro (después del primer acto) entre *JOSE LUIS* y *LOLA*. En el comienzo del n.º 6, el hijo de *D. DIEGO* ya declaró su amor a Lola y, ahora, le intenta explicar a *LOLA* que su padre (*D. DIEGO*) no es como él y que mientras su padre la intenta conquistar prometiéndoles bienes materiales y seguridad, su hijo le ofrece su amor desinteresado. En ese contexto expresan sus diferentes intenciones (*JOSE LUIS* le confiesa que la quiere y *LOLA* le responde que es imposible) para dar paso a una sección más desenfadada y convencional (en aspectos como el centro tonal, el uso de acordes, la simetría-periodicidad) y donde llegan a cantar a dos voces (en un

intervalo de 6as paralelas –inversión de la 3ª-) porque sin llegar a coincidir en sus discursos hay una mayor sintonía emocional entre ellos. Queremos destacar dos aspectos que nos resultan muy relevantes. El primero es que, en dos números consecutivos, Barrios usa el mismo recurso de comenzar un número en modo menor y, en el ecuador del número, cambiar al homónimo mayor (el modo menor evoca una cierta tristeza o emoción aflictiva y el modo mayor sirve para resolver esa tensión con un "final feliz" representado con la simultaneidad de las voces de los cantantes). Por otro lado, resulta muy interesante comprobar cómo Barrios utiliza los tres tópicos en la composición de los tres momentos: el tópico más atormentado –por el intento de seducción no correspondida- del n.º 6, el tópico melancólico (intermedio) en la 1ª parte de este n.º 9 (modo menor con algún guiño a la inestabilidad) y, en la 2ª parte, el tópico más estable y previsible (modo mayor y convencional en la armonización).

Hemos considerado este número como de un nivel intermedio de crecimiento porque, por un lado, hay un contraste evidente entre los pasajes más atormentados (la Introducción –cc del 1 al 24-; la sección A -del 25 al 77- y la vuelta de A –del compás 103 al 121-) pero observamos, también, que se produce cierta simetría en estas grandes secciones y, sobre todo, que el lenguaje que hemos calificado como "atormentado" simplemente está en modo menor insistiendo mucho en la apoyatura (que siempre resuelve) sin expandir el centro tonal ni sembrar una ambigüedad armónica (con los acordes tipo dominante secundaria con novena menor y sin fundamental –conocidos como de 7ª disminuida- o con el acorde de 6ª aumentada) como ocurría tanto en el número 3 (Dúo de Lola y D. Diego) como el comienzo del número 6 (en el primer diálogo musical entre *LOLA* y, precisamente, el propio *JOSE LUIS*). Por tanto, interpretamos que hay una evolución en la dialéctica entre ambos personajes que, sin llegar a la total alineación de sus discursos o intenciones, sí se permite una mayor complicidad y sintonía en la música que representa el texto.

El número completo y especialmente la sección B presentan similitudes con el número anterior (el n.º 8, "Dúo de Lola y Rosario") ya que ambos comienzan en modo menor y, tras una conversión de dominante, modulan a modo mayor; con unas secciones B del n.º 9 y el número 8 muy estables tonalmente, más convencionales armónicamente y muy simétricas; por último, se insiste en una recurrencia melódica como procedimiento más importante (los protagonistas repiten, con otro texto, la misma música del personaje que le precede) y, en bastantes ocasiones, cantan de forma simultánea con un intervalo paralelo (por 3ª en el n.º 8, en las dos voces femeninas, y por 6as en el n.º 9, generadas entre la voz femenina y masculina).

Sintetizamos este análisis de la dimensión mesoformal (dimensión intermedia) discriminando esta estructura general y su simetría-periodicidad mediante el siguiente esquema gráfico del análisis estructural (donde el gris representa esa musicalización "atormentada" con sus gamas más o menos oscuras y el color rojo el modo mayor con una armonización más convencional):

Análisis mesoformal del Nº 9: Dúo de Lola y Jose Luis				
Cc. 1-24.25 cc. 18%	Cc. 25-7753 cc. 37%	Cc. 78-10325 cc 18%	Cc. 104-121 18 cc13%	Cc. 122-141 20 cc.14%
Intro	A	B	A	B
Interminable pedal sobre fa#. Inestabilidad, asimetría y atematismo.	Jose Luis (comienza y Lola) Tonalidad de si menor. Asimetría y cierta inestabilidad.	Si Mayor y estructura simétrica y estable.	Transición, en modo menor, con más similitudes con la sección A.	Vuelta a Si Mayor y a las características de la sección.

Fig. 4-70: análisis mesoformal n.º 9 (creación propia).

La Juerga (n.º 10)

Estamos ante el número con más compases del Acto (concretamente, 326 compases) que, curiosamente, no cuenta con demasiadas secciones (seis, aunque dos son de transición y con la función de posibilitar el diálogo hablado de los personajes preparando el cambio musical y argumental a la siguiente sección). La primera transición es el diálogo de *D. DIEGO*, en que tacha de "embustero" a *HEREDIA* por afirmar que "solo tocaba la guitarra" (y por tanto no cantaba) y la segunda transición es el final preparando la llegada al penúltimo número del Acto II (la "Zambra –farruca"-, n.º 11).

Las tres grandes secciones (Tango, Serrana y Zapateado) tienen la finalidad de prestar un soporte musical a *NARCISO* y *CORO* (tango), a *HEREDIA* (serrana) y al baile de *D. DIEGO* aunque realmente es el momento de mayor protagonismo del cuerpo de baile.

La estructura formal del número es:

a) Tango (c. 1 a 82; 83-102; 103-110) con el protagonismo de Narciso y el coro.

- Interludio (con el recitado de D. Diego).

b) Serrana (c. 111-162) cantada por Heredia.

- Diálogo entre D. Diego y Heredia (c. 163-187).

c) Zapateado (c. 188) bailado por D. Diego.

- Moderato final (c. 275-286).

Las tres secciones principales no llegan a ser demasiado contrastantes. La sección central de la serrana de Heredia aporta un crecimiento elevado (por su armonía tan diferente –modo frigio-andaluz pero emparentado con el VI como un palo influenciado por el fandango y sus derivados-) frente a la tonalidad mayor del Tango y el Zapateado. También en el aspecto rítmico (donde *HEREDIA* propone muchos melismas y hay varios pasajes "a placer", es decir, medidos de una forma muy libre) frente al ritmo rápido y con esa combinación de la subdivisión ternaria con binaria (con proliferación del tresillo y sus variaciones) y en el propio ritmo armónico (mucho más lento en la serrana que en el Tango previo y el Zapateado posterior donde la alternancia dominante tónica es, prácticamente, compás a compás).

Desde el punto de vista rítmico, el Tango y el Zapateado están en un compás binario (el Tango un 2/4 y el Zapateado 2/4 o 6/8) y a un tempo rápido (el Tango un *allegretto* y el Zapateado en un *allegreto muy movido*). Ambas grandes secciones usan masivamente la subdivisión ternaria (en el Tango mediante continuos tresillos como figuración de carácter especial y el Zapateado con la codificación del compás de 6/8 con las tres corcheas con pulso como referencia rítmica). En ambas secciones el protagonismo melódico se fundamenta en las corcheas (en el Tango en la voz grave y el Zapateado en la voz superior) con una interválica de movimiento disjunto (predominio de los saltos interválicos frente al movimiento conjunto). La relación texto-música es silábica. En la serrana cantada por Heredia (sección intercalada entre el Tango y el Zapateado como ya hemos subrayado) todo es diferente: el tempo es *a placer,* el compás es ternario; se trabaja un ámbito y contraste rítmico mucho mayor; predomina el movimiento conjunto, la relación texto-música en esta larga intervención de Heredia es melismática y, por tanto, podemos calificar como virtuosístico su estilo de canto. Consideramos muy significativo que Heredia insiste, en bastantes ocasiones, en la versión abreviada de la "rúbrica de Lola" (como una evolución de su intervención al comienzo de este mismo acto, en el dúo con Lola posterior al Preludio) concretamente en los cc. 74, 76, 78, 79, 80, 82, 115, 117, 119, 120. 121, 123 y 151; sin dejar de citar la versión original de la "rúbrica de Lola" en los cc. 128, 130 y 149. Un aspecto común que llama la atención es que estas tres grandes secciones se fundamentan en una repetición musical literal (en el tango se modifica el texto de Narciso y del coro y, en la serrana, se repite el texto) que duplican y alargan el número de compases mediante ese recurso de la recurrencia/repetición (así que el nivel de crecimiento, una vez más, no es tan elevado como podría parecer por el número de compases).

Desde el punto de vista armónico (y su relación con los tópicos) se constata que el Tango y el Zapateado, aunque fundamentados en la tradición y en estructuras formales y estilísticas previas, responden al carácter desenfadado y popular (es una música reconocible auditivamente por el público) frente a la Serrana de Heredia que, además de fun-

damentarse en la tradición, trabaja el "tópico jondo" con un arraigo en el flamenco y una dificultad más profunda (más "jondo", usando la terminología de los defensores del flamenco más puro como fue el padre de los propios hermanos Machado -Demófilo- o los propulsores del "Concurso de Cante jondo"). Estaríamos, una vez más, ante ese contraste entre el registro popular (cercano, familiar y compartido con el oyente) con el registro más profesional y virtuosístico. Podemos añadir que tanto el tango como el zapateado son "palos" con características menos idiosincrásicas del flamenco (compás binario vs ternario; modo mayor vs menor o frigio) y que los flamencólogos suelen agruparlos en los cantes de "ida y vuelta". La serrana que interpreta *HEREDIA*, dentro de este universo musical que Barrios propone para la zarzuela, cuenta con el modo frigio mayorizado sobre "mi" (muy propio del estilo idiomático de la guitarra) pero con la importancia del giro VI grado (acorde tríada mayor sobre Do) en los fragmentos centrales (como ocurría con la Soleá n.º 5 del Acto I). De la misma forma que podríamos encasillar las grandes secciones previa y posterior (tanto y zapateado) como cantes "de ida y vuelta" la serrana emparentaría, claramente, con un derivado del fandango (por ese compás ternario pero en un rítmica y tempo bastante libre, por el estilo melismático y, sobre todo, por el giro al VI grado en sus secciones centrales).

Continuando con nuestra metodología analítica nos ayudamos de la tabla gráfica para visualizar el análisis mesoformal (el rosa como color que representa el tópico de la estabilidad del modo mayor en una armonización convencional y el verde para el tópico del estilo influenciado en la tradición andaluza y en modo frigio mayorizado):

ANÁLISIS MESOFORMAL DEL Nº 10 (JUERGA)				
Tango (c. 1-102): 103 cc 31,6%	Serrana (c. 103-162) 60 cc 18%	Transi 163 187 7,6%	Zapateado (188-286): 99 cc 30,3%	Moderato Final 287-326 40 cc 12,2%
Protagonismo de Narciso	Heredia		Baila D. Diego	
A	B	C	D (emparentado con A)	E
Tonalidad de La Mayor y tempo Allegretto Armonización convencional (predominio de dominante y tónica)	Tempo *A placer* Modo frigio-andaluz sobre mi con giros al VI (do)	3/8 Recitado D. Diego y Heredia	Tonalidad de Mi Mayor y tempo *Allegreto muy movido*	Compás de 3/8 y evolución hacia el modo frigio andaluz

Fig. 4-71: análisis mesoformal n.º 10 (creación propia).

N.º 11 (La Zambra-farruca)

Este número cuenta con 142 compases, comienza con una introducción y la intervención de *LOLA* animando al baile de la Farruca y respondiendo el coro con un "quejío". Responde, posteriormente, *HEREDIA* con una connotación sentimental más directa ("me derrito" o "va diciendo a todos que tú tienes ganicas de hacerme padecer"). Vuelve *LOLA* a describir el baile de la "niña" ("tus pies los hizo Dios para hacer encaje" o "cuando bailas, tu cuerpo es una llama sobre los pies"). Luego interviene el *CORO* con otro "quejío" para que el número lo cierre Lola. Respecto a la dimensión intermedia (mesoforma) estamos ante un elevado grado de crecimiento (en la terminología de LaRue). El plan formal es el siguiente:

1. Sección A (cc. 1-47) introducción e intervención de *LOLA*.

2. Sección B (cc. 48-65) intervención de *HEREDIA*.

3. Recapitulación variada de A (cc. 66-107) con el protagonismo de *LOLA*.

4. Sección C (cc. 108 a 121) con la presencia del *CORO*.

5. Sección A (cc. 122-142) con el motivo de la sección A en la voz tenor de la orquesta y "quejío" del *CORO* primero y de *LOLA* al final.

En la sección A destacamos la importancia de la hemiolia en los pasajes instrumentales (en el compás de 3/8, se proponen acordes de corchea, silencio de corchea, corchea, silencio de corchea y corchea silencio de corchea, que se perciben como un compás de 3/4) proponiéndose el motivo melódico rítmico basado en la semicorchea con puntillo, fusa y negra ligada a corchea y a semicorchea con puntillo que resuelve mediante cinco fusas. Se percibe como pie troqueo invertido variante "b" pero con una mayor desigualdad –por el puntillo-. Melódicamente se continúa reforzando la "rúbrica estilizada de Lola" con la nota de paso intercalada en los compases 7 y 9 y la tendencia al ascenso en la última parte de los compases 8 y 10, aunque con bordadura. *LOLA*, en su primera intervención, adopta su motivo autógrafo, pero con un doble mordente inicial en la corchea con puntillo, en los c. 18 y 20, que amplifica rítmicamente en el c. 26 y en el 28 (doble mordente sobre corchea con puntillo, semicorchea y corchea ligada).

En la sección B destaca el cambio de compás del 3/8 al 6/8, de tempo (*amplio*) y la proliferación de las semicorcheas en los cuatro primeros compases y, a partir del c. 52, los grupos de cuatro fusas y tresillos de fusas en la flauta. La intervención de *Heredia* se basa en la hemiolia (negra, dos corcheas ligadas y cuatro semicorcheas) en los dos primeros compases; y desde el c. 60, se trata del ritmo del motivo de A en la versión amplificada (corchea ligada a semicorchea, semicorchea, corchea ligada a semicorchea y cinco semicorcheas) que repite cuatro compases más.

La vuelta de A es casi literal en el preludio orquestal (incluso con la indicación de tempo *animado* en el c. 77) pero, en la intervención de *LOLA*, aparecen diferencias como el inicio anacrúsico (con dos corcheas), el pie troqueo invertido en la variante "a" (corchea y negra), el desplazamiento del doble mordente a la nota larga (con valor de negra); sin embargo, en el siguiente compás (80) y en 83, 84, 86 encontramos una versión original de la rúbrica de Lola, incluso, sin puntillo (aunque con la primera nota –"do#"- que suele venir ligada de la negra anterior). Y desde el c. 90, la fórmula rítmica predominante es la de corchea y cuatro semicorcheas.

La sección C se caracteriza por el uso de figuras más largas con un menor ámbito rítmico (desde la negra con puntillo ligada a la corchea y/o negra ligada a corchea hasta las corcheas que son muy abundantes). El pie troqueo invertido sigue muy presente con la fórmula corchea más negra (cc. 110, 112, 114, 117, 119).

La última vuelta de A está "camuflada" por el motivo original de esta sección A escrito en un registro algo más grave con su versión de doble mordente (que no era lo habitual en el formato orquestal). El ostinato de semicorcheas aporta el contraste rítmico respecto a la última sección "C" donde esta figura, prácticamente, no se utilizaba. A partir del c. 131, aparece un "quejío" del coro en inicio acéfalo con mordente sobre la primera nota del motivo ("mi4") cuyo acompañamiento pasa a tresillos de corcheas durante dos compases; luego grupos de cuatro fusas otros dos compases. En el c. 135, aparece la corchea y cuatro semicorcheas durante tres compases en el registro grave que conduce a cuatro compases de trémolo en el grave y subgrave sobre la nota "la". Observamos la última intervención de *LOLA* en la anacrusa del c. 140 (dos semicorcheas que se resuelven en dos valores largos sobre la nota "la5" con una bordadura superior e inferior –"sib" y "sol"- en tresillo de fusas). Armónicamente comienza en la tonalidad de La Mayor y, desde el c. 133, se enfatiza el giro frigio con el "fa" natural (que podría analizarse como un VI rebajado de la tonalidad principal). La cadencia final es plagal (VI-I).

En la línea de lo comentado en el número anterior, estaríamos ante un "tópico jondo" (la musicalización protagonizada por los músicos "profesionales") con ese tratamiento del flamenco virtuoso y complejo frente al acercamiento popular a la tradición que Barrios tiende a atribuir a los personajes alejados del mundo de la copla y del flamenco y que son, espectadores y consumidores, de este género musical (como *D. DIEGO*, *JOSE LUIS* o *NARCISO*).

La tabla gráfica del análisis mesoformal de estos 142 compases completa esta explicación haciendo uso de tres colores: el verde oscuro (Lola) con el protagonismo del puntillo; verde más claro al estilo de Heredia, con una rítmica más simplificada y, por último, el color rosa para el lenguaje del coro (tópico popular) con un lenguaje aún más sencillo:

ANÁLISIS MESOFORMAL DEL Nº 11 (FARRUCA)				
A	B	A`	C	A´
(cc. 1-47); 48 cc 33,80%	cc. 48-65 18 cc 12,67%	cc. 66-107 42 cc 29,57%	108 121 14 c 9,85	cc. 122-142 21 cc 14,78%
Protagonismo de Lola	Heredia	Lola	Coro	
Importancia del puntillo y el trabajo sobre la versión abreviada de la "rúbrica de Lola"	Desaparición de los puntillos y guiños al motivo original de la "rúbrica de Lola"	La recapitulación de A es más obvia en el interludio orquestal que en la intevención de Lola	Reducción ámbito rítmico y simplificación de valores	Vuelta "camuflada"

Fig. 4-72: análisis mesoformal n.º 11 (creación propia).

Final del Acto II (n.º 12).

La primera gran sección del compás 1 al 128 cuenta con una característica principal: la participación activa de muchos personajes que, además, intervienen durante poco tiempo (dos compases como máximo con muy poco texto) y con bastante cercanía entre las intervenciones (sucesiones rápidas); la trama puede resumirse como que *HEREDIA* desea, vehementemente, abandonar Sevilla y emprender una gira con *LOLA*, por Iberoamérica; y, en este contexto y de forma más o menos deliberada, confunde a *D. DIEGO* y *JOSE LUIS* sobre si la relación que une a cantaora y guitarrista excede de lo profesional.

La segunda sección de este último número del segundo acto (del c. 129-205) tiene una función semántica (relacionada con el libreto) que es la respuesta a la última afirmación de *D. DIEGO* que aparece recitada: "¡Quién iba a pensar que tú compraste su corazón!" y también estructural porque la "sentencia de Lola" es un tema musical asociado al comienzo y final de los actos.

Comienza este n.º 12 con una introducción de la orquesta hasta la entrada de *LOLA*, en los cc. 8 y 9, con la pregunta a *HEREDIA*: "¿Estás herido?"; la respuesta de Heredia en el c. 11: "No ha sido nada… Pero la fiesta ya se acabó… ustedes sigan si les parece… mientras nos vamos Lola y yo". En la tonalidad de Re menor, los primeros compases son diferentes versiones de la dominante. En el c. 25 interviene *D. DIEGO* con otra pregunta: "¿Por qué la marcha tan repentina?", con una nota pedal sobre la que, finalmente, cadencia sobre Re Mayor (con el "fa#") en el c. 29. En el siguiente compás interviene *JOSE LUIS* exclamando: "¡No me lo explico!" y con una alternancia entre "fa#" y "do" (5ª disminuida). En el c. 32, *LOLA* apunta: "tienes razón" (insistiendo, aún, en la 5ª disminuida). En el c. 33 *HEREDIA* se pregunta, retóricamente, y se responde él mismo: "¿Por qué esta marcha? Pues muy sencillo… ¡porque en su nombre lo quiero

yo!". Percibimos una gran riqueza armónica: el acorde de "fa"-"sol"-"si"-"re" se conduce a una 6ª aumentada formada entre "lab" y "fa#"; en el c. 37, destacamos el acorde de 7ª de dominante en 2ª inversión, otro acorde menor en 2ª inversión y, en el c. 40, en un acorde "lab"-"do"-"re"-"mi" y otro acorde de 7ª de dominante sobre "sol" (c. 41). En el c. 43, *D. DIEGO* exclama "¡Yo no!" y *HEREDIA:* "No le hace. Vamos" (con inestabilidad tonal en los cc. 46-48). En el c. 49, *D. LUIS* a *HEREDIA:* "Entonces Lola era tu eso… ", en el c. 54, *HEREDIA*: "Usté lo ha dicho… (…) pa´usté!… Era mi…", en el c. 59, *HEREDIA*: "¡eso!". En el c. 62, *JOSE LUIS* y *Diego* exclaman a la vez: "¡Todo está claro!". En el c. 66, *HEREDIA* afirma: "Éramos eso no hay nada que hacer!".

En el compás 72 se produce un cambio de tonalidad (pasando a una armadura de dos sostenidos -Si menor-) y se varía el tempo a *alegre y movido.* En el c. 74, D. Diego, interpela: "¡Quién podría sospecharlo!" (mediante una alternancia entre la dominante -"fa#"- y la tónica -si-). En el c. 78 *HEREDIA* añade: "Lleno está el mundo de sorpresas". En el c. 82, interviene *JOSE LUIS*: "Era mi amor todo de Fuego", respondiendo *HEREDIA* en el c. 86: "Pero se ventan las pavesas"; en el c. 90, *LOLA* canta: "El cariño mío no tiene dueños… el cariño mío se esconde en mi pecho… como un pajarito temblón que acaba de nacer… como un pajarito que es de una mujer"; el *CORO* repite, en el c. 108, la misma música y texto en 3ª persona. Y, en el c. 126, pregunta *HEREDIA*: "¿A dónde venís?¿Saben ellos donde caminarán?"

Damos paso a la sección B. La orquesta, en el c. 129. enuncia la "sentencia de Lola" en la tonalidad original (Fa# Mayor) y *HEREDIA* se responde a sí mismo: "¡Qué importa!¡Por todo el mundo!¡Un hombre y una mujer! Y era nada más que esto lo que quedaba por ver". *D. DIEGO*: "Razón tienes. Por ahora se arrematό la función. ¡Quién iba a pensar que tu compraste su corazón, su corazón?". En el c. 141, la 2ª parte (la transposición del tema a Si Mayor) es cantada por *HEREDIA* con el texto: "El corazón de la Lola nadie lo puede comprar, el corazón de la Lola solo en la copla se da…".

En el c. 153 el pasaje más inestable y recitado de *HEREDIA*: "Paso a la Lola que ya Sevilla se queda sola" seguido de una pregunta de *D. DIEGO*: "¿Por qué no te quedas Lola?", que es contestada por *HEREDIA* exclamando: "¡Porque la Lola se va!". Tempo *vivo* en el c. 149 (cambio a 3/8) y trémolo en el grave y subgrave sobre la nota "mi" en 8as. *D. NARCISO*, *CHIPIONA* y otros invitados tararean y bailan el Tango con más brillantez y viveza y, cuando se escuchan las voces de *LOLA* y *HEREDIA* alejándose (desde dentro) se quedan petrificados formando cuadro. Vuelve la música del tango/zapateado en el c. 171 en la tonalidad de La Mayor. En el c. 182 se retoma el Do# menor con cuatro fusas descendentes en acéfalo (son seisillos con silencio de semicorchea y cuatro fusas) que se dirigen a la dominante sobre "mi" pero con la 2ª aumentada entre la 3ª mayor ("sol#") y la 2ª rebajada ("fa" natural). En el c. 186, *HEREDIA* y *LOLA* vuelven a cantar la "sentencia", en La Mayor (registro menos brillante) y el final, a partir del c. 198 es similar al final del Preludio y el n.º 6 (final) del primer Acto.

Estamos, de nuevo, ante el arquetípico número conclusivo de acto donde se produce un diálogo efervescente entre la mayoría de personajes de la zarzuela y *LOLA* (sólo

falta *ROSARIO*) en toda la primera parte (prácticamente dos tercios de la totalidad del número) y, en el último tercio, Barrios vuelve a recurrir (como única vez en este acto) a la "sentencia de Lola" como referente temático.

Resumimos, todo este acercamiento mesoformal, con la siguiente tabla que recoge los aspectos más significativos de las diferentes secciones y subsecciones:

<table>
<tr><td colspan="9">ANÁLISIS MESOFORMAL DEL Nº 12 (FINAL DEL ACTO II)</td></tr>
<tr><td colspan="6">Sección A cc. 1-128 (129 cc) y 62,9%</td><td colspan="3">Sección B cc 129-205 (77 cc) y 37,56%</td></tr>
<tr><td>a1</td><td>a 2</td><td>a3</td><td>a4</td><td>a 5</td><td>b1</td><td>c</td><td>b1`</td><td>c</td></tr>
<tr><td colspan="5">Inestabilidad tonal (modo menor)
Catálogo de todo tipo de interacciones entre los personajes destacando las preguntas y las exclamaciones. En ambos tipos de frases (interrogativas y exclamativas) se cumplen las normas convencionales…

Interacción y diálogo multicoral entre la mayoría de personajes masculinos de la trama y Lola</td><td>Sentencia de Lola completa</td><td>Agitato
Similar al del Preludio del Acto I y al Nº 6 (final) del mismo acto.</td><td>2ª parte de la "Sentencia de Lola"</td><td>Final similar A Nº 6</td></tr>
</table>

Fig. 4-73: análisis mesoformal n.º 12 (creación propia).

4.5.3 ANÁLISIS DEL TERCER ACTO (FINAL)

Preludio III Acto y Dúo de Pato y Paquita

Este número integra, por un lado, el Preludio del tercer Acto (del c. 1 al 53) y un número (desde el compás 54 hasta el 200) cuyos protagonistas son *PATO* y *PAQUITA*, que cantan y también dialogan; destacamos, del Dúo, su elevado número de compases (del c. 85 al 200) volviendo a recurrir a un Tango (concretamente un Zapateado), como ya ocurría en el n.º 10, La Juerga. Estamos, una vez más, ante un tópico que ilustra la ciudad en la que se localiza la acción: Cádiz (incluso, los protagonistas del número *–PAQUITA* y *PATO*- dialogan sobre esa realidad asegurando que en Cádiz no hay otro "cante" mejor). Si profundizamos algo más, estaríamos ante un cante "de ida y vuelta" (en modo mayor) y donde esa alternancia entre dominante y tónica, con subdivisión ternaria, es propia de ese tipo de palos que, desde el punto de vista de la trama argumental, supone la forma de Barrios de musicalizar que los protagonistas (Lola y Heredia) se disponen a cruzar el océano, desde su tierra (Cádiz) hasta Sudamérica.

Si comparamos los tres Preludios (que dan comienzo a cada uno de los tres actos) encontramos diferencias en el tempo y compás: el Preludio inicial comienza en el compás de 3/4 y tempo *moderato*; el Preludio del II Acto cuenta con un tempo *allegro mosso* y compás de 3/8; en este Preludio del III Acto tenemos un *moderato tranquilo* y un compás

de 6/8. También en las armaduras/tonalidades con seis sostenidos en el Preludio I (Fa# Mayor), en el II acto la armadura no tiene ninguna alteración y la tonalidad está entre La menor y Modo de "mi" frigio mayorizado; y en el III Acto el Preludio comienza sin alteraciones (orientado hacia el "mi" frigio mayorizado).

Las grandes secciones (en números de compases y porcentajes) son las siguientes: Introducción 1-18 (19 compases en total) que supone un 9,5%. Tempo *moderato tranquilo* y sin alteraciones (modo de "mi" frigio mayorizado). Pasaje central del 19-85 (66 cc.) que representan un 33% (hasta el c. 53 es el Preludio y ahí se abre el telón). En el c. 19, cambio a 3/4; en 21 nuevo tempo, *allegreto*. Tonalidad de La Mayor (hacia los cc. 24-25 giro al III tríada mayor; acompañamiento asincopado con negras desplazadas y alternancia de compases de 3/4 y 2/4. A modo de presagio aparece un esquema simplificado del tema principal del último número que musicaliza el poema original que inspiraba la comedia y zarzuela y su propio título ("La Lola se va a los puertos…") con la 7ª en apoyatura y el ritmo de negra y cuatro corcheas. Por último, se propone un *Tiempo de tango zapateado* del c. 85 al 200 (121 compases que abarcan el 58% del total).

Indicamos, en la siguiente tabla de análisis mesoformal, las diferentes subsecciones haciendo uso de los colores verde y el azul: el verde oscuro para la primera sección en modo frigio mayorizado, el color azul para la sección en tonalidad mayor y armonía más convencional; y el verde claro para el *Tiempo de tango-zapateado* basado en la alternancia de dominante-tónica:

ANÁLISIS MESOFORMAL DEL PRELUDIO DEL III ACTO																		
Inicio 1-18 9,5%	Pasaje central c. 19-84 (33%)									Tiempo de Tango zapateado cc. 85-200 (58%)								
					Telón (36 cc y 18%)													
Modo de mi	b	c	d	b´	e	f	e´	b´	c	G	H	g´		I		J	g	coda1	coda2

Fig. 4-74: análisis mesoformal preludio acto 3º (creación propia).

Entrando más en detalle respecto al número de compases y porcentajes por cada motivo de cada sección tendríamos las siguientes subsecciones: Preludio (compases del 1 al 53). Subsección "a" (compás 1 a 18 -19 compases en total y 9,5%-); "b" (compases del 19 a 28 -9 compases en total y 4,5%-). "c" (del compás 29 al 42 -14 compases y 7%-); "d" (del compás 43 al 52 -10 compases y 5%-). "b´" (compases 53 y 54 -1%-). Hasta el compás 53, con la subida del telón tendríamos 36 compases que representan un porcentaje del 18%. Telón subido: subsección "e" (desde 55 a 66 -12 compases con el 6%-); "f" (desde el compás 68 a 73 -6 compases y 3%-). "e´" (del compás 74 al 79 -6 compases y 3%-). "b´" (del compás 80 al 83 -4 compases en total y 2%-). Transición del compás 84 (0,5%) con un calderón y un cambio de armadura. Serían 31 compases en

total (15,5%). *Tiempo de Tango zapateado*: "g" (del compás 85 al 101 -17 compases, un 8,5%-; un interludio del compás 102 al 108 -7 compases: 3,5%-); "h" (del compás 109 al 119 -11 compases: 5,5%-); prosigue un recitado de *PATO* y *PAQUITA* y cambio de armadura (dos bemoles). Subsección "g´" (mismo texto que "g" y en la tonalidad de Sol Mayor) del compás 120 al 131 -12 compases: 6%-; interludio compases 132-133 -1%-; "i" (del compás 134 al 145 -12 compases, en total, y el 6%- con un interludio del compás 137 al 139; "j" (del compás 146 al 156 -11 compases-); "g" (interludio con el motivo propio del tango-zapateado) del compás 157 al 165 -9 compases: 4,5%-; desde el compás 166 al 178 –suman 13 compases con el 6,5%- comparte texto y una música muy similar; coda del compás 179 al 185 -7 compases y 3,5%- (destacamos el acorde de dominante secundaria sobre el primer grado -sobre la tónica-; del compás 186 al 189 -4 compases en total que suponen el 2%- se retoma el canto con el segundo texto ("Las yucas del señorito…"). Del compás 190 al 200 –suman 11 compases con un 5,5% y estamos ante el final de la coda con la armonía de tanto zapateado y tempo aún más rápido (*vivo).*

Describimos, ahora, los rasgos musicales más relevantes en cada sección y motivo. Desde el punto de vista rítmico destacamos la importancia de la semicorchea en los 18 primeros compases (con el ostinato melódico rítmico que trabaja la nota "mi" en tres octavas) que contrasta con la melodía que aparece en la viola y clarinete en registro tenor. Su elemento principal es la insistencia, en valores largos, sobre la 7ª (en este caso la nota "re") y con los arabescos en las anacrusas (con bastantes variantes como el tresillo de fusas -compás 1 y 10-, tresillo de fusas con la primera fusa ligada –compás 2 y 5-, cuatro fusas –compás 3-, semicorchea viene ligada y dos fusas -compás 4, 9 y 11); Desde el compás 12 ya no hay melodía sino acordes con "falsa relación" (y simultáneos al ostinato melódico-rítmico sobre "mi") como el acorde de sib-re-lab del c. 13, que resuelve en "mi" (sin 3ª ni 5ª), en el c. 14, y el acorde de fa#-sib-do en el c. 15 que resuelve en "mi" (sin 3ª ni 5ª) en los cc. 16-18.

En los cc. 19 y 20 aparece el compás de 3/4 y la indicación agógica *Rall*. Se retoma la síncopa sobre negra desplazada (también sobre la nota "mi"). En el c. 21 aparece el nuevo tempo *allegreto* y la nueva armadura de tres sostenidos (tonalidad de La Mayor); canta una voz interior "Agua fresca del monte qué rica está que es de nieve y sol. En el burro sentao la reparto yo, la reparto yo- agua fresca del monte qué rica está que es de nieve y sol". Rítmicamente destacamos la alternancia de compases comenzando con un 3/4 (en los cc. 21, 23, 24, 26 y 27) y de 2/4 (cc. 22, 25 y 28). En el compás de 3/4, la melodía trabaja la rítmica de anacrusa de dos semicorcheas, corchea en tiempo fuerte y dos semicorcheas; corchea y dos semicorcheas; dos corcheas; y en el compás de 2/4 predomina la fórmula dos corcheas, dos semicorcheas y corchea; la línea melódica trabaja el movimiento conjunto con algún salto de 3ª; el ámbito es estrecho (5ª de "la3" a "mi4"). Armónicamente la tonalidad de La Mayor es muy estable y los acordes son convencionales (tónica y dominante) con un pequeño giro al III dominante secundaria ("do#"-"mi#") en el c. 26 preparado con el VII dominante secundaria del compás anterior con 9ª ("sol#"-"si#"-"re#"-"fa#"-"la"); pero, en el c. 27 con anacrusa, se retoma la cabeza de este motivo volviendo, sin ninguna transición, a la tonalidad de La Mayor.

En el c. 29 aparece la indicación de tempo *moderato* y el compás de 3/4 y seguimos en la misma tonalidad; en el registro grave aparece un ostinato melódico-rítmico de corcheas y notas "la" y "mi". En el c. 31 observamos, de nuevo, la 7ª (sol natural) en la melodía de la voz superior a la vez que continúa el ostinato; en el c. 32 se cambia a una armadura sin alteraciones (en principio porque se apunta un giro a La menor); en la anacrusa de compás 34 observamos un giro frigio ("fa"-"sib"-"re") que conduce, en el c. 34, al acorde tríada mayor sobre la; en la anacrusa del c. 36 se trabaja la 2ª aumentada entre "sib" y "do#" (con uno de los giros que localizamos, en los terceros tiempos, en el comienzo de este Preludio) que vuelve a conducir al acorde tríada mayor sobre "la" en el c. 36; en 40, aparece una dominante secundaria sobre el VI grado ("fa#"-"la#"-"do#") que se mantiene en la primera blanca de compás 41 y que, en la última negra del compás, resuelve en un II dominante secundaria ("si"-"re#"); en el c. 42, se recurre al II frigio ("sib"-"re"-"fa"); se le añade la 7ª menor en el c. 43 ("lab"); y, desde el compás 45 al 48, observamos un ostinato atremolado sobre "sib"; poco después, desde el compás 49 a 52, se propone otro ostinato atremolado pero sobre "lab". En los compases 45 a 48, el ostinato sobre "sib", se simultánea con un giro melódico sobre la escala de "fa" dórico; en el c. 47 acorde sobre "mib" y con séptima ("reb") que, en el c. 48, pierde la fundamental (el "mib"); en el c. 49, destacamos el acorde de 7ª de dominante sobre nota "la" con la 7ª en el grave; en el c. 51 aparece, también en la voz contralto, la escala de "mib" dórica –con la armadura de La bemol Mayor). En el compás 53, coincidiendo con la apertura del telón, se cambia al compás de 4/4 y se trabaja la rítmica del tema de la voz interna (corchea y dos semicorcheas) mediante el acorde tríada mayor sobre "do#" ("do#"-"mi#"-"sol#"). En el c. 54 se vuelve al compás de 3/4 sobre el acorde tríada sobre sol natural ("sol"-"si" natural-"re"); y en el c. 55, se retoma la dominante en 2ª inversión ("si"-"re"-"mi"-"sol#") de la que será la nueva tonalidad de La Mayor (cambio a tres sostenidos en la armadura), en el c. 56. Desde ese compás 56, vuelte otro ostinato melódico-rítmico atremolado sobre las notas "re" y "mi" (7ª y fundamental de la dominante de la tonalidad). El compás 57 con anacrusa de dos corcheas conduce a la 7ª ("re") con el siguiente texto cantado, de nuevo, por una voz interna "Ay que ramos de flores llevo para mi niña… Los ramos más rebonitos de Andalucía… Tengo yo lo mejor del mundo de clavellinas ...". El motivo rítmico predominante es el de dos corcheas en anacrusa, negra y cuatro corcheas; aunque parezca una fórmula rítmica intrascendente estamos ante el relevante segundo motivo rítmico de la que la nueva "sentencia de Lola" citada, de forma completa, en el número 14 (final de la zarzuela). Y no sólo se produce una coincidencia rítmica sino que, desde el punto de vista melódico y armónico, observamos muchas similitudes con los pasajes de la sentencia en los que no aparece la versión estilizada de la "rúbrica de Lola" (estaríamos ante un esquema simplificado de la nueva sentencia). En los compases 59 y 63, se retoma una de las rúbricas de "Lola" basada también en el pie troqueo invertido con doble mordente sobre negra y blanca. A partir del compás 65 con anacrusa, se propone el ritmo de dos corcheas, negra y cuatro corcheas para el texto: "Tengo yo lo mejor del mundo de clavelinas".

Del compás 65 al 73, nos encontramos con un interludio orquestal que trabaja un nuevo motivo rítmico de corchea con puntillo semicorchea; corchea con puntillo semi-

corchea y cuatro semicorcheas (tanto en el c. 69 como en el 70); en el c. 71, aparece la variante "d" del pie troqueo invertido (corchea, corchea ligada negra con puntillo y corchea) y, en el c. 72, el mismo pie pero en su variante "b", con corchea con puntillo y semicorchea seguida de valor largo; armónicamente estamos ante una subdominante ("re"-"fa#"-"la"); en la segunda parte del c. 71 tenemos otra subdominante (ahora un II grado -"si"-"re"-"fa#"-); en el c. 72 dominante en 2ª inversión ("si"-"mi"-"sol#"-"re"); y en el c. 73, el acorde de dominante se dispone en fundamental.

En el c. 74, con anacrusa, se retoma el tema melódico para el texto "¡Ay que ramos de flores llevo para mi niña!" (anacrusa de dos corcheas que conduce a la 7ª –"re"- en valor de negra y las cuatro corcheas repiten ese re en las tres primeras y "do#" en la última); en el c. 75, modifica levemente el ritmo con una síncopa de corchea, negra, corchea; en 76 se repite el pie troqueo invertido variante "b" de doble mordente sobre la corchea "re" (que es una apoyatura por disonancia de 4ª) que resuelve en "do#" (3ª del acorde). Justo en ese compás 76 comienza un motivo basado en el "fa#" frigio donde proliferan las corcheas (insistiendo en el semitono "fa#" y "sol"). Armónicamente, continuamos con la dominante en fundamental en los cc. 74 y 75; en el c. 76 acorde aparece el acorde tríada mayor sobre "la" en 2ª inversión (pedal sobre "mi"). En el c. 78, aparece un acorde tríada mayor sobre "re" que, en el c. 79, resuelve en otro sobre "do#" con su 5ª justa ("sol#") y con la 3ª menor; en el c. 80 se retoman las semicorcheas en octavas del comienzo del Preludio y, en la 2ª parte, un acorde "sol" natural-"re"-"fa" natural preparando el tiempo de Tango zapateado. En el c. 81, la 2ª parte del compás es un acorde "mib"-"la"-"si". En los compases 82 y 83, sólo aparece la nota "do#" en varias octavas (sin 3ª ni 5ª); en el c. 84, se produce un cambio de armadura (de seis sostenidos pasa a tres) como cambio de Fa# Mayor a Fa# menor (al homónimo menor concluyendo el pasaje sobre la nota "do#").

En el c. 85, *Tiempo de Tango zapateado* (con la indicación *Muy movido*) destacamos la armonía propia de los zapateados: alternancia de dominante y tónica y, en los cc. 89 y 91, subdominante y dominante. Rítmicamente, aunque el compás es de 2/4, proliferan los tresillos donde falta la última corchea de cada primera parte en los cc. 94, 95, 96 y, en las segundas partes, los tresillos sí son completos; se insiste menos en el pie troqueo invertido variante "b" con el doble mordente sobre la corchea de tresillo (sólo en el c. 97 sin repetirse en el c. 101). Melódicamente se propone, en el registro agudo, un pasaje en octavas y por movimiento conjunto; a partir del c. 88, predomina el movimiento disjunto (propio del arpegio). *PAQUITA*, a partir de la anacrusa de 94, canta: "Salinas de S. Fernando, de S. Fernando, de S. Fernando", predominando el movimiento conjunto, el registro grave y el ámbito estrecho (una 4ª si no tenemos en cuenta la anacrusa de 4ª ascendente). En los cc. 108-111, *PAQUITA* repite misma música y con otro texto: "las Jucas del señorito me están matando me están matando". A partir del compás 102 (hasta compás 108) se repite el interludio instrumental del c. 85.

En el c. 109 observamos una modulación abrupta con un cambio en la armadura a dos bemoles (mientras, por encima, se produce un recitado entre *PATO* y *PAQUITA*).

La tonalidad es Si bemol Mayor y la fórmula rítmica es idéntica a la del pasaje previo contado (anacrusa de corchea, dos corcheas del tresillo y silencio de corchea y tres corcheas que completan el compás). A partir del c. 115, se recurre a una 6ª añadida (nota "sol") sobre el acorde de Sib Mayor, insistiendo hasta el compás 118. En el c. 119, el acorde de "sib" se convierte en dominante sin fundamental y con 9ª ("re"-"fa"-"lab"-"do"). El texto entre *PATO* y *PAQUITA* no es muy trascendente intercambiando opiniones sobre qué cante sería el mejor (en este caso el tango, dudando *PATO*); y *PAQUITA* le responde que es tango "¡Porque estamos en Cái! ¿Me has entendido? Donde están las marismas no hay otro estilo".

En el c. 120 se produce un cambio a la tonalidad de Sol Mayor, con un ostinato rítmico en el acompañamiento, con ritmo de corchea, corchea con puntillo y semicorchea, en la 1ª parte, y tresillo en la segunda parte; Y *PAQUITA* retoma el texto: "Salinas de San Fernando- Las Yucas del señorito, del señorito me están matando". La novedad estriba en que, en la melodía, ya no es todo tresillo (con algún silencio de corchea de tresillo) sino que se alterna tresillo mayoritariamente en la 1ª parte –en los cc. 122, 124, 125, 126- y, en la 2ª parte, sólo en el c. 123. Armónicamente tenemos una dominante secundaria en la 2ª parte del compás 126, sobre el VI en 1ª inversión ("sol#"-"si"-"re"-"mi") que resuelve en dominante en 2ª inversión ("la"-"do" natural-"re"-"fa#"); en el c. 128, contamos con una llegada a un IV o II (subdominante) con notas "do"-"mi"-"sol"-"la". En el c. 129, acorde de 6ª y cuarta cadencial sobre "re" ("re"-"sol"-"si"), en la 2ª parte un acorde de dominante secundaria con 9ª menor sin fundamental (también conocido como de 7ª disminuida) sobre el VI grado ("sol#"-"si"-"re"-"fa" natural); que conduce, en el c. 130, al II ("la"-"do"-"mi") en la 1ª parte y la dominante ("re"-"fa#"-"la"-"do") en el 2º tiempo.

En el c. 132 vuelve un mini-interludio instrumental de solo dos compases que prepara la entrada de *PATO* con un II dominante secundaria (con apoyaturas previas) y dominante (c. 133). En el c. 134, interviene *PATO* acompañada por el ostinato rítmico de antes: en tresillos, corchea, corchea con puntillo y semicorchea (en 1ªs partes) y corchea con puntillo, semicorchea y corchea; en la melodía donde *PATO* canta: "tan solo del señorito, del señorito, del señorito", donde predominan las corcheas de tresillo y, en la cuarta de cada seis corcheas, se añade un doble mordente; prolifera el movimiento conjunto salvo en las caídas de compás donde suele haber una 3ª descendente ("re", "si" en el c. 135; "do#", nota "la" en el c. 136; y "si", "sol" en el c. 137). En el c. 138, se cambia la armadura a tres sostenidos (Fa# menor) insistiendo, en el acompañamiento, en las corcheas de tresillo sobre la nota "fa#" duplicada en octavas en el registro sobre agudo. *PATO* vuelve a intervenir en el c. 140 (con el texto: "las cosas que se te importan son los pellizcos son los pellizcos"); vuelve a predominar la corchea y, además, el movimiento conjunto salvo en los finales de motivo (4ª ascendente en el c. 145; y 6ª descendente en el 143). Armónicamente estamos en Si Mayor (con el "re" siempre # como alteración accidental); en el c. 144, acorde de subdominante ("mi"-"sol#"-"si"-"do#") y

en 145, otro acorde de 6ª y 4ª cadencial ("fa#"-"si"-"re#"). El compás 145 coincide con la exclamación dialogada de *PAQUITA*: "¡Ole!¡Viva mi Pato!".

En el c. 146, cambia la armadura a cinco sostenidos (Si Mayor); en el c. 147 vuelve a cantar *PAQUITA* (texto: "que se canta con grasia") en inicio acéfalo, a través de las corcheas de tresillo, con un giro hacia la semicadencia en 148 (descanso en la 6ª y 4ª cadencial –"fa#"-"si"-"re#"-) pero, precedido en el acompañamiento, con la última corchea convertida en un "sol" natural que le aporta un sabor "frigio". En el c. 149, destaca el acorde de dominante de la dominante ("sol#"-"si"-"do#"-"mi#") en la 1ª parte, luego de dominante ("fa#"-"la#"-"mi" natural) en la 2ª parte y cadencia perfecta en el c. 150. En el c. 152, se propone un cambio brusco al acorde II rebajado ("do" natural-"mi"-"sol" natural) como preparación de un línea más de recitativo y "a capella" en *PAQUITA* con el texto "tira canela… que me canto y me bailo, si tu jaleas" (un compás con nota "mi4" y con salto de 5ª descendente a "la3"); cambio de armadura, en el c. 154, a solo un sostenido (vuelta a Sol Mayor) y abundancia de movimiento conjunto en la interválica del compás 154; 8ª descendente en el c. 155; y se elige el pie troqueo invertido variante "b" con doble mordente para musicalizar el verbo "jaleas".

En el c. 159 (y hasta el 165) se recurre al mismo motivo en octavas y en registro agudo del comienzo del Tango añadiendo un cambio de tempo a *vivo*. Rítmicamente predominan las corcheas de tresillo y el movimiento conjunto; el texto cantado vuelve a ser: "Salinas, salinas de S. Fernando, de S. Fernando; Las Yucas… Las Yucas del señorito me están matando, me están matando" (hasta el c. 178); desde el c. 179, continuamos con la insistencia en el tresillo de corchea pero con un acorde de 7ª de dominante sobre la tónica ("sol"-"si"-"re"-"fa" natural) hasta el c. 183; en 184, resuelve en la subdominante que repite hasta el c. 186; en el c. 187, acorde de 6ª y cuarta cadencial sobre "re", de dominante en el c. 188 y de tónica en 189; en el c. 186, vuelve a insistir *PAQUITA* en el texto: "las Yucas del señorito, del señorito, me están matando"; y desde el 190 hasta el final se aumenta aún más el tempo con la indicación *vivo muy animado* con la alternancia de los acordes de dominante y tónica (en 190, 192 y 194 tenemos las dominantes; y en 191, 193 y 195, las resoluciones a tónica); en 196, cambio a la subdominante ("do"-"mi"-"sol") en la 1ª parte; dominante en la segunda y tónica en el c. 197.

Dúo de Heredia y José Luis (n.º 13)

Estamos ante el único Dúo de la zarzuela con dos protagonistas masculinos (como el N.º 8 era el único número con dos protagonistas femeninas). *JOSE LUIS* y *HEREDIA* comparten su sentimiento puesto que ambos han sufrido el desamor de *LOLA* y coinciden en que el enamoramiento genera emociones antitéticas y contradictorias (el desengaño y el cariño; el fuego que destruye, mata, divino dolor… pero también genera alegría, consuelo del alma; suprema ilusión); en este contexto, *HEREDIA* incluye una expresión machista: "las hembras todas son iguales; el quid es cogerlas el son".

Este número cuenta con un nivel intermedio de crecimiento en el plano mesoformal: los primeros 15 compases están escritos en el modo frigio-andaluz sobre "re", en

un compás de 3/8 y en un tempo *moderato*; a partir del compás 16, encontramos un giro a Sol Mayor con un tempo *molto tranquilo* escrito en el compás de 6/8 que alterna con Si menor. Barrios identifica el modo frigio-andaluz a la mención de *HEREDIA* al "misterio"; la tonalidad de Sol Mayor con una armonía convencional coincide con esa conversación con empatía emocional entre ambos protagonistas y, especialmente, cuando se ensalzan las cualidades más positivas del amor (por ejemplo con el término, ya mencionado, de "alegría, consuelo del alma, suprema ilusión"); y los breves traslados a la tonalidad de Si menor (III grado de Sol M) se producen con el texto donde describe el desamor con adjetivos más negativos ("fuego que ciega y destruye … que mata divino dolor").

El número de compases y porcentajes de cada una de estas secciones se reparte así: del compás 1 al 14 (15 compases en total) y con un peso del 20%, intervención de la orquesta y *HEREDIA* (modo frigio-andaluz sobre "re" en 3/8, *moderato*). Del compás 16 hasta el final (c. 75) tenemos 60 compases que suponen un peso del 80% de compases del número. Interactúan *JOSE LUIS* y *HEREDIA*; tonalidad de Sol Mayor, compás de 6/8, tempo *molto tranquilo*. Esta segunda parte admite una subdivisión y disección aún mayor que desglosamos así: del compás 16 al 39 (23 compases, 30,66% del total) se mantiene en Sol Mayor; del compás 40 a 49 utiliza la tonalidad de Si menor (por el texto negativo sobre el amor) sumando 10 compases (13,33%); del compás 50 al 61 (12 compases y un 16%); del compás 62 al 65 se propone un interludio y, posteriormente, un quejío ("ay") con 4 compases (5,33%). Y del compás 66 al final (c. 75), 10 compases con un peso del 13,33%.

En la siguiente tabla-esquema de este número con los colores: verde oscuro para la intervención inicial de *HEREDIA* en el modo de "mi" mayorizado sobre la nota "re" (que podía ser también gris por la importancia del menor y del tópico atormentado/misterioso -como es el Sol menor-); verde claro para representar el tópico de armonía estable y convencional –Sol Mayor-; el gris para representar la primera parte en modo menor –algo más melancólica y expresiva-.

ANÁLISIS MESOFORMAL DEL Nº 13 "DÚO DE HEREDIA Y JOSE LUIS"					
Heredia solo	Dúo de Jose Luis y Heredia 60 cc (80%)				
Del compás 1 al 15 (16 compases) y un 20% del total.	De c. 16 a 39: 23 cc (30.66%)	De c. 40 a 49 (10 cc) 13,33%	De c. 50 a 61 (12 cc) 16%	62-65 (4) 5,3 %	De c. 66 a 75 (10 cc) 13,33%
Tempo *Moderato* y 3/8. Modo de "mi" frigio mayorizado sobre "re"	Cambio a *Molto tranquilo,* al compás de 6/8 y a la tonalidad de Sol Mayor.	Cambio a Si menor			

Fig. 4-75: análisis mesoformal n.º 13 (creación propia).

El n.º 13 comienza con una armadura de dos bemoles y los tres primeros compases se mueven en el modo de frigio mayorizado (sobre "re") que, en el c. 3 cambia al VII ("do"-"mib"-"sol") con la apoyatura de 9ª ("re") sobre octava ("do") hasta el compás seis inclusive; en el c. 7, cambia al acorde sobre La menor que no actúa como dominante añadiendo una apoyatura, de nuevo, de 9ª sobre 8ª. En el compás 8 se utiliza un acorde, triada menor, sobre "re" con la adición de la 7ª ("re"-"fa"-"la"-"do"). En el compás 10, se propone un acorde de 6ª aumentada sobre la dominante ("mib"-"sol"-"do#") durante dos compases; en el compás 12, se descansa en el acorde, de nuevo, de Re menor en 2ª inversión, sin 3ª y con 7ª ("la"-"do" natural-"re").

Rítmicamente, en el compás de 3/8, observamos una hemiolia, destacando el ritmo de corchea y dos semicorcheas; luego aparece otra fórmula de corchea con puntillo, semicorchea y corchea con puntillo más semicorchea. Justo en los compases 3, 4, 5 y 6, destacamos un valor largo (que es el soporte de la intervención inicial de *HEREDIA* con el texto: "soy un misterio muy grande", en un estilo de cantilación sobre la nota "do" comenzando con movimiento conjunto, y en figuración de semicorcheas, durante el compás 5 y con una octava descendente en el c. 6 (en el silencio de *HEREDIA*, en la tercera parte del c. 6, la voz grave del acompañamiento, ejecuta una semicorchea ligada al tresillo de fusas). En el c. 7, *HEREDIA* retoma el protagonismo con el texto "y el que me mira por dentro no sabe lo que yo busco ni sabe lo que yo quiero". En el compás 7 predominan las semicorcheas y el movimiento conjunto; y el c. 8 cuenta, interválicamente, con una 5ª ascendente seguida de una 6ª descendente; en el c. 9, *HEREDIA* propone un ritmo de corchea y cuatro semicorcheas con una 4ª ascendente central que continúa con una interválica por movimiento conjunto; en el c. 10, aparece otra octava descendente; la anacrusa del c. 11 es una 4ª ascendente (el ritmo del c. 10 se basa en las tres corcheas del 3/8); el c. 11, con una figuración de corchea y cuatro semicorcheas, vuelve a basarse en el movimiento conjunto; y en el c. 12 recurre al pie troqueo invertido (corchea y negra ligada) con una 5ª descendente; justo, cuando recobra el protagonismo la orquesta (en el c. 13) observamos una escala en modo frigio sobre "re" y, en el acompañamiento, una 5ª justa sobre "do" ("do"-"sol"); en el c. 14 vemos un acorde similar al del c. 12 ("do"-"re"-"la") que se mantiene hasta el 15.

En el compás 16 se produce el cambio de sección con la indicación de *molto tranquilo*, la modificación al compás a 6/8, el cambio de armadura/tonalidad (se pasa de los dos bemoles al sostenido –los tres círculos de quinta ascendentes propios del homónimo mayor-) y la entrada de *JOSE LUIS*. Este interactúa, durante todo este bloque, con *HEREDIA*. El texto musicalizado es: "tú no sabes lo que es un cariño ni un cruel desengaño de amor"[46]. En el c. 16, la anacrusa de dos corcheas de *JOSE LUIS* coincide con el movimiento disjunto en la misma dirección (4ª ascendente y 3ª ascendente); en el c. 16 (y 17), interválica de movimiento conjunto con predominio de la nota "si" en las cuatro primeras corcheas, luego cambio a la nota "la" en la 5ª corchea (que es una corchea con

[46] Recordemos que *D. DIEGO* y *JOSE LUIS* creían que había una relación amorosa entre *LOLA* y *HEREDIA* que los protagonistas no quisieron desmentir.

puntillo) para volver a "si" en la última semicorchea; en el c. 17, pie troqueo invertido (corchea y negra ligada) y apoyatura de 9ª ("la") sobre 8ª ("sol"); en el c. 18, predomina el movimiento disjunto (saltos consecutivos de 5ª descendente, 6ª ascendente, 5ª descendente y luego ascendente) frente al movimiento conjunto (sólo observamos dos segundas descendentes). Desde el c. 20 al 23 se repite lo mismo con otro texto "si rompiste un juguete de niño, sentirás todavía dolor". A partir del compás 24 con anacrusa, interviene *HEREDIA*, en la tonalidad del relativo menor (Mi menor); en el caso de *HEREDIA* también contamos con saltos interválicos en la anacrusa (4ª más 3ª ascendente); en el c. 24, movimiento conjunto y mismo ritmo que en el c. 16; apoyatura sobre un ritmo de pie troqueo invertido en el c. 25 (similar al 17); saltos interválicos en el c. 26 (igual que en el compás 18); en 27, descanso en la nota larga; en el c. 28, con anacrusa observamos dos saltos interválicos ascendentes; vuelve a repetir los dos primeros compases en 28 y 29; en el c. 30, con anacrusa, *JOSE LUIS* responde en la tonalidad de sol mayor y con los saltos propios del tercer compás de la semifrase. En el c. 32 vuelve a intervenir *HEREDIA* en el relativo menor (Mi menor) pero con una interválica y perfil descendente con varias 4as descendentes y una 5ª descendente en el c. 33; en los cc. 34 y 35 se cambia a perfil ascendente con semicadencia en 35 (con el texto ya referido: "las hembras todas son iguales, el quid es cogerlas el son"); en el c. 36, vuelve a intervenir *JOSE LUIS* con la versión simplificada de corcheas y con la misma línea melódica insistente en "si" y en Sol Mayor (ahora añade una cadencia rota que descansa en el VI –mi menor- en el c. 37); desde el punto de vista rítmico, el c. 37 propone un pie troqueo invertido con apoyatura de 9ª que resuelve en 8ª; el c. 38 añade varios saltos interválicos y, en 39, una nota larga con el texto "el cariño es un fuego abrasador pero a sombra por su resplandor".

En el c. 40, observamos un cambio de armadura (a dos sostenidos, Si menor) continuando *JOSE LUIS* con el texto "fuego que ciega y destruye, veneno que mata, divino dolor". Insistencia, rítmica, en la corchea en los cc. 40, 41 y 42, salvo en el 43 donde encontramos un melisma sobre la sílaba tónica de la última palabra "dolor". Armónicamente alterna tónica y dominante en cada parte del compás de 6/8 (un ritmo armónico rápido). En el c. 43, giro al a Sol Mayor polarizando la nota "la" (dominante de la dominante) con algún "sib" que resuelve en esta pedal de dominante (cc. 44 a 46) y llegada a la 7ª de dominante -"re"-"fa#"-"la" y "do" natural- en los cc. 47, 48 y 49). *HEREDIA*, en este giro que se aleja de Si menor, sustituye la 4ª descendente por 5ª descendente (entre "re4" y "la3") en los cc. 44, 45 y 46 y, también, también con predominio de corcheas; el texto es más optimista y alegre (no es una coincidencia la elección de una tonalidad mayor): "pero también alegría, consuelo del alma, suprema ilusión".

Del compás 50 al 53, vuelve a aparecer el tema inicial del *molto tranquilo* en Sol Mayor e idéntico a la versión del c. 16 que vuelve a ser cantado por *JOSE LUIS*, con el texto: "y el enfermo de mal de cariño, aun muriendo bendice este amor".

En el c. 54, cambia tanto la melodía como la armonía; *JOSE LUIS* continúa: "Ay de mi ¡Ay!¡Ay! de mí" (en un registro muy agudo –"sol"- y con el cromatismo de "fa#"); propone un ritmo asincopado –corchea, dos negras ligadas y corchea-; el siguiente com-

pás –el 55- cuenta con un ritmo de pie troqueo invertido variante "b" con dos semicorcheas y valor largo; repite lo mismo en cc. 56 y 57; y *HEREDIA*, simultáneamente y a partir del c. 55, entona una línea muy en cantilación con inicio acéfalo: silencio de negra y corchea tresillo de semicorchea y dos corcheas más (la última ligada); cambio de compás semicorchea que viene ligada, otra semicorchea corchea dos semicorcheas, corchea y negra ligada; en el último compás (c. 57) *HEREDIA* concluye con la primera semicorchea que viene ligada, una segunda semicorchea, corchea dos semicorcheas y negra ligada a semicorchea (y toda este ritmo sobre el re grave). *HEREDIA* canta: "Maldita la pena cautiva en su pecho su amor es mi amor"; armónicamente estamos en Sol Mayor pero con sonidos prestados del homónimo menor (como algún "mib") y la escala es la propia del "re" frigio mayorizado (con el "mib" y el "fa#" generando esa 2ª aumentada); en el c. 56 vemos algún "lab" que aporta un sabor frigio sobre "sol"; a partir del c. 58, percibimos más estabilidad tonal con *JOSE LUIS* cantando el texto "como un juguete de niño yo ansiaba una estrella que me enamoró"; la rítmica escogida es la de las seis corcheas del compás pero con un doble mordente sobre la cuarta corchea y con salto interválico en la cabeza de cada compás (4ª descendente en los cc. 58 y 60 y 3ª descendente en el c. 59) y resto con predominio de movimiento conjunto.

En el c. 62, tenemos un acorde de 6ª aumentada sobre el II con fundamental ("mib"-"sol"-"la"-"do#") que resuelve, directamente, sobre el acorde de tónica en el compás 63. Repite lo mismo en el c. 64 (II 6ª aumentada) y I grado, en el c. 65; en el c. 66, acorde de dominante secundaria sobre el I ("sol"-"si"-"re"-"fa" natural); IV grado en 2ª inversión en el c. 67 ("sol"-"do"-"mi"), IV del menor en 2ª parte ("mib"-"do"); tónica en el c. 68 hasta el final del n.º 13 (hasta el c. 75). En el c. 62 interviene el clarinete (aprovechando el descanso de *JOSE LUIS*) con una apoyatura (de fundamental -la- sobre 7ª –sol-) que luego lleva una cita de la "rúbrica de Lola" original con 2ª aumentada descendente entre "fa#" y "mib"; desde el c. 63 se retoma el "quejío" (con texto "ay" en inicio acéfalo y con octava ascendente); reposo en el c. 64; se repite el "quejío" en el c. 65 y en la 2ª parte del compás sin anacrusa. En el c. 66, *JOSE LUIS* sigue con la figuración en corcheas y en el c. 67 igual pero con el doble mordente en la cuarta corchea; en el c. 68 observamos sólo corcheas y un valor largo en el c. 69 ligado a 70; el texto del tenor es: "pero al tocarla mis manos la estrella radiante su luz apagó"; en el c. 71, se canta la exclamación *"*ah*"* en parte fuerte y dos unidades de compás ligadas para concluir, del c. 73 a 75 cantando la sexta "si"-"sol" del acorde de tónica.

Dúo de Lola y Heredia (n.º final del acto 3º y de la zarzuela)

Este número musical representa la despedida de *LOLA* y *HEREDIA* de Cádiz embarcando para viajar a Sudamérica a seguir con su carrera profesional.

Como último número de la zarzuela se musicaliza el título de la comedia en la que se basa la zarzuela y el poema de Manuel Machado, "Cantaora", que forma parte del libro titulado *Sevilla:*

La Lola
la Lola se va a los puertos.
La isla se queda sola.
Y esta Lola; quien será
que así se ausenta, dejando
la isla de San Fernando
tan sola cuando se va...?[47]

Estamos ante una introducción con una escala descendente zíngara (con doble 2ª aumentada) en fusas para preparar la nueva "sentencia de Lola" fundamentada en la versión abreviada de la "rúbrica de Lola" (aunque se mantiene la "rúbrica original" para la palabra "Puertos" en los cc. 13 y 27). En el comienzo del Acto (en el Preludio cuando se abre el telón) se anticipaba un tema similar más sencillo rítmicamente. Armónicamente es diferente a la sentencia original incidiendo en la dominante que resuelve en la tónica; destacamos la importancia de la apoyatura (la 7ª) que estaba tan presente, también, en el número inicial del Acto III y en algunos momentos del II Acto.

LOLA canta en la tonalidad de Si Mayor (con armadura de cinco sostenidos); *HEREDIA* lo repite en La bemol Mayor (armadura de cuatro bemoles). Una diferencia de nueve círculos de quintas pero, si enharmonizamos, serían sólo tres círculos de 5as (de Si Mayor a Sol# Mayor). El desencuentro emocional (*HEREDIA* desea ser algo más que su acompañante a la guitarra) se musicaliza con esta modulación tan abrupta en el c. 18 (hasta c. 33). En el c. 34, *LOLA* canta en el tempo *allegretto* más inestable tonalmente, en un estilo cantilado (con recurrencia interválica de las alturas). En el compás 62, diálogo entre ellos con la figuración ya repetida de cuatro semicorcheas por pulso arpegiado con alguna nota añadida (en este caso una 9ª). A partir del c. 77 otra vez escala descendente zíngara con doble 2ª aumentada. El compás 80, de forma similar al final y en valores largos, con el guiño a lo frigio y con ritmo breve-larga. En los cc. 90 y 91, vuelve a la recurrencia de "do#" en tres octavas diferentes. En el c. 92 retoma la nueva "sentencia de Lola" cantada por *LOLA*, con el mismo texto, y con el adjetivo "melancólica". El c. 102 (*recitado con ufanía*) otra vez "agitado", en el c. 106 con el tempo *vivo.* Encontramos una gran variedad en la subdivisión de cada parte (lo mismo fusas que unidad del compás), importancia del trino (que ya había aparecido antes) y la 4ª aumentada descendente en inicio acéfalo y en el grave de la orquesta ("mi", "sib") citando uno de los "motivos agitados". En 117 se repite la nueva "sentencia de Lola" cantada por el *CORO INTERNO.*

El grado de crecimiento lo etiquetamos como intermedio (igual que en el n.º 13) con los siguientes números de compases y porcentajes por secciones: introducción (compases 1 y 2). Sección A. *LOLA* entona la nueva "Sentencia de Lola" en la tonalidad de Si Mayor (del compás 3 al 17 -15 compases en total-); *HEREDIA* transporta la nueva

[47] Concretamente es el inicio del poema "La cantaora" que Manuel Machado público en su libro *Sevilla y otros poemas.* La mayoría de sus poemas y libros de poemas se han reeditado en antologías que los han agrupado, pero podemos citar, como publicación fuera de catálogo, la publicada en 1918 de la Editorial América de Madrid.

sentencia a la tonalidad de La bemol Mayor (del compás 18 al 32) sumando 33 compases y suponiendo un 22,44% del total. En la Sección B (*allegretto*, con la alternancia de compases de 3/8 y 2/8) cantan *LOLA* y *HEREDIA* del compás 33 al 61 (29 que suponen un 19,72%). En la sección C, se produce el diálogo (recitado) entre *HEREDIA* y *LOLA* (con una armadura sin alteraciones) y un compás de 3/4 (esta sección abarca del compás 62 al 89 -28 compases y 19,04%-). Posteriormente se retoma la sección A (del compás 90 al 101 -12 compases que son un 8,16%-). Más adelante vendría la sección D (del compás 102 al 116) por su carácter novedoso y contrastante protagonizado por la orquesta (14 compases que suponen un 9,52%). Repite la sección A (del compás 115 hasta el final, el compás 147) con la nueva sentencia cantada por el coro interno simplificando el ritmo de la cabeza (negra y cuatro corcheas a partir de 124 frente a las dos semicorcheas y corchea ligada). Esta última cita de la sección A suma 33 compases y supone un 22,44%.

Aportamos el último esquema gráfico del análisis estructural donde el gris representa esa musicalización "atormentada" con sus gamas más o menos oscuras; el color rojo la musicalización de la nueva sentencia de Lola y el color azul, para la música en una tonalidad mayor y con una armonía convencional:

ANÁLISIS MESOFORMAL DEL Nº 14 "FINAL DE LA ZARZUELA"					
Sección A Del c 1 al 32 33 cc 22,44%	**Sección B** Del c. 33 al 61 (29 cc) 19,72%	**Sección C** De c. 62 a 89 (28 cc) 19,04%	**A** De 90 a 101 (12 cc) 8,16%	**D** De c. 102 (14 cc) 9,52%	**Sección A** De c. 115 a 147 (33 cc) 22,44%
Cinco sostenidos (armadura de Si M). Compás de ¾. Moderato. Nueva sentencia Lola (c. 5 a 17). Heredia (c. 18) sentencia en Lab Mayor	Armadura sin alteraciones Compás de 3/8 más 2/8 Allegreto. "Agitato"	Sigue armadura sin alteraciones. 3/4 Diálogo Heredia/Lola Recurso del arpegio en semicorcheas con 9ª añadida	Vuelve Armadura Ra de 5 # Nueva Sentencia de Lola	Recitado C. 106 vivo y cambio a armadura de 3 #s	3/4 Canta el coro interno la sentencia de Lola

Fig. 4-76: Análisis mesoformal n.º 14 (creación propia).

En los dos primeros compases, desde el punto de vista armónico estamos ante un claro modo de Fa# frigio mayorizado; rítmicamente destacamos los cambios de tempo (el *moderato* del primer compás pasa a *vivo* en el segundo y vuelve a *menos* en el tercero) y de compás (el 3/4 del primer compás cambia a 2/4 en el segundo para volver al 3/4 en el tercero). El inicio acéfalo y las tres corcheas en perfil ascendente son respondidas por las catorce fusas, en el compás 2, con perfil descendente y basadas en la escala zíngara mayor sobre "fa#" (con doble 2ª aumentada descendente entre "mi#" y "re" natural y entre "la#" -3ª mayor de la escala- y sol natural -2ª rebajada del modo frigio-).

El "fa#" (c. 4) se convierte, en su largo pedal, en dominante preparado con el "sol" natural anterior (para enfatizar ese semitono frigio descendente); la voz de *LOLA* cita la nueva versión de la "sentencia de Lola" con la nueva "rúbrica"; rítmicamente el inicio de la intervención de *LOLA* es anacrúsico (con una corchea previa a la caída del compás) contando con dos células rítmicas: la propia de la versión abreviada de la "rú-

brica de Lola" (c. 5 y compás 8) con sus dos semicorcheas en perfil descendente que van de la 7ª a la 5ª del acorde de dominante; la otra célula rítmica es la negra y cuatro corcheas (cc. 7, 9, 12 y 15 con una leve modificación por el puntillo en la penúltima corchea y semicorchea en la última nota del compás); la nueva "rúbrica de Lola" se trabaja también en el acorde de tónica (tríada mayor sobre "si") en los cc. 10 y 11; y en el c. 13, para musicalizar la palabra, "puertos", se recurre a la versión original de la "rúbrica de Lola" (cuatro fusas y valor largo con la bordadura superior e inferior en las figuras rápidas). En el c. 16, aparece el otro recurso rítmico, también en pie troqueo invertido, consistente en doble mordente sobre la apoyatura de 9ª ("do#") sobre octava ("si"). La armonización de estos 13 compases es sencilla en el aspecto sintáctico (todo es dominante o tónica) y algo más original en el morfológico (por la disposición/inversión de algún acorde). Los cinco primeros compases (del c. 5 al 9) mantienen el acorde de 7ª de dominante de la tonalidad ("fa#"-"do#"-"mi" natural); en el c. 10, se resuelve a la tónica hasta que, en el compás 12, en la última negra, aparece una dominante secundaria con las notas del VI sin fundamental y con 9ª menor ("si#"-"re#"-"fa#"-"la" natural) que conduce a la dominante pero en 2ª inversión ("do#"-"fa#"-"la#"-"mi" natural).

En el c. 18, modulación abrupta sin mucha preparación a la tonalidad de La bemol Mayor, pero con su acorde de 7ª de dominante y en 2ª inversión ("sib"-"mib"-"sol"-"reb") los mismos cincos compases con la nueva versión de la "sentencia de Lola", ahora cantada por *HEREDIA* (del c. 19 al 30); desde el punto de vista melódico, rítmico y armónico las características y rasgos del párrafo anterior se repiten, transportadas, a la nueva tonalidad.

En el c. 33, se produce un nuevo cambio de tempo (pasamos a *allegretto*) y de compás (3/8); la armadura también anula todas las alteraciones (Do mayor) con una armonización convencional (con importancia del acorde de subdominante como en los cc. 34 y 37). *LOLA* comenta los sacrificios que ha aceptado por su decisión de consagrarse al cante con las siguientes palabras: "por mi canción he dejado cariños honrados, promesas de lujo, palabritas temblando de amor". El tipo de escritura se asemeja mucho a los "agitato" del Preludio y otros números, en 3/8 y con prevalencia de corcheas y semicorcheas en el acompañamiento.

HEREDIA, en el c. 47 con anacrusa, retoma el tempo *menos* y el acompañamiento asincopado de corchea desplazada (en el contexto del 3/8). Desde el c. 49 se produce una variación de la segunda célula rítmica de la "sentencia de despedida de Lola": frente a la negra (que ahora sería corchea) y a las cuatro corcheas (que, en este 3/8, serían cuatro semicorcheas), Barrios atresilla las últimas añadiendo una figura más (corchea, dos semicorcheas y tresillo de semicorcheas) como podemos observar en los cc. 49, 50 y 52. Desde el punto de vista melódico, el comienzo de la intervención de *HEREDIA* denota un mayor uso del movimiento disjunto (con un intervalo de 4ª ascendente entre la anacrusa de la caída del c. 47 y, acto seguido, una 8ª descendente) frente al resto de la frase donde el movimiento conjunto es el predominante; en la anacrusa del c. 51 tenemos dos terceras ascendentes compuestas (en la misma dirección), una 5ª descendente y, en el c. 52, una tercera; en general el registro elegido para Heredia es agudo. Armónicamente

hay un giro a la tonalidad de Mi menor (armadura de un sostenido) que aparece, en el c. 47 en primera inversión pero, en esos dos compases, que pronto se convierte en un acorde tríada en 2ª inversión sobre la nota "do" (VI grado de la tonalidad), es decir, sol-do-mi; desde el c. 40, surge un II en 1ª inversión ("la"-"do"-"fa#") al que añade una 7ª en el c. 52. *LOLA*, en el c. 54, repite la nueva figuración rítmica de *HEREDIA* (corchea, dos semicorcheas y tresillo de semicorcheas) y modifica, ligeramente, la célula rítmica proponiendo, en los cc. 55 y 56, los valores de corchea, semicorchea y silencio de semicorchea con dos semicorcheas. Melódicamente destacamos la insistencia en el "fa#3" a modo de cantilación desde la anacrusa del c. 54 hasta el 58; en el c. 59 aparece el pie troqueo invertido variante "c" (corchea, corchea con puntillo y semicorchea). El registro de *LOLA*, en estos compases, es grave (concluyendo en el c. 60 con un "si2". Armónicamente, todos estos compases de *LOLA* se apoyan en una dominante en 1ª inversión (con el "re#", sensible de la tonalidad, en la voz grave que podríamos etiquetar como nota pedal); en el c. 60 la dominante se convierte en una 6ª y 4ª cadencial ("si"-"mi"-"sol") que resuelve en la 7ª de dominante ya en fundamental ("si"-"re#"-"fa"-"la").

En el c. 62 se produce otro cambio estructural (compás de 3/4 y vuelta a una armadura sin alteraciones) con un ostinato melódico-rítmico en el grave repitiendo 12 semicorcheas por compás fundamentadas en el arpegio con 9ª añadida en cada 3ª parte del compás de 3/4; en los cc. 69, 73 y 76 aparecen calderones que contrastan con las semicorcheas; armónicamente estamos, de nuevo estamos en la tonalidad de do mayor; y, después de la insistencia en ese arpegio con 9ª añadida sobre el acorde de tónica, se transporta, en el c. 70, a la dominante secundaria con 9ª añadida, sobre re ("re"-"fa#"-"la"-"do" con algún "mi") hasta el c. 73. En el c. 74, despliega el acorde de dominante con su 7ª y su 9ª ("sol"-"si"-"re"-"fa" con algún "la"). Respecto al libreto y a las intervenciones de los protagonistas, destaca el diálogo entre *HEREDIA* y *LOLA* donde *HEREDIA* responde al previo deseo cantado por *LOLA*: "pongamos agua por medio y Dios nos salve a los dos". El guitarrista se niega a dejarla sola renunciando al amor por continuar su relación estrictamente profesional con ella (concluye diciendo: "por donde Lola cante, toca Heredia").

En el c. 77, se retoma un pasaje muy similar a la introducción del número (las tres corcheas acéfalas se convierten en tres semicorcheas anacrúsicas) con la escala zíngara también descendente pero en modo menor , sobre la nota "si" (las 2as aumentadas están entre el "la#" y el "sol" natural y entre "mi#" y "re" natural –que es la 3ª menor de la escala-modo-). En el c. 80, aparece el mismo guiño frigio en el grave con el descenso de semitono entre el "sol" grave y el "fa#" pedal que se mantiene cuatro compases más; volvemos a estar, como al comienzo, ante la dominante pero, ahora, de Si menor; en el c. 85, el acorde cuenta con una pedal sobre un "si" grave y, superpuesto, un II con 5ª disminuida –"do#"-"mi#" y "sol" natural-, es decir, una dominante secundaria en tercera inversión (con la 7ª en el bajo) sobre el II que se mantiene esta la totalidad del c. 86; en el c. 87, observamos un acorde en 2ª inversión sobre "fa#" con la 5ª disminuida ("do" natural-"mi"-"fa#"-"la" natural); en la caída del c. 89, acorde de 6ª aumentada sobre "la" ("mib"-"la"-"do#") y que, en la blanca que ocupa 2ª y 3ª parte del mismo compás, se convierte en un acorde de 5ª disminuida (ahora con su 3ª menor) sobre "si" y también en

2ª inversión ("fa" natural-"la"-"si"-"re" natural). Con relación al texto, *LOLA* interpela a *RAFAEL* (como respuesta a que este se contenta con ser su acompañante a la guitarra: "así te quiero, Rafael"). Interviene *PATO* preguntando: "¿Al fin nos vamos?" a lo que *LOLA* responde: "nos vamos sí". *PATO* añade: "no hay tiempo que perder. ¿Y esa guitarra? Patrón?". *HEREDIA* la coge y responde: "yo mismo la llevo". *PATO* vuelve a preguntar: "¿Y ese mantón?". *LOLA* responde: "tiene dueña". *PATO*, en los cc. 88 y 89, comenta en voz alta: "matrimonio más flamenco no ha visto la mar" (coincidiendo con la parte más interesante desde el punto de vista armónico). Interpretamos esta inflexión armónica como una representación de la interferencia que se produce entre la apariencia percibida por *PATO* (que *LOLA* y *HEREDIA* son pareja/matrimonio) y la realidad (*LOLA* y *HEREDIA* saben, que solo son pareja profesional y no sentimental-).

En el c. 90 se modifica, de nuevo, la armadura con cinco sostenidos pero, siempre, con el "mi#" añadido en todo este pasaje. Se retoma el motivo melódico basado en las tres 8as descendentes, en este caso, sobre "do#" y con predominio de corcheas (preparando la dominante); en el c. 92, *LOLA* vuelve a citar su nueva versión de la "sentencia" sobre la 7ª del acorde de dominante ("si") que resuelve en la 5ª ("sol#") –la versión estilizada de la "rúbrica"- y con los cinco compases de insistencia en este acorde de 7ª de dominante. Estamos en una textura más contrapuntística que en las citas anteriores de la "sentencia" del comienzo del número añadiendo, en el grave, con el inicio acéfalo de tres corcheas en movimiento ascendente y apoyatura de pie troqueo invertido de 6ª ("la") que resuelve en 5ª ("sol#"). El texto de *LOLA* es idéntico al del comienzo: "La Lola… La Lola se va a los Puertos, la isla se queda sola; La Lola se va a los Puertos". De nuevo, la palabra "Puertos", coincide con la rúbrica original (con cuatro fusas y valor largo); en el c. 100, *HEREDIA* completa con "la isla se queda sola". Sigue teniendo mucha importancia la 2ª fórmula rítmica de negra y cuatro corcheas (repetida por *LOLA* en los cc. 94, 96, 98 y, por *HEREDIA*, en el c. 100).

En el c. 102, aparece la indicación agógica de *vivo;* una armadura de tres sostenidos (La Mayor) y, desde el c. 107, trabaja sobre la 7ª de dominante (con notas como "sol#", "si", el "re" natural). Desde el c. 110 se mantiene la 7ª en el registro intermedio de la orquesta ("re3") y, en el grave, un motivo acéfalo (con ritmo de silencio de corchea, corchea y negra) y un intervalo de 4ª aumentada descendente (nota "mi" corchea que resuelve en "sib" blanca ligado); se repite y, en 113, el "sib" ligado cambia, en negras, a la nota "la" y a "sol" natural; en el c. 114 el arpegio sobre "mi" lleva, intencionadamente, el "sol" becuadro continuando con la 5ª disminuida ("sib");con relación al libreto, en el c. 102, *HEREDIA* recita "*con ufanía:* ¡¡Porque a la Lola me llevo!!*"* (completando su propio canto previo: "la isla se queda sola"). En el c.115, se cambia al compás de 3/4 y un trino en el registro sobreagudo de violines sobre "mi" (dominante de La Mayor) prepara la entrada en el c. 117 con anacrusa el enunciado de la nueva sentencia de Lola por parte del *CORO INTERNO;* la apoyatura inicial, al estar en La Mayor es sobre la nota "re" (7ª del acorde de dominante sobre "mi"). La versión abreviada de la "rúbrica de Lola" se repite en los cc. 117 y 120 (ahora la dominante no se mantiene cinco compases

sino sólo tres); y el motivo segundo (negra y cuatro corcheas) se trabaja en los cc. 119 y 122; posteriormente es el motivo dominante en los cc. 124 y 125 (con el texto: "la isla se queda sola") y, más adelante (con la indicación escénica de *más lejos* refiriéndose al *CORO INTERNO*), en 133 y 134 con el texto del poema que inspiró "La Lola se va a los Puertos". Y en los últimos compases de la orquesta la versión abreviada de la "rúbrica de Lola" sobre la 3ª, 2ª y fundamental del acorde de tónica de La Mayor ("do#", "si", "la") se repite en los compases 139, 141 y 143.

4.6. INTERTEXTUALIDAD

Ramón Sobrino, en su edición crítica sobre las *Obras para Piano* de Ángel Barrios[48] ya señaló las analogías de varios pasajes y obras de su repertorio de piano ordenado y editado con otras obras del propio Barrios.

Concretamente se refirió a *Amor gitano*[49] descubriendo que su estructura melódica inicial guardaba relación con *El Cotorro* y con las bulerías de *La Lola se va a los puertos.* Sobrino se refiere al pasaje de las bulerías del n.º 6 del final del Acto I de *La Lola se va a los puertos* cuyo texto comienza: *"*Las cosas más rebonitas…[50]*"* y, como última interrelación de este material, subraya la música compartida con el ballet *La pena del gitano*[51].

Otro ejemplo extractado por Sobrino es el *Preludio-suite de cantos flamencos* que consta de 100 compases y que a su vez está directamente relacionado con el inicio del Preludio al Acto II de *La Lola se va a los puertos* (el n.º 7)[52]. También presenta analogías con *Estrellita marinera* (malagueña antigua para guitarra) dedicada a su hija Angelita. O *La Soleá. Zambra (*p. 147) cuya música fue utilizada por Barrios en "La Zambra", sección del Acto II, n.º 10, "La juerga" de *La Lola se va a los puertos* (escena de baile donde también está el zapateado y donde Lola canta: *"*baila tú, la niña salerosa*"*).

Otra obra escrita para piano, la *Suite. Preludio, soleá y zapateado*[53] resulta interesante. Por un lado, su número 1 (*I. Preludio*) donde los primeros compases de la obra se emparentan con los compases iniciales de *Estrellita marinera* (malagueña antigua para guitarra) contiene un fragmento de compases del 1 al 48 del Preludio) muy similar a los 49 compases iniciales del Preludio del Acto II de *La Lola se va a los puertos*.

Algo similar ocurre con *El zapateado*[54], cuyo material es utilizado en el Acto II, n.º 10 (La juerga) en el fragmento titulado, precisamente, Zapateado; también en la sec-

---

[48] SOBRINO, Ángel, *Obras para piano. Edición Crítica.* Madrid: ICCMU, 2015.
[49] *Ibidem,* p. 22.
[50] *Ibidem,* p. 32.
[51] *Idem.*
[52] *Ibidem,* p. 129
[53] *Ibidem,* p. 153.
[54] *Ibidem,* p. 185

ción Tiempo de zapateado del ballet *La pena del gitano*; incluso se cita, casi literalmente, en el fragmento independiente *Zapateado o La pena del gitano* (en versiones para piano y para guitarra) así como en el manuscrito para piano del ballet *La gruta y el mago.*

Ahora, vamos a cotejar, siguiendo las orientaciones de Sobrino, esos pasajes y secciones "intertextuales" para validar esta interesante información y, si se confirma, extraer unas conclusiones intentando explicar este fenómeno. Sólo anotaremos, en las columnas comparativas, las diferencias entre las dos o tres obras que comparemos (si no hay nada anotado estamos indicando que son idénticos).

4.6.1 *EL COTORRO* (BULERÍAS) VS AMOR GITANO VS TIEMPO DE BULERÍAS (N.º 6 DE LA ZARZUELA)

Estructura de "amor gitano": A (cc. 1-18) B (cc. 19-34). C (cc. 35-57)- D (cc. 58-71)- A`(cc. 72-87) – E (cc. 88-101)- Coda *Más vivo* (cc. 102-117). Presenta parecido con la penúltima sección (con el título Bulerías) del ballet *La Pena del Gitano.* La estructura melódica inicial guarda relación con *El cotorro* y con las bulerías de *La Lola se va a los Puertos* (Final del I Acto, número 6).

E.C[56].	A. G.[57]	T. B. n.º 6[58]	*El Cotorro* (Bulerías)	*Amor Gitano* (bulerías)	Tiempo de Bulerías (n.º 6 final del I Acto)
Cc. 1-7			Música diferente (descenso cromático (8ª, 7ª mayor, 7ª menor, y arpegio desde 5ª –mi, re#, re natural, si, sol#, mi-) en cc. 1 y 3	Se parece más, esta introducción, a la de la zarzuela que a Cotorro (cc. 48 a 51 de 6ª número de la zarzuela) equivale a los cc. 1 y 2 de este	Empieza en el 8º compás
C. 8		c. 52	Misma melodía y acompañamiento similar (con fa# en la 2ª corchea y mi en la 3ª corchea). Articulación picada	Cc. 5 y 7 más ornamentados que en El Cotorro y la zarzuela.	En la versión orquestal añade una nota más (7ª -sol#-)
9		53	Melodía: la, si, do# en tres corcheas		La corchea y si negra
10-11	Cc. 5 y 6	Cc. 54-55	Re negra con puntillo ligada a re negra y corchea y si corchea	Re corchea, tresillo de semicorchea (do#, re, do#), si ligado a si, negro con puntillo.	Do# corchea, si-do# semicorcheas y re, Dos silencios de corchea y si corchea

[55] Iniciales de la obra *El Cotorro*

[56] *Amor Gitano*

[57] Tiempo de bulerías del nº 6 de la zarzuela *La Lola se va a los puertos*

12	7	56	Igual	Repite c. 5 (re corchea, tresillo de semicorchea: do#, re, do#, si	
13	8	57	Acordes con el re en el agudo (sol#-la-re) corchea y fa#-sol-re, negra (pie yambo)	Doble mordente (bordadura superior): si, do# (mordente) y nota real "si".	Corchea y negra, igual, pero mi y re (sin acordes)
14	9	58	Doble mordente corchea do# y la negra ligada a corchea y semicorchea	La negra con puntillo (armonía casi igual que c. 1 pero añadiendo una semicorchea repercutida, fa#, en la 2ª de las tres corcheas).	Corcheas do# y la
15	10	59	Primer tiempo mi grave (5ª del acorde de La) y la anacrusa hacia el siguiente (cabeza del tema) está picada y no ligada.	Le falta la caída (parte fuerte) de la mano izquierda; y la anacrusa de la cabeza del tema (4ª ascendente) va ligada	Se parece más a la versión de El Cotorro que de Amor Gitano
16	11	60	Notas picadas en la cabeza del tema (como en el c. 9)	Similar a El Cotorro pero con la ligadura de la anacrusa ya comentada	Repercute dos semicorcheas en la voz tenor
17	12	61	Muy similar a Amor Gitano	Tres corcheas movimiento conjunto y perfil ascendente (la, si, do#) y misma armonía acompañamiento que en el compás anterior	Pie yambo- la, si- (omite el do# de las otras dos versiones).
18	13	62	Similar al tiempo de bulerías de la zarzuela y diferente a Amor gitano (corchea do#, dos semicorcheas si, do# y corchea re). Movimiento conjunto y perfil ascendente	Corchea, tresillo de semicorchea y corchea, movimiento conjunto y perfil descendente (el tresillo es un floreo)	Movimiento conjunto y tendencia ascendente alternando corchea, dos semicorcheas y corchea
19	14	63	En mano derecha el re4 negra viene ligado y luego si corchea. Mano izquierda corchea mi grave y dos corcheas ligadas fa y mi (en voz tenor silencio de corchea y acorde de negra sol-re)	Mi sobre agudo (mi5) negra y silencio de corchea dos corcheas ligadas a la siguiente del compás. En la mano izquierda silencio de corchea acorde de negro (sol-si-re) dos corcheas	Voz aguda y canto silencio de dos corcheas y, en la última, anacrusa si3 En grave: Fa 1ª corchea y fa 8ª aguda y mi ligadas y, en registro tenor, silencio de corchea y acorde, negra, sol-re
20	15	64	En izquierda si corchea y fa, mi corcheas ligadas; en registro tenor otro acorde de negra sol-re; en mano derecha tres corcheas (re4, re, si) y las dos primeras ligadas-picadas	Negra con puntillo en la izquierda y, en el ámbito tenor (todavía en la mano izquierda) y viene la primera corchea ligada y dos corcheas más ligadas también (acorde de tónica).	Grave: si en la caída (corchea) y el mismo fa y mi ligado (también en corcheas y 8ª aguda); y, en registro tenor, silencio de corchea y repercute en dos semicorcheas el acorde sol-re

21	16	65	Mano izquierda: mi grave corchea y dos corcheas ligadas; otra vez, en registro de tenor, silencio de corchea y negra acorde (sol-re); en mano derecha pie yambo (corchea y negra mi4, re4).	Mordente pie yambo (sobre corchea y negra) movimiento conjunto con perfil descendente; en mano izquierda mi negra con puntillo, silencio de corchea y acorde de negra (sol-si-re) y dos corcheas fa y mi ligado	Grave idéntico al del c. 63 pero, en agudo, pie yambo corchea (acorde sol-la-mi) y negra (fa-sol-re).
22	17	66	Mano izquierda: tres corcheas la grave, corchea acorde –fa natural-la-do#- y ligado a mi corchea. Pie yambo (corchea nota "do" y negra "la") con doble mordente en la corchea.	Negra con puntillo ligada a la siguiente corchea; nota larga negra con puntillo (la-mi); silencio de corchea, dos semicorcheas (acorde fa-la-do y la-do) y última corchea mi-la-do	Grave: corchea para un "la" grave, dos semicorcheas para el acorde fa-la-do y última corchea nota "mi". En agudo dos corcheas; do y la (y silencio de corchea en la 3ª parte) con doble mordente para la 1ª corchea (do, re, do).
23	18	67	Misma mano izquierda que el compás anterior Mano derecha ligadura en corchea y semicorchea, silencio de semicorchea y anacrusa de corchea picada.	En la mano izquierda mi grave (corchea), corchea acorde fa-la-do y tercera corchea mi.	En grave tres corcheas: mi, acorde fa-la-do y mi (la y do se mantienen, como negras, en registro tenor). En agudo dos silencios de corchea y, en el tercer tiempo, anacrusa nota "la".
24	19	68	Mano izquierda: tres corcheas si, mi, mi 8ª grave; Mano derecha: tres corcheas acordes re-fa-si las dos primeras –ligadas- y sol	Giro armónico a un acorde de re menor (con fa natural)	Grave silencio de corchea, acorde la-re-fa-si En la voz (aguda) tres corcheas si3, si3, sol3
25	20	69	Misma línea de bajo en mano izquierda y se añade, en la primera corchea acorde sol-si-; Mano derecha pie yambo corchea fa y negra acorde re-sol	Primera corchea, en mano derecha, fa natural-la-re-fa natural y siguientes dos corcheas sólo el fa natural (fa4)	En el grave mismo acorde pero en 1ª y 3ª corchea con silencio de corchea en medio En la voz pie yambo para notas fa (corchea) y sol (negra)
26	21	70	Mano izquierda: corchea la, dos semicorcheas mi y mi grave ; Mano derecha negra acorde do-la y corchea mi ligado al siguiente compás	Acorde tríada sobre do natural (do natural-mi-sol natural) y, en mano derecha, doble mordente bordadura superior (sobre mi) corchea con puntillo, semicorchea y corchea ligada. 232-259	En grave; silencio de semicorchea y cinco semicorcheas más con cromatismo (si# y do# y resto 3as ascendentes y consecutivas). En voz aguda negra (la3) y corchea ligada (mismo la)

27	22	71	Mano izquierda; tres corcheas la, mi, la. Mano derecha: negra mi3 que viene ligada de la corchea anterior y la corchea picada anacrusa	Mano izquierda acorde tríada sobre do natural; mano derecha corchea y cuatro semicorcheas sobre bordadura superior e inferior (nota pivote "mi").	En grave continúas, ya en registro contralto soprano, las semicorcheas anteriores con movimiento disjunto (arpegio). Una 4ª al comienzo y resto terceras Voz aguda: el la3 corchea viene ligado, silencio de corchea y otro "la" corchea
28	23	72	Misma música que c. 24	Mano izquierda: corchea sib y cuatro semicorcheas (mi natural -4ª aumentada-, fa natural, sol natural y la); en mano derecha negra con puntillo re4.	Grave similar al c. 68 pero, en los antiguos silencios, aparece un si4 y el acorde está una 8ª por encima. Voz (agudo) idéntica al c. 68
29		73	Misma música que c. 25		El acompañamiento similar a c. 74 pero con los acordes una 8ª más aguda. Mismo agudo (voz) que c. 74
30		74	Misma música que c. 26		Acompañamiento igual que c. 69 (cinco semicorcheas acéfalas) pero 8ª aguda Voz aguda idéntica
31		75	Mano izquierda tres corcheas la, mi, la Mano derecha, viene ligado al "la" corchea y semicorchea y tercera corchea también "la"		Siguen las semicorcheas similares a las de c. 71 pero, en registro contralto, y perfil descendente. En agudo se mantiene la nota la ligada, silencio de corchea y otra anacrusa corchea "la".
32		76	Mano izquierda seis semicorcheas ligadas con movimiento muy disjunto (8ª más 2ª aumentada –re grave y mi# y resto 3ªs con alguna cuarta Mano derecha: tres corcheas acorde re-fa-re		Parte grave: tres corcheas re, re agudo y la Acompañamiento orquestal agudo tres corcheas acorde, bastante agudo, re-fa-la-re) Voz aguda cantante tres corcheas nota "re".
33		77	Sin parte en la clave de fa. Mismo acorde en el agudo que en el compás anterior pero con el pie yambo variante "c" (corchea, corchea con puntillo y semicorchea)		Mismo grave que c.. 76. En agudo pie yambo corchea re4 y negra do4 y se mantiene un fa4 negra con puntillo

34		78	Mano izquierda: silencio de negra y seis fusas con tres terceras consecutivas y una segunda Mano derecha negra y corchea ligada (nota mi4) y, simultáneamente fa4 negra con puntillo		Grave: mismas semicorcheas acéfalas en el registro grave de c. 71 (no en el de c. 75) En agudo: negra (mi4) corchea ligada (mi) y se mantiene, a la caída, el fa4
35		79	Viene ligada la mano derecha y, en última corchea, anacrusa desde "la3"		En grave mi agudo y mi grave (dos primeras corcheas) y silencio En agudo se mantiene en la voz y duplicado el mi4 anterior pero solo semicorchea, silencio de semicorchea, silencio de semicorchea y anacrusa de corchea (idéntica a la de la versión del COTORRO).
36		80			
37		81			
38		82			
39		83			
40		84	Misma música que c. 32		Misma música que c. 76
41		85	Misma música que c. 33		Misma música que c. 77
42		86	Misma música que c. 34		Música muy similar a c. 78
43		87	Misma música que c. 35		Música muy similar a c. 79
44		88	Misma música que c. 36		
45		89	Misma música que c. 37		Música igual que c. 81
46		90	Misma música que c. 38 (y similar a c. 8)		Música muy similar a c. 82
47		91			Entrada de Lola.

Tabla 4-3: análisis intertextual I (creación propia).

4.6.2 COMPARACIÓN DEL PRELUDIO DEL PRELUDIO, SOLEÁ Y ZAPATEADO (PIANO), CON EL PRELUDIO DE LA SUITE DE LOS CANTOS FLAMENCOS Y CON EL PRELUDIO DEL II ACTO (EL N.º 7) DE NUESTRA ZARZUELA

Zarzuela	Preludio Piano	Preludio Suite	Preludio II Acto (N.º 7)	Preludio Suite (piano) (Preludio, soleá y zapateado)	Preludio Suite de los cantos flamencos
22	23		Aparece una voz intermedia en la contralto (silencio de semicorchea, do semicorchea, do semicorchea fa corchea y do4).		
23	24			Añade, en la voz grave (mano izquierda) tres semicorcheas al final (sol, la#, si#)	
22	23		Muy similar…		C. 45 es solo igual en su caída (do# y la#)

Tabla 4-4: análisis intertextual II (creación propia).

4.6.3 ZAPATEADO (ÚLTIMO N.º DE SU CATÁLOGO CON PIANO) VS. EL ZAPATEADO DEL N.º 10 -LA JUERGA- DE LA ZARZUELA).

	Zapateado (La Lola)	Zapateado (versión piano)
	TEMPO: Allegretto muy movido COMPÁS: 6/8 (2/4 entre paréntesis) ARMADURA: cuatro sostenidos	TEMPO: Allegretto COMPÁS: 2/4 ARMADURA: cuatro sostenidos.
Cc. 1-7	Mismo ritmo Misma interválica	
cc. 5-8	Mismo ritmo, melodía vs acompañamiento	
Cc. 9-12	Parte aguda idéntica (ritmo, interválica, armonía) Parte grave leves cambios: en el c. 9, caída de grave mi2 vs si1. Y, en el c. 11 versión zarzuela si1 y versión piano mi2	
Cc. 13	Cambia un poco las voces agudas; ritmo en 2ª parte de c. 13 negra y corchea (Z) vs corchea negra (P); c 14 muy similar	
Cc. 17-23	Muy similar	
Cc. 24	Similar: cinquillos	
Cc. 26-29	Idéntico	

Cc. 30	C. 31 bordadura en 2ª parte en orquesta y nada en piano	
Cc 32	Muy similar	
34-37	Similar pero, en la versión Z es trino sobre re4 y en la versión P no	
38-39		
40		
42-45	Muy similar. En cc. 43 y 45 la versión P no tiene grave (mano izquierda) y la versión Z sí.	
C. 46-49	Muy similar	
Cc. 50-56	Idéntico	
Cc. 57		
Cc. 60	El agudo es muy diferente. En la versión Z dos 1° cc. silencio en voz superior… en el c. 62 aparece una nueva voz en la cuerda… En la versión P vuelve la línea inicial.	
Cc. 64	Cambia voz inferior. Versión Z. si1 y P mi2; y en el c. 67 P mi2 y en Z si1	
Cc. 68	Muy similar	
Cc. 72	Muy similar	
Cc. 78		
Cc. 82		
Cc. 87		
Vivo c. 91		

Tabla 4-5: análisis intertextual III (creación propia).

4.6.4 LA SOLEÁ ZAMBRA VS ZAMBRA FARRUCA

Los primeros 141 compases de la versión piano son iguales

	La soleá. Zambra	**La Zambra/Farruca (n.° 11 en manuscrito)**
	Allegretto no mucho	*Moderato (muy moderado y con acento dramático).*
1-12	Las corcheas de c. 1 y 2 van "picadas" y la dinámica es fortísimo. C. 6 silencio de corchea y de semicorchea con puntillo y cinco fusas C. 7: el doble mordente aparece en la mano izquierda y derecha. C. 9: Doble mordente en dos manos.	Las corcheas van acentuadas y la dinámica es forte. C. 6 silencio de corchea con puntillo y semicorchea; cuatro fusas C. 7: el doble mordente aparece sólo en la voz aguda. C. 9: doble mordente sólo en voz superior.

13-47	C. 14: Staccato no solo en los acordes de tres corcheas de la voz superior sino también en las cuatro primeras semicorcheas C. 15. Voz aguda fa#4 (negra ligada a semicorchea y silencio de semicorchea) y voz grave con cuatro semicorcheas y corchea C. 17: Calderón en la barra de compás y silencio de corchea, de semicorchea con puntillo y cinco fusas. C. 18: Doble mordente en las dos manos. C. 20: Doble mordente en las dos manos. C. 25: en voz superior corchea ligada a semicorchea, tresillo de fusa, semicorchea con puntillo y fusa. En la mano izquierda silencio de corchea, acorde de corchea y silencio de corchea C. 26: doble mordente solo en voz superior. C. 27 igual que 25 C. 28: Sólo la línea melódica en la mano derecha sin doblar con la izquierda. Cc. 29 y 30 (tresillo de fusas sólo en registro contralto). Cc. 31, 32 y 33 muy similar (sin la voz superior, lógicamente).	C 14: Sólo staccato en los acordes de las tres corcheas superiores, pero no en las cuatro semicorcheas de voz más grave. C. 15. Sin voz aguda y con voz intermedia (en registro tenor) C. 17: No hay calderón. El silencio es solo de corchea y semicorchea y semicorchea y cuatro fusas. C. 18: Doble mordente solo en voz superior C. 20: Doble mordente solo en voz superior. C. 25: voz superior (Lola) corchea ligada a fusa, tres fusas sueltas (no tresillo) y semicorchea con puntillo y fusa. En el ámbito grave corchea, dobla las mismas fusas de la voz en 8ª grave. C. 26: doble mordente en voz superior (Lola) y en voz grave C. 27 igual que 25 C. 28: dobla voz aguda (Lola) con el doble mordente con el grave Cc. 29 y 30: En vez de tresillo de fusas vuelve a proponer tres fusas y dobladas en 8ª superior. En el c. 30 pedal sobre fa# que no está en la versión para piano. Cc. 31, 32 y 33: Se añade el "quejío" de Lola (fa#3 y luego mordente sol4 y fa#4) y arpegiado (línea ondulante) en los acordes (una alusión a la guitarra).
	C. 38 muy similar pero, obviamente, sin la voz superior del coro. C. 40, en mano derecha, acorde. Añade una duplicación en la 8ª superior (en el "tenor") de la línea de bajo. C. 45 aparece la indicación rápido. C. 46 vuelve a duplicar la línea de bajo, a la octava, en el "tenor".	C. 38 entrada del coro (otro "quejío") C. 40 no hay algo equivalente a los acordes de la versión piano en el ámbito agudo (y continúa la línea superior del coro). C. 45 sin la indicación rápido. C. 46 sin línea en el registro más agudo (contralto o soprano).
48-56 6/8 y *Amplio*	Cc. 50 y 51 doce semicorcheas (sin las dos fusas y semicorchea en las dos últimas semicorcheas, como en cc. 48 y 49)	Cc. 50 y 51 sí mantiene las dos penúltimas fusas y última semicorchea
57-62 armadura de 3 #		Intervención de **Heredia**
63-64 Armadura de 4#		
65-76 5/8 y, en el c. 66, 3/8		
77-92		Indicación *Animado* (un compás antes del compás de anacrusa de la intervención de Lola

93-105	Armadura de 5 #s en el c. 93	Mismo cambio de armadura
106-114	Armadura de sólo tres sostenidos en el c. 106.	

Tabla 4-6: análisis intertextual IV (creación propia).

De todo este análisis comparado extraemos las siguientes conclusiones:

1. Constatamos que Ángel Barrios solía aprovechar música preexistente compuesta por él para escribir otras obras. Y esa realidad afecta, también, a la obra objeto de nuestra investigación, *La Lola se va a los Puertos.*

2. Desde el punto de vista cuantitativo no parecería muy significativa esta reutilización o intertextualidad ya que se referiría a un bajo porcentaje de la obra total. Los pasajes se circunscriben a cuatro números: el n.º6 (final del primer acto), n.º 7 (preludio del II Acto), un pasaje concreto del largo n.º 10 (La Juerga), concretamente el Zapateado y, por último, el n.º 11 (farruca).

3. Desde el punto de vista cualitativo/semiótico este material reutilizado coincide con dos de los tópicos (símbolos exógenos) más importantes utilizados por Barrios: el tópico "jondo" y el tópico "popular".

Nuestra interpretación sobre las razones que llevaron a Barrios a acudir a la autorreferencia (la utilización, bastante literal, de material musical propio y preexistente) se fundamenta en diferentes respuestas (son todas hipótesis imposibles de validar porque no disponemos de la información y evidencias que nos llevaran a la solución definitiva); una explicación, a nuestro juicio bastante simplista, sería recurrir a la falta de diligencia de Barrios y su tendencia a incumplir los plazos de entrega que le hubiera podido obligar, en ocasiones, a reaprovechar a repertorio ya escrito y que cumplía la funcionalidad que buscaba (en esta tesis hemos aportado información en este sentido localizada tanto en las cartas de los Machado[58] como en las memorias de Guillermo Fernández Shaw[59], cuando el autor describe lo incompletos que estaban, en 1947, tanto el libreto como la música). Otra interpretación plausible y complementaria a la primera, defendida por Ramón Sobrino[60], incidiría más en lo semiótico. Se relacionaría con el uso de fórmulas preestablecidas ("clichés" o "estereotipos musicales") que habían demostrado una funcionalidad en el pasado; orientados, precisamente, para estos dos tópicos (jondo y popular) y que Barrios, directamente, trasladaría a la zarzuela (las autorreferencias son más

[58] Aparecen transcritas en D'Ors, Miguel, *Manuel Machado y Angel Barrios...,* pp. 56-69.
[59] FERNÁNDEZ SHAW, *Guillermo, La aventura de la zarzuela...*, pp. 415-418.
[60] SOBRINO, Ramón, *Ángel Barrios. Obras para piano,* Introducción, IX. El Propio Sobrino revela, en esta misma introducción, que Angelita Barrios y Reynaldo Fernández Manzano le confesaron que Barrios trabajabaen sus composiciones como música abstracta y que la instrumentación y uso del material musical era algo circunstancial para él.

abundantes, según Sobrino, en la música cinematográfica y en los ballets y, por tanto, el peso de lo semiótico se antoja relevante). Además, según relata Mario Lerena, entroncaría con la tendencia de compositores líricos coetáneos como Pablo Sorozábal que, en el caso de una zarzuela similar inspirada en la música andaluza, *Entre Sevilla y Triana*[61], recurre a estrategias similares. Lerena considera el hábito de reutilizar material compuesto con anterioridad y/o de recurrir a las alusiones y citas intertextuales de obras anteriores una de las señas de identidad de Sorozábal ya que: "facilitaba una comunicación eficaz con el público general, al apoyarse en un repositorio sonoro y de convenciones músico-teatrales ampliamente compartido[62]".

4.7. SÍNTESIS (RECURRENCIA, CONTRASTE Y VARIACIÓN EN LAS TRES DIMENSIONES)

4.7.1 SÍNTESIS SOBRE EL ACTO PRIMERO

En este primer acto, retomando la perspectiva panorámica y global (el análisis macroformal) con el que iniciamos este apartado, destacamos que la música escrita por Barrios denota un equilibrio/proporcionalidad entre los diferentes lenguajes/estilos (tanto en el peso o porcentaje de cada uno de ellos como en su ubicación estratégica en el trascurso del primer acto). Sin entrar en el detalle de los seis subapartados previos podríamos sintetizar tres grandes bloques estilísticos basándonos en la categoría armonía de Jan LaRue:

1. Lenguaje tonal (más o menos convencional) utilizado en el primer acto (en las tres citas de la "sentencia de Lola" y en el largo fragmento de "tiempo de Bulerías" del n.º 6), en el 2º (n.º 8, 2ª parte del n.º 9, en el Tango y Zapateado del n.º 10 y las citas de la "sentencia de Lola" del n.º 12) y en el acto 3º en el Preludio y dúo inicial y en algunos fragmentos del n.º 13.

2. Lenguaje modal o pseudo-modal que bebe de la tradición andaluza se usa en el primer acto (en el final del Preludio, en el n.º 2, en la sección central del n.º 3, en los números 4 y 5 y en la sección final del n.º 6), en el acto 2º (en los números 7, 11 y en algunas secciones del n.º 10 -como la Serrana de *HEREDIA*) y en el acto 3º sólo se usa en algunos pasajes del n.º 14.

3. Lenguaje con ambigüedad/inestabilidad tonal analizado en el comienzo de los números 3 y 6 desapareciendo en el 2º acto muy influenciado por el wagnerismo de su maestro Del Campo.

---

[61]Lerena escribe que la obra logró el primer premio de obra lírica en el Concurso Nacional de Teatro "Ruperto Chapí" en la temporada 1949-50 y que en palabras de Lerena "Sin embargo, en esta ocasión quedaba acentuado un andalucismo bastante típico"; "para recurrir a de un modo evidente a la cita folclórica" (LERENA, Mario, *El teatro musical*…, p. 146).
[62]*Ibidem,* p. 374.

4. Tópico "meláncólico" (en modo menor y con un uso expresivo de las apoyaturas). No aparece en el primer acto; en el segundo (primeras parte de los n.º 8, 9 y 12). En el acto 3º se observa en el n.º 13 cuando *HEREDIA* alude al "misterio" y en los pasajes en modo menor con el texto "fuego que ciega y destruye, veneno que mata, divino dolor".

Las tres tipologías de crecimiento musical en los diferentes números son:

1. La de crecimiento elevado (quinta categoría del análisis de LaRue) con un carácter contrastante (donde las diferentes secciones podrían ser números independientes por el contraste estilístico referido a las modificaciones del compás/tempo, de la tonalidad/modalidad –con cambios de armadura-, de carácter etc.). Recordamos que, en el primer acto, serían el Preludio, n.º 3 y n.º 6 ocupando, por tanto, el comienzo, ecuador y final del acto. En el acto 2º incluiríamos los números 7, 10 y 12. Y en el acto 3º, el preludio.

2. La de crecimiento reducido, es decir, homogéneos y uniformes (con un único protagonista vocal y sin contraste de los elementos musicales entre sus correspondientes subsecciones). Nos referimos, en el primer acto, a los números 2, 4 y 5 y que, además coincide, con aquellos números más inspirados en la tradición musical andaluza; en el 2º acto solo hemos encontrado el n.º 8.

3. Los números con crecimiento intermedio aparecen en el 2º acto (en los números 9 y 11) y, en el tercer acto, los números 13 y 14.

Concluimos afirmando que coexiste una perfecta combinación entre la recurrencia, la variación y el contraste en todas las dimensiones de nuestro análisis:

1. Recurrencia: en el primer acto, con la "sentencia de Lola" en la apertura del Preludio, final del número 3 y final del número 6. En el segundo acto, la vuelta a la misma sentencia en el n.º 12 y, a un nivel mesoformal, el abundante uso de la repetición en el n.º 10, sobre todo, en el Tango y el Zapateado. En el tercer acto, el tema protagonista de la recurrencia es la "sentencia de despedida de Lola" y también el Tango-zapateado del Preludio.

2. Variación: la combinación de elementos motívicos más breves que se trabajan y se reelaboran (destacamos, sobre todo, la "rúbrica de Lola", los motivos agitados y atormentados así como los elementos comunes como el pie troqueo invertido y la apoyatura). En el segundo acto podemos atender al uso de la rúbrica original y a la transformación de esta en otras versiones más estilizadas. En el tercer acto, la rúbrica "estilizada de Lola" es el motivo que más se reelabora.

3. Contraste: se genera mediante la propuesta de estilos musicales y/o armónicos muy divergentes tanto en los dos bloques de números (macroforma) como en los números independientes con sus secciones más contrastantes (mesoforma).

Esta característica global que se vislumbra a través del análisis formal de la partitura fue una de las claves del éxito del estreno y posterior repetición de 48 representaciones consecutivas en el Madrid de 1951. Dentro de la categorización que Nattiez elaboró mediante el feedback entre los tres niveles analíticos de Molino (poiético, neutro y estésico) esta afirmación estaría en la situación n.º 4, es decir, en el análisis estésico inductivo (a partir del análisis neutro –inmanente- derivamos conclusiones acerca de la recepción de la obra, es decir, de lo que el público pudo interpretar al escuchar la zarzuela. En relación con esto, consideramos que esta diversidad lingüístico-musical reunía dos cualidades positivas que avalarían este éxito:

1. Por un lado se relaciona íntimamente con la acción dramática e intencionalidad/propósito del libreto (de la antigua comedia) respecto a la idiosincrasia de los personajes y, sobre todo, la interacción entre los mismos (por ejemplo el uso del "tópico atormentado" para musicalizar la tensión emocional entre los personajes que es representado, musicalmente, con recursos tales como la inestabilidad tonal, los acordes ambiguos como el de 6ª aumentada y el de 7ª disminuida, la síncopa en los acompañamientos, etc.). En el 2º acto, las interacciones entre los personajes son menos conflictivas (se constata en la evolución musical de los números 8 y 9 que pasan de un tópico melancólico -modo menor- a uno popular -modo mayor- tanto en la reconciliación de *LOLA* y *ROSARIO* como en la aceptación en el caso de *JOSE LUIS* del fracaso con *LOLA)*. Otros desencuentros, menos radicales que en el primer acto, son los generados en el dúo de Lola y Heredia de la segunda parte del n.º 7 o toda la primera parte del n.º 12 donde *D. DIEGO* y *JOSE LUIS* no comparten la decisión de *LOLA* y *HEREDIA* de abandonar la venta. Y, en el acto 3º, las relaciones entre los personajes son, aún, menos conflictivas aplicándose, aún menos, el tópico melancólico (en los pasajes ya aludidos del n.º 13, dúo de Heredia y Jose Luis).

2. Desde el punto de vista musical, proporciona un equilibrio entre recurrencia, variación y contraste (frente a una escritura fundamentada exclusivamente o en la recurrencia (crecimiento reducido) o en el contraste (crecimiento avanzado). La variedad que produce el contraste estilístico se compensa, con los recursos macroformales ya reseñados: la repetición de la "sentencia de Lola" y el uso de la "rúbrica de Lola" y de sus variantes más estilizadas y el trabajo motívico sobre los estilemas comunes como el pie troqueo invertido, la apoyatura y propio trabajo de reelaboración con los elementos temáticos principales de la "rúbrica de Lola", su derivados así como los motivos "agitado" y "atormentado". En el segundo acto se reduce, significativamente, la recurrencia melódica por la disminución de las citas de la "sentencia de Lola" compensada con una mayor presencia del trabajo motívico (mediante la convivencia de la "rúbrica de Lola" y otras versiones más estilizadas). En el último acto se retoma la relevancia de la recurrencia gracias a la "sentencia de despedida" y el tango-zapateado del n.º 14 así como por las pasajes repetidos tanto del Preludio como del n.º 13.

CAPÍTULO 5: ANÁLISIS DE LA RECEPCIÓN DE LA OBRA

> Muy sutilmente supo adivinar el maestro Barrios que en la comedia de los ilustres Machado por su riqueza de tipos, su variedad de ambiente, las múltiples situaciones y, sobre todo, por ese fondo cálido, de color, que arranca de cortijo, pasa por una venta sevillana y llega a la maravillosa bahía de Cádiz, sinfonía espléndida de luz, de agua y de tierra: de agua sobre todo, que hizo exclamar a Manolo Machado aquello de "Cádiz, salada claridad"…, había motivos más que sobrados para inspirar una magnífica partitura a un músico que supiera expresar todo lo que hay de belleza, de gracia y de emoción pura, de arte en esos ambientes tan justamente pintados por los dos grandes poetas[1].

Hemos elegido esta cita, extractada de una de las críticas que *La Lola se va a los puertos* recibió en la prensa de la época, como ejemplo de esa recepción tan favorable protagonizada por la crítica musical y teatral. Firma la reseña Jorge de la Cueva cuyo perfil crítico está mucho más especializado en lo teatral que en lo musical. De la Cueva subraya como "motivos más que sobrados para inspirar una magnífica partitura" los siguientes: riqueza de tipos, variedad de ambiente, las múltiples situaciones, por ese fondo cálido, de color, que arranca de cortijo, pasa por una venta sevillana y llega a la maravillosa bahía de Cádiz…". El crítico subraya, con estas palabras, la potencialidad del libreto (de la antigua comedia de los Machado) para generar una música interconectada y fusionada con el texto y que, por tanto, cuente con un amplia capacidad semiótica.

En este capítulo, además de atender a las críticas recibidas por *La Lola…* en la prensa de la época, nuestra intención es añadir a las propias críticas un acercamiento al funcionamiento al perfil de los críticos musicales y teatrales que dieron cobertura al estreno y primeras funciones de la zarzuela de *La Lola…;* por otro, intentaremos poner en diálogo estas críticas relacionadas con *La Lola…* con aquellas protagonizadas por los mismos periodistas y que prestaron cobertura a otros estrenos de obras líricas; respecto a las críticas dirigidas a *La Lola…* acometeremos una interpretación hermenéutica y de la denominada "estética de la recepción" así como un análisis crítico del discurso muy focalizado en la función de estas crónicas en el fomento del éxito/fracaso y/o de la permanencia (o no) de un estreno en el cartel. Esta investigación, más propia de la historia

[1] Primer párrafo de la crítica del periodista Jorge de la Cueva publicada en el diario *Ya* (fecha desconocida que creemos, podría ser, el 19 de Octubre o el 20 de octubre de 1951).

del periodismo y del análisis crítico y hermenéutico de textos, ha necesitado de una búsqueda de asesoramiento ante expertos en este campo.

En el Capítulo 1 ya indicamos partíamos de la premisa de que esta zarzuela fue recibida con un gran apoyo del público. Para reforzar esta idea o punto de partida vamos a recopilar las palabras de autores como Emilio Casares o Antonio Fernández-Cid. El primero, respecto al apoyo popular, describe la recepción de la obra así: "Cincuenta funciones, repetición diaria de varios números y un despliegue periodístico en torno a la obra como no se había visto en el mundo reciente de la zarzuela[2]". Y el segundo autor valora el éxito aún más en el contexto de declive de la zarzuela contemporánea: "Aquel éxito supuso un acontecimiento de altura en la historia de la zarzuela de los años cincuenta, periodo en el que el género atravesaba momentos difíciles, ya que los gustos del público miraban en otra dirección y cuando iba a la zarzuela, se inclinaba por obras de otros tiempos"[3]. Y alineada con estas afirmaciones posteriores también se pronunció, en su momento, la prensa granadina:

> Mas no se tenga tal victoria por seguro signo de un elevado número de representaciones. «La Lola» se irá pronto, no por falta de calidad artística para permanecer largamente en la cartelera, sino porque sólo una parte de los aficionados a ver zarzuelas acude a conocer las nuevas. Los demás no van al teatro más que cuando se anuncia «El rey que rabió» o «La revoltosa"[4].

Nuestra principal referencia para este análisis estésico son las 22 reseñas/críticas en la prensa de la época publicadas desde el 17 de octubre de 1951 hasta diciembre del mismo año, en los principales periódicos que se editaban en Madrid. Y la principal herramienta metodológica será el análisis, lo más exhaustivo posible y desde el máximo de enfoques, de los textos a través de dos niveles o planos: por un lado, la dimensión textual, contextual y descriptiva; y, por otro, la dimensión argumentativa. Contamos con una "materia prima" notable y, de un primer análisis cuantitativo y porcentual pretendemos extraer una conclusiones que describan, en líneas generales, el tipo de discurso predominante que los críticos quieren comunicar.

Pero, lejos de circunscribirnos a este análisis de los textos, pretendemos enriquecer esta perspectiva con otras acciones como el acercamiento al perfil político, musical y estético a los críticos más importantes que escribieron sobre el estreno y primeras funciones de *La Lola*, destacando a Antonio Fernández Cid, Regino Sáinz de la Maza, ACORDE -Víctor Ruiz Albéniz- o Leocadio Mejías. En el Capítulo 1 ya afrontamos la visión pano-

---

[2] CASARES RODICIO, Emilio: «Ángel Barrios, compositor lírico», p. 150. Emilio Casares extrae este dato de la entrevista realizada, en *La Vanguardia,* por el periodista *Del Arco* a Ángel Barrios (14-12-1955) en la sección *Mano a mano.* Ante la pregunta acerca del éxito de la versión zarzuela, en Madrid, cuatro años antes, Barrios le comenta que se repitió durante: "unas cincuenta funciones".

[3] FERNÁNDEZ-CID, Antonio: «SOS de la zarzuela española». *Teatro, revista internacional de la escena,* 1953, núm. 3, pp. 49-50.

[4] «Un auténtico homenaje a Ángel Barrios». *Ideal*, 4 de noviembre de 1951, p. 7.

rámica de la prensa de la época, la legislación vigente en este ámbito comunicativo y un recorrido por las cabeceras de la prensa que dio cobertura al evento estudiado (en el caso del Madrid de 1951 fueron todos los periódicos relevantes de la época, sin excepción). Además vamos a completar el estudio con el análisis cotejado con las crónicas periodísticas de los mismos críticos respecto a otras obras líricas coetáneas, para poder determinar esa "línea estética" y trazar un esbozo de las preferencias y rechazos de estos autores respecto a las diferentes opciones líricas que, como ya hemos explicado, se multiplicaban desde los años 40, en España.

5.1 ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO

Las numerosas referencias hemerográficas (fuentes primarias) que registran el estreno y primeras funciones de *Lola,* ordenadas por fechas fueron Diario *Informaciones* (17 de Octubre), *Madrid* (dos días seguidos 17 y 18 de Octubre), Diario *ABC* (19 de Octubre: Autocrítica de Barrios), Diario *Arriba* (19 de Octubre), Diario *Dígame* (19 de Octubre), Diario *Ya* (Jorge de la Cueva en fecha desconocida), Diario *Marca* (19 de Octubre), Diario *ABC* (20 de Octubre), Diario *Arriba* (20 de Octubre), Diario *Informaciones* (20 de Octubre), Diario *Madrid* (20 de Octubre), crítica de E.S. (creemos que es Eugenio Suárez); Diario *Marca* (20 de Octubre), Diario *Pueblo* (20 de Octubre), *Servicio de Logos* (21 de Octubre), Diario *Alcázar* (22 de Octubre), Diario *Marca (*23 de Octubre), Diario *El oficial del lunes* (23 de Octubre), *Siete fechas* (23 de Octubre), *Informaciones* (24 de Octubre), Revista *Triunfo* (24 de Octubre), *Informaciones* y otros diarios (27, 28 y 29 de Noviembre) y, por último, *Hogar* (Pamplona en diciembre de 1951). En un acercamiento estadístico, además de ratificar que todos los periódicos importantes editados en Madrid se hacen eco del evento, tendríamos uno de ellos (*Informaciones*) que supera las cuatro reseñas del/los eventos (entre uno de los motivos porque se publicaba en varias ciudades diferentes a Madrid). Dos periódicos cuentan con tres reseñas (*Marca* y *Madrid*). Y otros dos periódicos publican dos reseñas acerca de *La Lola…*, en días diferentes (*ABC* y *Arriba)*. Siete artículos se publican antes del estreno (dos días antes –*Informaciones* y *Madrid*, ambos el 17 de Octubre; uno, un día antes -18 de Octubre- y otros cuatro se publican el 19 de Octubre -misma mañana del día del estreno-. El crítico que firma con el pseudónimo ACORDE (Víctor Ruiz Albéniz) es el único que dobla sus intervenciones tanto en el diario *Informaciones* (20 de Octubre) como en el *Oficial del Lunes* (23 de Octubre). En el capítulo 5.4 comprobaremos el apoyo cuantitativo de la prensa a algunos de los estrenos líricos coetáneos (*La Duquesa del candil, Byron en Venecia, A todo Color, Colorín Colorado* y *El Canastillo de Fresas*) para poner en contexto este dato de las 22 críticas (23 si añadiéramos la autocrítica de Barrios en el *ABC*) en ese análisis comparativo.

5.1.1. DIMENSIÓN TEXTUAL, CONTEXTUAL Y DESCRIPTIVA DE LAS 22 CRÍTICAS

Dimensión textual: los títulos y párrafos resumen

Por dimensión textual o textural entendemos el acercamiento, en lo más estructural y formal de los textos a la dimensión más funcional o gramatical. Y siguiendo la metodología de Teum van Dijk[5] comenzamos por abordar cada una de las veintidós críticas entendiéndolas como unidades globales, es decir sus macro y superestructuras: los títulos y párrafos resumen. Esta primera toma de contacto nos aportará varias pistas sobre los presupuestos básicos como la función que toda producción discursiva siempre tiene de influir en el enunciario/destinatario de su mensaje; van Dijk los resume así:

> La utilización de la lengua no se reduce a producir un enunciado, sino que es a la vez la ejecución de una terminada acción social, lo cual conlleva la intención de "modificar el conocimiento, los deseos y eventualmente el comportamiento de nuestro interlocutor[6].

El título indica, de manera global y general, el objetivo del texto que se desarrolla posteriormente y, según van Dijk, establece: "el vínculo más obvio entre macro- y superestructuras"[7] especialmente en el caso del discurso periodístico; por si fuera poco, a todas las características lingüísticas del título de un artículo periodístico, se suma su importante señalización superficial en cada periódico/revista (un determinado lugar y disposición especial así como una características tipográficas más enfáticas).

Siguiendo el esquema de Fabián Beltramino[8] todos los títulos de críticas musicales se pueden agrupar en cuatro grandes modalidades; la que hace referencia al nombre de la composición y/o el compositor[9]; la que alude al género, nacionalidad, índole numérica de las agrupaciones y/o intérpretes que actúan o el lugar del evento[10]; la que hace referencia explícita al intérprete[11] y, por último, el título que evita cualquier tipo de relación metonímica con sus componentes (intérprete, compositor, obra) y se centra en una evocación, normalmente metafórica y poco explícita[12].

---

[5] VAN DIJK, Teum, *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario.* Barcelona: Paidós, 1983.
[6] *Ibidem*, p. 21.
[7] *Ibidem,* p. 70-
[8] BELTRAMINO, Nicolás, La *crítica musical en la prensa diaria*, pp. 13-14.
[9] "Pasado mañana SE ESTRENA "La Lola se va a los puertos. Primer premio lírico, de los hermanos Machado y el Maestro Barrios" (Diario *Informaciones* -17-X-1951-);
[10] TEATRO ALBÉNIZ (Entre Bastidores y crítica firmada con iniciales E.S. -Eugenio Suárez-)
[11] UNA VOZ, UNA ACTRIZ, UNA BELLEZA. CARTELERA MADRILEÑA. PILAR LORENGAR -TIPLE DEL TEATRO ALBÉNIZ-. SE LA PUEDE ADMIRAR EN "LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS".
[12] RESURGE LA ZARZUELA Servicio de Logos (21-X-1951).

Titulares por mención de la obra/compositor	
Informaciones **(17-10-1951)**	Pasado mañana SE ESTRENA "LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS. PRIMER PREMIO LÍRICO, DE LOS HERMANOS MACHADO Y EL MAESTRO BARRIOS[13].
Madrid **(17-10-1951)**	Ante el estreno de "La Lola se va a los puertos", en el Albéniz. La famosa comedia dramática de los Machado, con música del maestro Barrios, constituye la sensación teatral de la temporada.
Madrid **(18-10-1951)**	Estreno, en el ALBÉNIZ, de "La Lola se va a los puertos". Formidable conjunto de cantantes, actrices y cantantes. FASTUOSA PRESENTACIÓN.
Marca **(19-10-1951)**	Hoy se estrena LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS en el teatro Albéniz
Arriba **(19-10-1951)**	Hoy, tarde y noche, se ESTRENA "La Lola se va a los Puertos"
Ya **(20-10-1951)**	ALBÉNIZ. "LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS". Comedia de don Manuel y don Antonio Machado, musicada por don Ángel Barrios.
Arriba **(290-10-1951)**	ALBÉNIZ: "LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS"
ABC **(20-10-1951)**	SE ESTRENÓ LA VERSIÓN LÍRICA DE LA COMEDIA DE LOS MACHADO "LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS", PREMIO NACIONAL DE ZARZUELA, CON MÚSICA DEL MAESTRO BARRIOS.
Marca **(20-10-1951)**	Estreno en el Albéniz de LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS
Madrid **(20-10-1951)**	ESTRENO EN EL ALBÉNIZ DE "LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS" LIBRO DE LOS HERMANOS MACHADO, MÚSICA DEL MAESTRO BARRIOS.
Informaciones **(20-10-1951)**	TEATRO ALBÉNIZ. ESTRENO Y ÉXITO DE "LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS"
Pueblo **(20-10-1951)**	ESTRENO EN EL ÁLBENIZ DE "LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS". Libro de los Machado, con música de Ángel Barrios
Alcázar **(22-10-1951)**	EL CRÍTICO ESCRIBE: "LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS".
Hoja Oficial del Lunes **(22-10-1951)**	EN EL ALBÉNIZ SE ESTRENÓ CON ÉXITO LA ZARZUELA "LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS"
Marca **(23-10-1951)**	"LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS", CONVERTIDA EN ZARZUELA, FUE ESTRENADA EN EL ALBÉNIZ
Dígame **(23-10-1951)**	"La Lola se va a los puertos". Estreno en el Albéniz de la zarzuela que obtuvo el primer premio nacional de obras líricas
Siete fechas **(23-10-1951)**	Aquí el crítico: "LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS"
Revista Triunfo **(24-10-1951)**	"LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS"
Hogar **(diciembre 1951)**	LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS

Tabla 5-1. Titulares críticas que mencionan autor u obra(creación propia).

[13] Hemos decidido respetar la grafía mayúscula cuando así aparece en los titulares de la prensa.

Titular por mención de género, nacionalidad, tipología o ubicación del evento	
Informaciones **y otros diarios (27,28 y 29 de noviembre de 1951)**	La temporada lírica del teatro Albéniz

Tabla 5-2. Titular que alude a la ubicación del evento (creación propia).

Titular por mención al intérprete	
Informaciones **(24-10-1951)**	UNA VOZ, UNA ACTRIZ, UNA BELLEZA. PILAR LORENGAR -TIPLE DEL TEATRO ALBÉNIZ- SE LA PUEDE ADMIRAR EN "LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS"

Tabla 5-3. Titular que menciona al intérprete (creación propia).

Titular metafórico	
Servicio de Logos (21-10-1951)	RESURGE LA ZARZUELA

Tabla 5-4. Titular metafórico (creación propia).

El predominio de la mención al título de la zarzuela es abrumador (90,9% considerando que el titular que hemos incluido en la tabla 3 también alude al título de la obra); algo lógico en una obra de estreno, frente a la interpretación de repertorio del pasado o ya estrenado donde el protagonismo de los intérpretes, de su género/nacionalidad o la titulación metafórica puede estar más equiparado en los titulares. Prestando atención al resto de datos de los titulares, de las 20 críticas que mencionan el título "La Lola se va a los Puertos" en su titular, además, 12 concretan su lugar de estreno (60%), el Teatro Albéniz; cinco aluden a la autoría (la música de Barrios y el libreto de los Machado), es decir, un 25%; y tres enfatizan su primer premio del Concurso nacional de obras líricas (15%) y en dos ocasiones o se alude a que será "la sensación de la temporada", que fue "una fastuosa presentación" (10%) o al "éxito" de su estreno y primeras funciones (otro 10%).

Cuando una obra (en este caso lírica) se estrena, los críticos priorizan esa información en el titular y la complementan con otras como el lugar del estreno o la autoría musical y literaria de la obra. Respecto al resto de datos, resulta relevante que subrayen que la obra ha sido premio del concurso nacional. Lo interpretamos como una intención de dotar de prestigio a la zarzuela estrenada por la obtención de un premio relevante así como un gesto de lealtad al régimen, por parte de los críticos, ya que se trata de un reconocimiento al apoyo gubernamental a la música en general y a la zarzuela en particular[14]. El resto de alusiones a las expectativas de la obra (será "la sensación de la temporada"), a la descripción de la presentación como "fastuosa" o el adjetivo de "formidable" aplicado al conjunto de cantantes, actores y actrices indican el interés de los críticos por subrayar que la interpretación y montaje es "de calidad" y que hubo un gran esfuerzo humano

[14] Recordemos las continuas quejas de los compositores líricos como Francisco Alonso, Pablo Sorozábal o Federico Moreno Torroba solicitando más ayudas y protección económica a la zarzuela y al género lírico

y económico para que el resultado sea digno. Por último, que se introduzca el sustantivo "éxito" en los titulares ya nos va a reflejar el contenido de los artículos describiendo la respuesta del público como muy positiva.

Dimensión contextual: configuración de la situación comunicativa a través de los tiempos verbales.

Continuando con el análisis del discurso nos acercamos al contexto del uso lingüístico prestando atención a la deixis: "capacidad de *gramaticalizar* algunos elementos contextuales"[15] y, de los múltiples tipos de expresiones índicas posibles, priorizaremos los deícticos, unidades cuyo "significado concreto depende completamente de la situación de enunciación"[16]. Y, siguiendo a Kerbrat-Orecchioni[17] nos vamos a centrar en el análisis de la conjugación verbal ya que:

> la manera (enteramente subjetiva) en que el hablante enfoca el proceso, al cual puede (sean cuales fueren sus propiedades objetivas) dilatar o puntualizar, considerar en su desarrollo o en su finalización, "sumergirlo en el pasado" o, por el contrario, vincularlo a la actividad presente[18].

Para el análisis de esta diexis temporal centrada en los tiempos verbales acudimos a Haradl Weinrich[19] que diferencia entre el tiempo lingüístico de "comentario" y de "relato" como los dos modos de representar la realidad, tal y como nos explican Casalmigla y Tusón Vals:

> Weinrich divide en dos grupos los tiempos simples y compuestos del indicativo.
>
> Un grupo para referirse al *mundo narrado* y otro grupo para referirse al *mundo comentado.* Para cada uno de los grupos establece un origen o tiempo 0 (T0) que se instaura para mostrar al destinatario la posición que toma el hablante. Para representar al mundo narrado hay dos T0: el Pretérito y el Indefinido[20]. Para representar el mundo comentado solo un T0: el Presente. El resto de los tiempos de uno y otro grupo se sitúan con respecto a su origen en forma retrospectiva o prospectiva: designan la perspectiva comunicativa relativamente al punto 0 de los grupos temporales correspondientes[21].

Cuando un crítico musical o teatral elige un tiempo verbal u otro no pretende insertar lo que describe, piensa u opina en un punto del eje temporal-cronológico (pasado, presente o futuro) sino obtener una determinada interpretación de su mensaje por parte

---

[15] CASALMIGLIA, H. y TUSÓN VALLS, A., *Las cosas del decir…,* p. 116.
[16] *Idem.*
[17] KERBRAT-OREOCCHIONI, C., *La enunciación. De la subjetividad al lenguaje,* p. 60.
[18] *Ibidem,* pp. 60-61.
[19] WEINRICH, H., *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje.*
[20] Los pretéritos (imperfecto y perfecto simple) introducen al receptor en el mundo narrado y el Indefinido focaliza el núcleo de la narración, es decir, sus momentos significativos.
[21] CASALMIGLIA, H. y TUSÓN VALLS, A., *Las cosas del decir…,* p. 122.

del interlocutor. Lo que se subraya es la situación comunicativa o de enunciación en la que los participantes de un intercambio están inmersos y no el mundo de la referencia al que es posible aludir mediante el discurso.

La diferencia entre los dos grandes grupos (el Grupo I con el T0 centrado en los verbos Pretérito(s) e Indefinidos; y Grupo II con Presente como conjugación propia del T0) no es temporal sino que es la vinculación del crítico con el mundo narrado (información y crónica periodística; relato) y el mundo comentado (donde el crítico se involucra, se compromete y su discurso afecta al relato). Esta información es muy valiosa, ya que todo crítico, musical o teatral, va a ejercer esa doble función. Y, en la crítica de estrenos musicales, teatrales, cinematográficos que, continúan en cartel de forma coetánea a los escritos en prensa general y especializada, este doble plano del periodista va a ser muy importante, porque su postura a favor o en contra del objeto de análisis va a influir, probablemente, en su éxito y apoyo de público que lea dichas crónicas para tomar la decisión de acudir al teatro, auditorio o cine. Para Weinrich lo que caracteriza la *situación narrativa* es que: "el suceso narrado no afecta en absoluto, apenas tiñe, la situación… (que) permanece por principio *relajada.* Los sucesos… quedan como pasados por el filtro del relato perdiendo mucho de su dramatismo"[22].Y, respecto a la *situación comentadora,* en la cual: "el hablante está en tensión y su discurso es dramático porque se trata de cosas que le afectan directamente… está comprometido"[23].

Aterrizando en las veintidós crónicas en la prensa de la época del estreno y primeras funciones, cuando los críticos utilizan el presente (y también pretérito perfecto compuesto, el futuro y todas sus variantes) se suelen referir a las características de la zarzuela, al estilo musical de Barrios, a su carácter más o menos innovador respecto al género lírico y/o a la trascendencia del evento (del estreno); por tanto, se involucran y se comprometen expresando lo que opinan sobre la obra y sobre el compositor. Y al contrario; cuando las crónicas hacen uso del pasado (pretérito imperfecto, perfecto simple) y todas sus variantes (pluscuamperfecto, pretérito anterior, condicional, condicional perfecto, etc.) suelen describir o, por un lado, la calidad interpretativa de los cantantes, actores, la orquesta, el director o, por otro, la actitud del público (el mayor o menor "éxito", si hubo o no ovaciones, respaldo, reconocimiento a la obra escénica y/o a su interpretación). Los críticos, con este uso del pasado verbal y sus variantes, se limitan a narrar lo que vieron con distanciamiento y cumpliendo ese rol de atender a esos tipos de detalles que, no tendrían por qué afectar a la calidad lírico-musical de la obra, pues actúan como periodistas o cronistas que "levantan acta" de lo sucedido.

Una vez repasado todo el aparato teórico de este análisis de los tiempos verbales hemos analizado los 460 tiempos verbales disgregándolos entre los del "mundo comentado" y los del "mundo narrado"; Así, 259 verbos (el 56,3%) corresponden al Presente y a sus derivados y, por tanto, reflejan las opiniones acerca de las características técnicas

[22] *Ibidem,* p. 69.
[23] *Idem.*

de la zarzuela, del estilo musical de Barrios o de la trascendencia del evento; en 201 ocasiones (43,7%) se usan formas verbales del mundo narrado, mucho más descriptivas, más en el papel de crónica periodística, acercándose a cómo fue la interpretación de los cantantes, del ballet, la dirección escénica, musical, la orquesta y, además, a cómo reaccionó el público ante los diferentes números e intervenciones.

Profundizando en los tiempos verbales que predominan (Grupo Temporal I -mundo comentado-) hemos encontrado que todas los verbos relacionados con ser y estar aparecen más. Así, la 3ª personal del singular del presente del verbo ser ("es") aparece 54 veces; la 3ª persona del plural ("son") se utiliza hasta en 37 ocasiones; la 3ª del singular del verbo estar ("está") se utiliza once veces y el plural ("están") se usa en tres ocasiones. Veamos algunos ejemplos del uso del "mundo comentado" en las veintidós críticas:

> La música de Ángel Barrios es sincera y viva. Tiene una calidad superior a la que el tema vulgarmente tratado de Andalucía suele producir en los teatros. La línea melódica es francamente popular, pero no populachera. La instrumentación, dentro de su sencillez, es eficaz y arrancó aplausos entusiastas. El autor sabe, cuando llega el caso, colorearla y lo hace con toques tan oportunos como llenos de garbo. (…) El segundo acto, en especial, tiene en tal sentido un interés predominante[24].
>
> El maestro Ángel Barrios, compositor de sólido prestigio, nos ofrece una partitura de rango evidente. Son varios los pasajes que nos hacen vivir la emoción que sólo deriva la buena música: el "leit motiv", muy bello[25].
>
> La famosa comedia dramática de los Machado, con música del maestro Barrios, constituye la sensación teatral de la temporada[26].

Respecto al "mundo narrado" además de la proliferación del T0 (tiempo cero con el pretérito imperfecto y, sobre todo, el pretérito perfecto simple como los verbos más usados) hemos acometido una búsqueda de los sustantivos más relacionados con lo que se intenta describir: el elenco de cantantes, actores, agrupación, director etc. y todo lo relativo al público. Así, la palabra "actores" la hemos computado 22 veces (una media de una vez por crítica -aunque se reparten de forma menos "simétrica"-); las palabras con la raíz de "aplau-" (aplauso, aplaudir y su conjugación, 20); el término "cantante" o "cantantes" aparece 19 veces; el sustantivo "público", se ha registrado en 18 ocasiones; la palabra "orquesta" (12 ocasiones); tenor (diez veces); ovación/ovaciones, 9 ocasiones; director (8); "tiple" en 8 ocasiones; barítono (8); como ya hemos insistido, el tipo de conjugación preferido en este "mundo narrado" es el pretérito perfecto simple. Observemos algún ejemplo:

> Pedro Terol, cantante y actor excelente, dijo con maestría sus números y en la romanza fue premiado con fuertes aplausos, que sonaron unánimes[27].

---

[24] SÁINZ DE LA MAZA, Regino en *ABC,* 20-10-1951.
[25] FERNÁNDEZ-CID, Antonio, en *Arriba*-, 20-X-1951.
[26] SUÁREZ, Eugenio, en Diario *Madrid,* 17-10-1951.
[27] BAYONA, José Antonio, en *Pueblo*, 20-10-1951.

> Aunque se mostraron, además, como buenos actores Chano Gonzalo, Joaquín Deus y Lorenzo Sánchez Cano[28].
> A ellos respondió el público con franco entusiasmo[29].

Con esta equiparación de verbos entre el mundo "comentado" y "narrado" con una leve superioridad del primero, podemos afirmar que los críticos que se acercaron al estreno y primeras funciones de *La Lola…* no se limitaron a describir la calidad interpretativa del elenco y la recepción del público (ambas con una calificación muy elevada como estamos viendo) sino que, además, compartieron su opinión con los lectores de la prensa, potencial público de la zarzuela.

Un último aspecto en el que Weinrich, Casalmiglia y Tusón Valls profundizan, pero que excede de los objetivos de nuestra Tesis en este tercer nivel de análisis estético, es si predomina el uso de los núcleos temporales o tiempo cero (T0) en las críticas (el presente en el mundo comentado y los pretéritos -imperfecto y perfecto simple- en el mundo narrado) o si se amplían con retrospecciones, prospecciones y "perspectiva actual" (cuando los críticos usan el denominado "relieve" narrativo que permite distinguir entre lo que es fundamental o accesorio independientemente de la situación narrativa o comentadora) y si se utilizan, o no, las denominadas "metáforas temporales" cuyos ejemplos más importantes son el uso del condicional y uso del subjuntivo y cuya función es agregar una dimensión de matiz, de perspectiva específica: la división principal entre los tiempos narradores y comentadores. Ciertamente nos hemos centrado en diferenciar entre los grupos verbales de ambos tiempos (el comentado y el narrado) pero, por aportar algún dato más de este análisis más profundo que será abordado en futuros trabajos, podemos afirmar que el uso del "tiempo cero" es altamente mayoritario pero que, en el caso del "mundo comentado" también hemos encontrado, en muchas ocasiones, el pretérito perfecto compuesto (la partícula "ha" más participio aparece 48 veces) y, en bastantes, el futuro (hasta en 21 ocasiones) considerado como "prospección" y que se es denominado, por Weinrich, como "retrospección". Con relación al "relieve" narrativo (combinación de verbos de diferente conjugación dentro de los mismos Grupos Temporales), lo hemos encontrado en dieciséis ocasiones.

Dimensión descriptiva

La crítica musical periodística (tanto como crónica o reseña de conciertos como una clase privilegiada de textos) admite ser leída en clave descriptiva; así una parte de su objeto o foco (en el caso de las críticas que nos ocupan será el estreno y primeras funciones de *La Lola…*) aparece "espectacularizado" siguiendo la nomenclatura de Raúl Dorra[30], presentado como totalidad, sustraído de cualquier sucesividad temporal, como "sistema de posibilidades transformacionales ya realizadas"[31]. En tal sentido, el proce-

---

[28] DE LA CUEVA, Diario *Ya-,* fecha desconocida.
[29] SÁINZ DE LA MAZA, Regino, diario *ABC*, 20-10-1951.
[30] DORRA, R: "La actividad descriptiva de la narración", p. 260.
[31] *Ibidem*, p. 261.

dimiento discursivo intenta aportar tanto lo que Dorra denomina la "visión" del evento comprendido como la duración sustraída de cualquier proceso exterior a ella misma, implicando la "suspensión" de las categorías temporales en función de poder referir su objeto como "imagen consumada"[32]. Toda esta parte descriptiva del evento (expresada en el Tiempo verbal del pasado y en todas sus variantes) cuenta con un esquema básico que sería el siguiente:

- quiénes protagonizaron la función.

- su "calidad interpretativa, musical y teatral".

- la recepción y apoyo del público.

El crítico, además de encarnar a ese "testigo presencial" del que habla Henrich Lausberg[33] combina en su discurso el entrecruzamiento de las dimensiones "cognoscitiva" y "pasional" que Jacques Fontanille[34], en la dimensión "pragmática", defiende que funcionan de manera conjunta. En el discurso del crítico entran en juego tanto sus "filias" como sus "fobias", sus escalas de valores, sus preferencias y sus elecciones. El crítico, aunque parezca que se limita a "describir", se instala, siguiendo a María Isabel Filinich[35], "en el lugar de quien observa y ordena, distingue y clasifica, evalúa y jerarquiza". Esto implica que no se trata de un "observador neutral" sino que en la actividad que lleva a cabo se ven involucradas tanto una "competencia observacional"[36] como "una actividad sensible de un sujeto afectado por aquello que percibe". Ahora nos vamos a detener en cómo las críticas sitúan la dicotomía interpretativa entre las dos tiples: Lily Berchmans y Matilde Vázquez (cuyos nombres aparecen en 32 ocasiones superando con creces el número de críticas, que son 22). La función de tarde y de noche permitía la comparación entre ambas tiples (en alguna ocasión los críticos la denominan "contralto"). Al ser una zarzuela las cantantes debían ser excelentes actrices por la exigencia del texto no cantado; y que en esta obra la dificultad del papel de la "Lola" estriba en su ámbito amplio y, sobre todo, en el registro "grave" que se emplea en algunos pasajes muy importantes de la obra (son notas más propias del ámbito, precisamente, de una contralto pero, simultáneamente, es necesario el registro agudo). Por otro lado, Lily Berchmans era una tiple muy joven y bastante "diva" (como la califica algún crítico) y Matilde Vázquez fue una de las principales artífices, junto con los hermanos Fernández-Shaw, del "rescate" de la obra a partir de 1947 y, no sólo conocía tanto la comedia como el libreto, "al dedillo" sino que el papel, al menos en lo literario, le iba perfecto. Con estos datos comprobamos que, desde las primeras críticas (previas incluso al estreno) ya se configura esta "sana rivalidad" (el crítico E.G. del diario *Madrid*, 18-10-1951, escribe, precisamente, que ambas

[32] *Ibidem*, p. 262.
[33] LAUSBERG, H.: "Evidentia", p. 225.
[34] FONTAINILLE, J: "Propuesta para una tópica narrativa de carácter antropomorfo", p. 182.
[35] FILINICH, M. I., *Para una semiótica de la descripción,* p. 3.
[36] El calificativo "observacional" se refiera a la actividad en sentido amplio, en el caso particular que se analiza la competencia específica sería, preponderantemente, "audicional" o "auditiva".

"rivalizan en belleza, caudal sinfónico y calidades interpretativas de alta escuela"; o Rafael Capilla en *Arriba* las califica, a ambas, como "maravillosas tiples dramáticas"). La mayoría de críticos se posicionan no tanto en la defensa de una frente a otra sino en la descripción de sus voces y de sus capacidades interpretativas; con relación a sus cualidades tímbricas es unánime la opinión de que los agudos de Lily Berchamns eran mejores que los de Matilde Vázquez y, al contrario, que los graves de la Vázquez superaban a los de la Berchamns (Regino Sáinz de la Maza, Antonio Fernández Cid, Jose Antonio Bayona o Víctor Ruiz Albéniz); y respecto a su labor dramática como actrices (no sólo recitando sino también en la puesta de escena musical) también es unánime que Matilde Vázquez superó a Lily Berchmans como podemos leer en las críticas de Jorge de la Cueva, Sáinz de la Maza, Morales Acevedo, Leocadio Mejías, Fernando Castán Palomar y Víctor Ruiz Albéniz). Un excelente resumen de la opinión generalizada de las cualidades musicales y teatrales de ambas son estas palabras del propio Víctor Ruiz Albéniz: "Total: que de las dos intérpretes podría "sacar" una Lola insuperable".

Hemos querido priorizar este aspecto de toda esta dimensión descriptiva por dos motivos; en primer lugar porque, en cualquier futuro intento de reestreno de la obra, se va a plantear la misma problemática generalizada en el mundo de la zarzuela y circunscrita a la características del papel músico-teatral de la protagonista: la búsqueda del equilibrio (muchas veces imposible) entre, por un lado, una cantante y actriz (generalizado en cualquier zarzuela) y, por otro, la misma búsqueda entre el registro de soprano y contralto en el caso concreto del papel de *Lola*; por otro lado, por si fuera poco, en el Capítulo 6 de esta tesis podremos comprobar cómo Ángel Barrios, por motivos que se nos escapan pero que presuponemos que son de índole más personal que profesional solicitaba a los responsables de la empresa del Liceo que no contaran con la participación de Lily Berchmanns a pesar de que, con la transformación en ópera, ya no se planteaba el problema del perfil menos teatral o dramático del personaje.

5.1.2 DIMENSIÓN ARGUMENTATIVA

Descripción léxica de adjetivos frecuentes

Para encarar este subapartado utilizaremos la descripción léxica de adjetivos más frecuentes en el juicio estético desde el marco de esta semántica argumentativa. Posteriormente profundizaremos en los tres aspectos (ampliables a cuatro) receptores de este tipo de adjetivos: los protagonistas del espectáculo, (directores, cantantes, actores, orquesta y resto de responsables del montaje), la respuesta del público, y la calidad "objetiva" de la obra (los dos primeros aspectos son propios del mundo "narrado" y el tercero, del mundo "comentado"); el cuarto aspecto añadido y complementario, en alguna de las críticas, es la excelente valoración que los críticos realizan de la comedia original y homónima de los Machado.

El aspecto más importante es que, desde el punto de vista gramatical, la mayoría de estos adjetivos son "elativos". Podemos definirlos, por tanto, como unidades que de-

notan "el grado máximo de una propiedad de acuerdo con la evaluación del hablante"[37]); además, poseen carácter evaluativo (valoración subjetiva del hablante) y su grado es superlativo (califican de manera grandilocuente y ampulosa - recordemos que "elativo" proviene de la raíz "elato": que significa altivo y/o presuntuoso[38]). Los adjetivos elativos más usados, por orden cuantitativo, son: magnífico/a (22), espléndido/a (11); excelente (11 ocasiones); inspirado/a (13); digno/a (9); brillante (6); perfecto/a (6); notable (5); maravillosa/o (5); vivo/a (5); magistral (6: 5 adjetivos y un adverbio como "magistralmente"); delicioso/a (5); sincero/a (4); formidable (4); auténtico (4); estupendo (3); eficaz (3); excepcional (3); mágico/a (2); noble(s) (2); apasionada(s) (2); certero/a (2); hermoso/a (2); pletórico/a (2), exquisito/a (2); extraordinario (1).

Si eliminamos lo relativo a la admiración de los críticos ante la comedia nos quedan tres grandes bloques argumentativos: la calidad interpretativa del elenco de cantantes, actores, orquesta, compañía, dirección artística y musical; el apoyo del público al estreno y primeras funciones; y la opinión de los críticos respecto a la calidad de la obra escénico-musical, el estilo de la música de Barrios y del libreto, la trascendencia de la obra en el contexto crepuscular de la zarzuela.

Es unánime la opción sobre el éxito de afluencia y apoyo del público. Extractemos algunas de las expresiones de los artículos que así lo demuestran, tanto como un pronóstico de su trascendencia (en las primeras críticas previas al evento y haciendo uso del futuro y del presente), como en la constatación de este (utilizando, como sabemos, sobre todo el pretérito perfecto simple):

- "El estreno del próximo viernes será el principal acontecimiento artístico de la temporada madrileña"[39]
- "constituye la sensación teatral de la temporada". "Un acontecimiento, pues, de la mayor envergadura, esperando con impaciencia por todos". "El viernes por la tarde y por la noche, repetimos, se abre para la música española las puertas grandes del éxito"[40].
- "Fastuosa representación"[41].
- "Acontecimiento de la mayor envergadura", "Mayor acontecimiento artístico de la temporada"[42].
- "Éxito resonante", "El público estimó estos altos méritos y los premió con grandes aplausos", "Todo caló muy bien en el público que convino en las excelencias esta partitura de Ángel Barrios", "el maestro Barrios salió a escena al final de cada acto"[43].

---

[37] DI TULLIO, Ángela; MASULLO, Pascual: "Construcciones ponderativas en el español coloquial de la Argentina, en la oralidad" en *Actas de la Sociedad Argentina de Lingüística*, 1996, p. 236-240.
[38] GARCÍA NEGRONI, M.M. *El arte de escribir bien en español*…
[39] Autor desconocido en el Diario *Informaciones* (17-X-1951).
[40] Autor desconocido en el Diario Madrid (17-X-1951).
[41] Firmado por E.G. en el Diario *Madrid* (18-X-1951).
[42] Rafael Capilla en la reseña del Diario *Arriba* (19-X-1951).
[43] Siglas F.C.P. en el Diario *Dígame* (19-X-1951).

- "(…) fueron muchas las repeticiones, como fue completo y total el éxito"[44].
- "Gran acontecimiento lírico"; "Continuará el acontecimiento teatral de la temporada; repetimos que se trata del gran acontecimiento teatral del género lírico y que el suntuoso y confortable Teatro Albéniz no podrá contener, tal es la expectación, a todo el público que desea asistir al estreno"[45].
- "El público aplaudió entusiásticamente al final de los tres actos e hizo repetir varios números"; "El maestro Barrios, desde el proscenio, recibió las ovaciones de los buenos aficionados al arte musical"[46].
- "Hubo, tarde y noche, ovaciones, bises, éxito, en suma, que se registra con viva satisfacción"[47].
- "El público de Madrid le aclamó (a Barrios) y le seguirá aclamando en noches sucesivas, en que vaya deleitándose con su música (…)"[48].
- "El segundo (dúo de Lola y Jose Luis), de modo singular, profundamente lírico, arrancó la ovación más ferviente de la tarde". "El ballet del segundo acto, perfectamente visto desde el punto de vista teatral (zapateado, zambras y farrucas), brindó a Marianela de Montijo y a su cuerpo de baile espléndida ocasión de lucimiento y aplauso"[49].
- "Por la tarde y por la noche, el teatro mostraba un aspecto deslumbrador. En el "hall", los comentarios giraban en torno a la obra y sus intérpretes. Pude comprobar que había caras repetidas, gente que había presenciado la zarzuela en la primera sesión y que volvía". "Desde el escenario llega el rumor de los aplausos. El entusiasmo de los espectadores del género lírico es algo diferente del de los demás. Una buena romanza, un dúo acertado, un coro bien conjuntado provocan verdades explosiones. Se distinguen con claridad los «¡bravos! » de los admiradores, que no dejan hasta que se repite el número de su predilección". "En todo el teatro, en los pasillos, butacas, en los camerinos y entre bastidores notábamos la presencia anímica del maestro Guerrero, de quien puede decirse que cayó para que el género lírico se alzase"[50].
- "Todos los números fueron aplaudidos y repetidos varios de ellos entre ovaciones del público y completaron el triunfo de la zarzuela premiada". "Ángel Barrios salió al proscenio a agradecer los aplausos, en unión de los intérpretes y con el referido maestro Agustín Moreno Pavón, a quién corresponde parte del éxito"[51].
- "Un buen éxito constituyó ayer, tanto en la función de tarde como en la de noche, el estreno de la obra premiada, de «La Lola se va a los puertos» libro original de los poetas Machado, con música de Ángel Barrios". "El acto segundo logró un éxito definitivo, superior al logrado en el primero y tercero, en que los autores, en este tercero, sacrifican en honor del argumento de la comedia un posible final espectacular que daría mejor remate a la obra"[52].
- "Tanto el público como la crítica han dispensado una gran acogida a «La Lola se va a los puertos»[53].

---

[44] Firmado por Jorge de la Cueva en diario y fecha desconocida.
[45] Autor desconocido en el Diario *Marca* (19-X-1951).
[46] Regino Sáinz de la Maza en el *ABC* (20-X-1951).
[47] Antonio Fernández-Cid en el Diario Arriba (20-X-1951).
[48] Crítico con pseudónimo ACORDE en Diario Informaciones (20-X-1951).
[49] J. Espinós Orlando en Diario Madrid (20-X-1951).
[50] E. Suárez (Entre bastidores) con fecha desconocida (probablemente 20 de Octubre de 1951).
[51] E. Morales de Acevedo en diario *Marca* (20-X-1951).
[52] José Antonio Bayona en el diario *Pueblo* (20-X-1951) .
[53] Crítico con el pseudónimo Logos en *Servicio de Logos* (21-X-1951).

- "Un gran éxito coronó en el Albéniz el estreno de «La Lola se va a los puertos», de Antonio y Manuel Machado, en su versión lírica, impecable por cierto, debida a la pluma de los hermanos Fernández Shaw y a la que puso música el gran compositor Ángel Barrios"[54].
- "Casi todos los números fueron repetidos entre grandes ovaciones. El segundo Acto especialmente puede decirse que fue saboreado por los espectadores: la habanera de tiples, el dúo de tiple y tenor y el final del acto, con un ballet de farruca, zapateado y zambra se interpretaron entre el entusiasmo del público y se escucharon vivas a la buena música española. No hay que decir que el público aclamó al final de cada acto al maestro Barrios, que saludó en unión del también maestro Moreno Pavón, que llevó la orquesta magistralmente"[55].
- "El estreno de «La Lola se va a los puertos» convertida en zarzuela, obra premiada en el concurso de 1950, que abrió el Ministerio de Educación Nacional, ha constituido destacada efemérides, tanto más digna de ser subrayada cuanto que sospechamos que ha de pasar mucho tiempo antes de que se registre acontecimiento lírico parigual. El público que acudió al Albéniz para presenciar este suceso teatral salió satisfechísimo, elogiando el fallo del Jurado discriminador y la buena suerte de que en la primera intentona de protección oficial a lo zarzuelero se hubiese hallado obra tan llena de méritos y justificadora de premios y continuidades en los estímulos"[56].
- "la Lola se va a los puertos sea el acontecimiento teatral de Madrid"[57].
- "La Lola se va a los puertos, obra distinguida con el primer premio en el concurso nacional lírico, ha sido acogida con evidente entusiasmo en el teatro Albéniz"[58].

La mayoría de artículos reservan mucho espacio a comentar y describir la actuación de los diferentes solistas, el cuerpo de baile de Marianela de Montijo, la orquesta del Teatro Albéniz, la compañía de Jacinto Guerrero y la labor del director de la orquesta, Moreno Pavón, y del responsable de la escena, Carlos Oller. También hemos encontrado un amplio consenso sobre el rigor, seriedad y calidad de las interpretaciones del "elenco" y todos los "eslabones" de esta cadena. Son tantos los detalles que no podemos plasmarlos aquí pero, en todas las críticas, se reservan uno o varios párrafos a reseñar cómo estuvo cada uno de los protagonistas de la función (recordemos que el sustantivo "actores" aparece 22 veces), el término "cantante" o "cantantes", 19 veces; la palabra "orquesta" se cita en 12 ocasiones; "tenor" (diez veces); "director" (8); "tiple" se menciona en 8 ocasiones; y "barítono", otras 8 veces. Una de las principales causas que los especialistas sitúan para el declive de la zarzuelas en estas décadas, especialmente, en el ecuador del s. XX, era de índole económica, repercutiendo en la calidad artística, teatral y musical de las producciones. Los críticos ponen el acento en esta calidad por su carácter excepcional en este contexto de crisis; recordemos que una gran parte de la solvencia económica del montaje procedía la doble subvención estatal recibida por el primer premio obtenido por la obra, en 1950, y por el primer premio obtenido, al año siguiente, por la Compañía de Jacinto Guerrero.

---

[54] Leocadio Mejías en el diario *Alcázar* (22-X-1951).
[55] Autor desconocido en el diario *Marca* (23-X-1951).
[56] El autor con seudónimo *Acorde* firma estas palabras en el diario *El Oficial del Lunes* (23-X-1951).
[57] Autor desconocido en *Informaciones* (24-X-1951).
[58] Reseña en los días 27, 28 y 29 de Noviembre en *Informaciones y otros diarios.*

Finalizamos centrándonos en la opinión de los críticos sobre la calidad de la música de Barrios utilizando los tiempos verbales presente, pretérito perfecto compuesto y futuro (mundo comentado). La abrumadora mayoría de los críticos elogian la música de Barrios (y de la obra escénico-musical en general) aunque sin llegar unanimidad. De los 22 artículos sólo uno, el de Antonio Fernández Cid, en el diario *Arriba* pone algunas reservas. Vamos a copiar algunas citas que aluden a la calidad de la música de Barrios:

- "Inspiradísima música"[59].
- "una música magistral escrita por Ángel Barrios con el alma y la inspiración puestas en el más ambicioso de los fines"[60].
- "Música inspirada de A. Barrios; no es, no puede ser una zarzuela más; es y significa la renovación del género, la salvación por todo lo alto de algo que tiene pura entraña española; encanto de esta modalidad escénica que une las mejores virtudes de la clásica zarzuela con innovaciones geniales como la de hacer intervenir un ballet; una música portentosa del maestro Barrios"[61].
- "Música del inspirado compositor Ángel Barrios; obra culminante de la brillante temporada lírica"[62].
- "Dominio; prestigiosa música; la música (que hace) es irreprochable; se ha identificado con el libro de los señores Machado; logra una armonía; fortuna de la versión lírica; Fusión plena y perfecta de la obra dramática con la labor del músico; Ha captado la emoción intensa del libro, la atmósfera que tiene, su andalucismo vibrante y hondo, la verdad de sus personajes y la palpitación de cuantos estos dicen"[63].
- "no ha querido hacer una partitura facilona, inspirada en superficiales folklores sino profundizando en el sentido del libro, sin desvirtuarlo, y dándole lo que pudiéramos llamar amplitud musical"[64].
- "Difícilmente hubiera podido Ángel Barrios encontrar una obra más adecuada a su temperamento artístico y a sus posibilidades de compositor que esta "Lola se va a los puertos", que otros dos hermanos, expertos en estas lides escénicas, Guillermo y Rafael Fernández Shaw han adaptado al teatro lírico, con la habilidad y discreción que cabía esperar de su talento y experiencia. El interés y la emoción que trasciende el drama de los Machado, su limpia poesía, su cristalina interpretación del alma andaluza –de la baja Andalucía- están servidos musicalmente del más airoso y digno modo que es posible llevar el arte escénico. La música de Ángel Barrios es sincera y viva. Tiene una calidad superior a la que el tema vulgarmente tratado de Andalucía suele producir en los teatros. La línea melódica es francamente popular, pero no populachera. La instrumentación, dentro de su sencillez, es eficaz y arrancó aplausos entusiastas. El autor sabe, cuando llega el caso, colorearla y lo hace con toques tan oportunos como llenos de garbo. A ellos respondió el público con franco entusiasmo. El segundo acto, en especial, tiene en tal sentido un interés predominante. Acaso fue el más saboreado por los espectadores en la tarde y en la noche. La habanera de las tiples y el dúo de

[59] Autor desconocido en *Informaciones* (17-X-1951).
[60] Autor desconocido en diario *Madrid* (17-X-1951).
[61] Firma con siglas E.G (Eugenio Suárez). en diario *Madrid* (18-X-1951).
[62] Rafael Capilla, diario *Arriba* .
[63] Firmado con las siglas F.C.P. en el Diario *Dígame* (19-X-1951).
[64] Jorge de la Cueva diario *Ya* y fecha desconocida.

tiple y de tenor con los números que componen el "ballet" final del segundo acto, una "farruca", un "zapateado" y una "zambra", suenan bien y son gratos de escuchar. Y no sólo de escuchar, sino de ver también"[65].

- "Dignidad general en texto y música. Decoro, buen tono, que justifican el premio concedido y el estreno de la temporada con oficial subvención. También por lo que se refiere a elementos, partes, conjunto, vestuario y decoraciones –limpios, alegres, ponderadas sobre bocetos de Aguirre- resulta merecido el apoyo. "La Lola se va a los Puertos" no causa esa impresión depresiva de ofensa, que tantas veces hace sentir vergüenza y pena al crítico de líricos intentos. Lo que no impedirá, claro, que, marcado ese rango, se consignen reparos; No es cosa de hablar de la comedia dramática de Antonio y Manuel Machado. Su adaptación es respetuosa, fiel, correcta. En realidad, también aburrida, lánguida, sobre todo en el tercer cuadro, un epílogo que amortigua el éxito. Los recitados con fondo musical se pierden muchas veces; algunos diálogos, por falta de actores excepcionales, quedan grises; El maestro Ángel Barrios, compositor de sólido prestigio, nos ofrece una partitura de rango evidente. Son varios los pasajes que nos hacen vivir la emoción que sólo deriva la buena música: el "leit motiv", muy bello; un número de clima dramático, que lo reproduce para bajo y soprano; un estupendo dúo de tener y soprano, con frase de gran aliento lírico y puccinianos –"Tosca"- recuerdos; el fondo que ampara los recitados finales del primer acto; la copla de Lola, el tanguillo y el zapateado que, como todo el "ballet" destrozó la orquesta. En cambio, la "habanera" para dos tiples; el número de Marianela de Montijo y el dúo de Diego y Heredia son más vulgares, lo que quizás ayude –sobre todo en los dos primeros- a la popularidad. En el fiel de la balanza, quedan la romancita de Lola, la de barítono y algún número de conjunto. En general, la "media" es buena, por lo que se refiere a inspiración. No así por el trabajo instrumental, tosco, descuidado, borroso. Otro defecto: si la guitarra de Heredia juega un papel preponderante, ¿por qué no se utiliza dentro de la orquesta, al menos en los arranques de número? Como último reparo, la escasa te[a]tralidad de varios finales"[66].
- "y lleva al pentagrama por el ilustre y veterano maestro Ángel Barrios. Lo asombroso es que al cabo de tantos años de labor magnífica haya tenido Ángel Barrios que acudir a un concurso y ser premiada su "Lola" para que el público de Madrid conozca lo que es, lo que ha sido siempre su música. (…) porque…, ante todo y sobre todo, la partitura de "La Lola se va a los Puertos" es y suena a eso, a MÚSICA, en mayúsculas y con todas las admiraciones preciosas. ¡Ya es hora de que en el teatro lírico español la verdadera música saliera por sus fueros!; de Barrios, de quien tenemos que volver a hablar con más tiempo y espacio, que… ¡bien lo merece!"[67].
- "Esta bella e inspirada partitura del maestro andaluz Ángel Barrios, tejida amorosamente sobre el poema dramático de Manolo y Antonio Machado, constituye por su línea melódica, fácil y rica, y por su moderna y cuidada orquestación una aportación inapreciable a la historia brillante de nuestras zarzuela. Sus nobles y apasionadas melodías siguen un desarrollo lógico y dentro de la más perfecta unidad de la acción dramática (…). Los dúos de Lola con el bajo y tenor (D. Diego y Jose Luis) son dos páginas admirables por la belleza de sus temas, la sinceridad [d]e su forma y su grata

[65] SÁINZ DE LA MAZA, Regino, en *ABC* (20-X-1951).
[66] FERNÁNDEZ-CID, Antonio, en *Arriba* (20-X-1951)
[67] ACORDE, en Informaciones, 20-X.

armonización"[68].

- "en el que ha puesto inspirada partitura el gran músico Ángel Barrios"[69].
- "se encuentra al nivel del libro. Música empapada de andalucismo puro desde la primera romanza de Heredia hasta el dúo final y el tema de la copla. La petenera es una página espléndida. El dúo de tiples, la habanera, finísimo e inspirado; valiente y lleno de sabor de comedia lírica el de la protagonista y el tenor. Las intervenciones del barítono, en otros pasajes difíciles y de efecto. Y nada se digo que no sea para alabar de los bailables; con la farruca, tanguillos, zambras, en los que lo "cañí" se pre^{s}enta vestido con excelente instrumentación"[70].
- "En la partitura de "La Lola se va a los puertos" hemos de señalar como números inspirados en la melodía, que es lo que en el teatro importa, el dúo de la tiple y el tenor, la habanera, la romanza del barítono y el número del ballet, todos ellos repetidos y aplaudidos"[71].
- "La música es una de las más considerables que se ha^{n} escuchado en las zarzuelas últimamente estrenadas"[72].
- "La partitura del maestro Barrios merece párrafo aparte. Ha sabido el maestro imbuir a "La Lola" el sentido señorial, suntuoso y alegre de Andalucía. La partitura tiene aromas de Falla y Albéniz por el tamiz de la recia personalidad de este gran compositor granadino y no decae ni solo instante. Música mágica pletórica de co^{l}orido, exquisita de melodías, bellísima en todo tiempo"[73].
- "(…) y para la que ha compuesto una magnífica partitura el ilustre maestro Ángel Barrios. Esta obra fue premiada en el concurso abierto por la Dirección General de Cinematografía y Teatro el pasado año"[74].
- "La partitura de la "Lola" podrá agradar más o menos a los auditorios, pero nadie podrá regatear su mérito sobresaliente de "sonar" a verdadera música española y sonar con los acentos dignos de alto historial de lo zarzuelero, donde tantas joyas líricas se dieron a conocer y se hicieron justamente famosas y aún universales; Ángel Barrios es un enamorado de su arte y de su tierra; y ante un libro que es como el alcaloide y emporio de lo andalucista, forzosamente tenía que sentirse inspirado y triunfador. Música apasionada, revibrante de emoción, ahíta de "sol" y de "solera" con regusto de cañas de manzanilla y morbidez de aceituna de verdad, sin abdicar del empaque técnico moderno musical, cabe lanzar temas y ritmos que llegan al corazón del que escucha y palpitan vibrantes en su buen gusto por lo genuinamente folklórico. Hay en esa partitura un embrión de "ballet" que en nada desmerece de las gloriosas páginas andalucistas de Albéniz, o de Falla, o de Turina. Así el zapateado, así la farruca, así la zambra… Todos tres magníficas muestras del talento y de la inspiración de Ángel Barrios, que en el resto de la partitura encuentra los acentos de pasión, emoción y ambientaría convenientes para bien servir los tipos y el drama que concibieron los inolvidables Antonio y Manuel Machado; Ángel Barrios ha triunfado en todos los órdenes. En lo popular, en lo técnico, en la frase, en el ritmo, en el equilibrio y en la finura de la expresión musical. "La Lola se va a los puertos" quedará como ejemplo

---

[68] ESPINÓS ORLANDO, Juana, en *Madrid* (20-X-1951).
[69] Crítico con iniciales E.S. en artículo *Entre Bastidores* en periódico y fecha desconocida.
[70] MORALES DE ACEVEDO, E, *Marca* (20-X-1951).
[71] BAYONA, José Antonio, *Pueblo* (20-X-1951).
[72] LOGOS en *Servicios de logos* (21-x-1951).
[73] MEJÍAS, Leocadio, en *Alcázar* (22-X-1951).
[74] Autor desconocido, diario *Marca* (23-X-1951).

–quizás acicate- de lo mucho que cabe hacer aún dentro de esº que parece languidecer y tan vivo está: dentro de la zarzuela"[75].

- "la música es un verdadero acierto. Un logro total, que justifica el premio que había conseguido"[76].
- (…) y con la magnífica realidad de una música como la del maestro Barrios"[77].
- "Esta gran zarzuela de los inspirados poetas hermanos Machado, con música no menos inspirada del maestro Barrios"[78].
- "La partitura subraya con magnificencia la variedad de ambientes y colorido de cada uno de los cuatro en que la acción se desarrolla"[79].

5.1.3 LAS MATIZACIONES DE ANTONIO FERNÁNDEZ CID (CRÍTICA EN EL DIARIO ARRIBA, 20-10-1951).

Frente a la opinión generalizada de las críticas, sólo Antonio Fernández-Cid no comparte con sus compañeros la casi incuestionable calidad del montaje de la compañía de Jacinto Guerrero. En este subcapítulo todos los entrecomillados y citas más largas de tres líneas van a pertenecer a la crónica de Antonio Fernández-Cid publicada el 20 de Octubre dude 1951 en el Diario *Arriba.*

La primera estrategia textual y discursiva de Fernández Cid para evitar la euforia y tomar distancia respecto al apoyo incondicional de sus compañeros en la prensa acerca de *La Lola…* es el uso de adjetivos y/o sustantivos menos "elativos" y más matizados; por ejemplo, abre su crónica, ya desde la perspectiva del mundo "comentado" con el término "dignidad[80] general", en la segunda frase comienza con "decoro[81]", continúa con "buen tono" y cierra este párrafo con: "resulta merecido el apoyo"; al final de toda la sección más "comentada" de su discurso afirma que: "en general la media es buena". El crítico, por poner otro ejemplo, afirma que: "El maestro Ángel Barrios (…) nos ofrece una partitura de rango evidente". Los términos: "dignidad", "decoro", "bueno tono", "merecido apoyo" o "rango evidente" son más neutros y menos "elativos" que los adjetivos y sustantivos ya analizados que utilizaron sus compañeros.

Una segunda estrategia, para evitar la "loa" excesiva, es, frente a la calificación positiva de la obra músico-escénica y de su interpretación, el optar por la negación de cualidades negativas que, a su parecer, sí tendrían, obras líricas previas y coetáneas; la frase que mejor resume esta segunda estrategia es: "no causa esa impresión depresiva de ofensa, que tantas veces hace sentir vergüenza y pena al crítico de líricos intentos".

---

[75] ACORDE*,* en *El Oficial del Lunes* (23-X-1951).
[76] *Siete fechas* (23-X-1951)
[77] *Informaciones* (24-X-1951)
[78] *Informaciones y otros diarios* (27, 28 y 29 –IX-1951)
[79] Diario *Hogar* (Pamplona) en artículo fechado en diciembre de 1951.
[80] Dignidad: "cualidad de digno" (Diccionario RAE https://dle.rae.es/dignidad?m=form (consultado el 22-11-2022) y, a su vez, "digno": "de calidad aceptable" en su 6ª acepción https://dle.rae.es/digno?m=form (consultado el 22-11-2022).
[81] Decoro: "adecuación del lenguaje de una obra literaria a su género, a su tema y a la condición de los personajes" https://dle.rae.es/decoro?m=form (consultado 22-11-2022).

Y, por último, el crítico transmite lo que denomina los "reparos" que debe "consignar" a la obra; comienza, por el libreto centrándose en su adaptación mostrando aspectos positivos y negativos; por un lado, afirma : "su adaptación es respetuosa, fiel, correcta" pero "aburrida, lánguida, sobre todo en el tercer cuadro, un epílogo que amortigua el éxito". Completa esta descripción del libreto con dos dos nuevas objeciones que "se pierden muchas veces" los recitados con fondo musical y que, "por falta de actores excepcionales, quedan grises". En este ámbito de la crítica razonada menos favorable, Fernández Cid incluye los números que menos le gustaron de la zarzuela: "la habanera para dos tiples, el número bailado del ballet de Marianela de Montijo (nos imaginamos que será el n.º 10 y 11 en el tramo final del Acto II) y el dúo de Diego y Heredia destacamos aquí esa posición de superioridad intelectual y musical calificando estos números como "más vulgares" y, simultáneamente, presuponiendo que esa cualidad negativa que le asigna "lo que quizás ayude -sobre todo en los dos primeros- a la popularidad". Algunos últimos "reparos" que Fernández Cid expresa son: "Otro defecto: si la guitarra de Heredia juega un papel preponderante, ¿por qué no se utiliza dentro de la orquesta, al menos, en los arranques de número?"; y: "como último reparo, la escasa teatralidad de varios *finales*".

La crítica más áspera y con menos matices es tanto al resultado de la orquesta como hacia la instrumentación/orquestación de Barrios; respecto a lo primero destacamos la afirmación: "que como todo el ballet, destrozó la orquesta"; y, para lo segundo, la frase, algo ambigua: "no así por el trabajo instrumental, tosco, descuidado, borroso"[82] que creemos se refiere más a la labor de Barrios que al resultado obtenido por la orquesta y su director.

Por último también hay palabras de alabanza a la música de Barrios y al resultado literario-musical de algunos números y pasajes; citemos parte del párrafo donde la descripción de Fernández Cid es más positiva:

> El maestro Ángel Barrios, compositor de sólido prestigio, nos ofrece una partitura de rango evidente. Son varios los pasajes que nos hacen vivir la emoción que sólo deriva la buena música: el "leit motiv", muy bello; un número de clima dramático, que lo reproduce para bajo y soprano; un estupendo dúo de tener y soprano, con frase de gran aliento lírico y puccinianos –"Tosca"- recuerdos; el fondo que ampara los recitados finales del primer acto; la copla de Lola, el tanguillo y el zapateado (…).

5.2. LOS PERFILES ESTÉTICO-MUSICALES DE LOS CRÍTICOS

5.2.1 LISTADO DE CRÍTICOS

En su artículo sobre el trabajo como crítico de Regino Sáinz de la Maza en la dé-

[82] En el capítulo 2 de esta tesis, con relación a la influencia y magisterio recibido por Falla y Del Campo, ya pudimos comprobar que la mayoría de consejos y orientaciones que tenemos registradas por la correspondencia epistolar se referían a aspectos relacionados con la instrumentación y orquestación.

cada de los cuarenta, Leopoldo Neri de Caso[83] nos resume los críticos musicales que escribían en cada cabecera; Regino Sáinz de la Maza en *ABC* (colaborando hasta 1952); Antonio Fernández-Cid en *Arriba* (donde había sustituido a Federico Sopeña en 1943); Jose María Franco en *Ya;* Joaquín Rodrigo en *Pueblo;* Antonio de las Heras en *Informaciones;* Joaquín Turina en *Dígame;* Víctor Espinós en *Madrid* y, por último, Fernando López en *El Alcázar*[84]. Según Leopoldo Neri de Caso[85] toda esta nómina, extensa y acreditada, de críticos musicales van a ser el germen que, desde "la otra orilla"[86] de la dura posguerra española, formen la base de la futura crítica que durante la década de los cincuenta y "en torno a la defensa de la vanguardia reinicie una actividad magnífica[87]", recobrando la importancia y el interés por la crítica musical de épocas pasadas"[88].

Con relación al estreno (y primeras funciones) de la zarzuela *La Lola se va a los puertos* (el 19 de Octubre de 1951, en el Teatro Albéniz de Madrid), los críticos que firman con nombre y apellido o con iniciales son: E.S. -Eugenio Suárez-, Rafael Capilla, en el Diario *Arriba,* el 19 de Octubre; el crítico con iniciales F.C.P. que creemos que es Fernando Castán Palomar y publica en el Diario *Dígame* con fecha 19 de Octubre; Jorge de la Cueva (en el diario *Ya*); Regino Sáinz de la Maza, en el *ABC*, el 20 de Octubre; Antonio Fernández-Cid, en el *Arriba,* también 20 de octubre; Diario *Informaciones* (20 de Octubre); Juana Espinós Orlando, Diario *Madrid,* 20 de Octubre; E. Morales de Acevedo, Diario *Marca,* 20 de Octubre; Jose Antonio Bayona, Diario *Pueblo*, 20 de Octubre; Leocadio Mejías, Diario *Alcázar,* 22 de Octubre; y ACORDE (Víctor Ruiz Albéniz), en *El oficial del lunes,* 23 de Octubre. Por tanto, todos los periódicos importantes editados en Madrid se hacen eco y recogen el evento en sus secciones culturales.

5.2.2 BREVE ACERCAMIENTO A LOS CRÍTICOS MUSICALES Y TEATRALES.

En este apartado nos vamos a acercar a los críticos que dedicaron sus crónicas a los estrenos y primeras funciones de la zarzuela *La Lola…* y que acabamos de citar.

Una de nuestras principales fuentes va a ser la monografía de Antonio López de Zuazo Algar titulada *Catálogo de periodistas españoles del s. XX*[89]; nuestro principal

---

[83] NERI DE CASO, Leopoldo "Regino Sáinz de la Maza: crítico musical en ABC…", pp. 315-316.

[84] De este ilustre listado, los únicos críticos musicales que escribirán sobre *La Lola…* serán Regino Sáinz de la Maza (en *ABC*) y Antonio Fernández-Cid (en *Arriba*) un año antes de que el segundo releve al primero en el propio *ABC.*

[85] NERI DE CASO, L. "Regino Sáinz de la Maza…, pp. 315-316.

[86] Véase J. SUÁREZ-PAJARES, "Las dos orillas de la crítica española…", pp. 257-307.

[87] CASARES RODICIO, E. "Crítica", p. 182.

[88] Insistimos en que hay que matizar todo esto teniendo en cuenta la clara diferencia, en la crítica, entre los que realizaban sus crónicas sobre el género sinfónico y camerístico y aquellos que se dedicaban, en los mismos periódicos, a recoger los estrenos escénicos. En el capítulo 1 de esta tesis se ha intentado explicar y documentar ese "cisma" con todas sus connotaciones (incluso clasistas) y que, además, contamina no solo la crítica sino la labor compositiva.

[89] LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR, Antonio, *Catálogo de periodistas españoles del s. XX.*

criterio de ordenación de los críticos no va a ser la clasificación alfabética o cronológica sino la relevancia en la crítica musical así como la especialización de los periodistas en dicho (por eso, los primeros críticos serán: Víctor Ruiz Albéniz, Regino Sáinz de la Maza, Antonio Fernández-Cid y Leocadio Mejías) para luego abordar el resto de críticos más especializados en la cobertura teatral.

Acorde[90] **(Ruiz Albéniz, Víctor)**[91]**.**

Nacido en Mayagüez (Puerto Rico) en 1885 y fallecido en 1954. Su número de R.O.P.[92] fue el 18. En 1953 es nombrado "Periodista de honor"; desde 1936 director de INFORMACIONES. Entre 1939-44 director de *La hoja del lunes*. En 1946 recibió el premio Rodríguez Santamaría. Y fue presidente de la Asociación de la Prensa de Madrid (APM) entre 1936 y 1943.

> Según Andrés Ruiz Tarazona[93] fue un médico, escritor, crítico y musicógrafo.
> Hijo de Clementina Albéniz, hermana del compositor Isaac Albéniz. En su juventud conoció y trató a su tío, de quien escribió una biografía (Madrid, 1948) con aportaciones de primera mano, entre ellas numerosas cartas del compositor dirigidas a su hermana Clementina. Con el seudónimo de "El Tebib Arrumi" publicó diversos libros y artículos sobre Marruecos y la situación y actuación de España en aquel territorio. Son también célebres sus crónicas durante la guerra civil española (1936-39), en las que se puso a favor del bando nacional. Fue un cronista relevante de la vida madrileña, destacando su libro *Aquel Madrid* (1944), con ilustraciones de Antonio Casero. Con el pseudónimo de Chispero publicó innumerables crónicas y críticas musicales que denotan su fina percepción musical (en su juventud había tocado el violín). Con el nombre de Chispero publicó su libro más importante en el terreno musical: *Teatro Apolo, historia, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo* (Madrid, 1953), con prólogo de Jacinto Benavente y epílogo de Antonio Paso. Es un testimonio y recuento ejemplar de lo que significó el coliseo de la calle de Alcalá en el desarrollo del género lírico español, tanto en la zarzuela grande como en el género chico. Su libro *¡Aquel Madrid…! (1910-1914)* (Madrid, 1944) recoge también interesantes datos sobre el teatro musical de esa época[94].

Como nos cuenta Alejandro Pizarroso Quintero en la web de la Real Academia de Historia[95] Víctor Ruiz Albéniz utilizó varios pseudónimos: *Chispero, El Tebib Arrumi, Don Sincero* y, para sus crónicas musicales, *Acorde* (como firma en sus críticas de *La Lola*…); en la web de la Asociación de la Prensa de Madrid, se resalta que fue muy prolífico llegando a firmar, a lo largo de su vida, más de 50.000 artículos.

---

[90] *Ibidem,* p. 536

[91] En LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR, Antonio, *Diccionario de pseudónimos*, p. 10, se identifica el pseudónimo *Acorde* con Víctor Ruíz Albéniz

[92] Siglas del Registro Oficial de Periodistas (LOPEZ DE ZUAZO, Antonio, *Diccionario de periodismo…,* p. 175).

[93] TARAZONA, Andrés, "Ruiz Albéniz, Víctor" en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* Madrid: Fundación Autor-SGAE, 2002, p. 473.

[94] *Idem.*

[95] http://dbe.rah.es/biografias/30735/victor-ruiz-albeniz (consultado el 28/11/2022).

Desde el punto de vista musical nos interesan, sus controversias con Adolfo Salazar, casi veinte años antes (en la década de los treinta) de la época que nos ocupa (el comienzo de los años 50) descritos por Francisco Parralejo Masa[96]. Este autor, en primer lugar, ilustra los inicios de Ruiz Albéniz como cronista en la guerra defendiendo una concepción militarista y excluyente de la nación en el periodo de 1924 (cuando se incorpora al periódico *Informaciones*) que, a partir de 1934, fue el principal agente de la Alemania nazi en España. La colaboración de Ruiz Albéniz con el diario *Informaciones* incluía, según Parralejo, un artículo diario de opinión, artículos sobre la situación colonial y, desde 1931, la crítica musical. Huertas Vázquez sitúa a Ruiz Albéniz en la dirección del periódico los meses anteriores al golpe de estado de 1936, tras la dimisión de Juan Pujol[97]. Sin embargo, no hemos encontrado fuentes complementarias que corroboren esa información. De hecho, el 7 de abril de 1936 el propio medio afirmaba que ese puesto lo ocuparía Víctor de la Serna, quién lo retomaría tras la Guerra Civil[98]. La crítica musical dentro de *Informaciones,* al igual que en la mayoría de los periódicos del momento, no ocupaba un espacio significativo: aproximadamente una columna en un periódico editado a seis y con unas 10 páginas de media, sin periodicidad ni ubicación estable. El estilo de Ruiz Albéniz, continuando con Parralejo Masa, es conciso pero cargado de agresividad, muy dado a las apreciaciones taxativas y los juicios maximalistas sobre el repertorio. Abundan las notas personales, especialmente en relación con su tío, el compositor Isaac Albéniz, y la nota de sociedad, habitualmente cargada de prejuicios clasistas y de un desfogado repudio por las actividades de los trabajadores.

Francisco Parralejo analiza sus críticas musicales, donde Ruiz Albéniz contrapone clara y taxativamente un ideario nacionalista de corte tradicionalista frente a un falso nacionalismo internacionalista, "extranjerizante" en el que no se hacen diferencias entre estilos o tendencias. Así, con relación a Falla, elogia su etapa "francesa" (que no considera influencia "extranjerizante") pero no admite su *Concierto para clave* por su relación con el neoclasicismo europeo ya que, a su juicio, traspasa el canon nacional de lo español (utiliza, incluso, la palabra "blasfemia" para calificar la afirmación de que el "Concerto" tiene algo de castellano o de español siguiera[99]). A nuestro juicio, volvemos al eterno debate, de la defensa o ataque al Falla más vanguardista e innovador que estiliza, "deconstruye" y recrea las fuentes tradicionales (en una primera etapa más "andaluza") y, en el caso del concerto "castellanas" y, además, en algunos casos muy alejadas diacrónicamente. Y nos resulta interesante, también, la crítica que Ruiz Albéniz publicó del estreno de *Katiuska*[100] porque, entremezcla lo musical y lo político, e introduce la labor de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos deslegitimándola con un discurso que con-

---

[96] PARRALEJO MASA, Francisco *El músico como intelectual…,* pp. 333-337.

[97] HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo L. "Víctor Ruiz Albéniz "Chispero", prólogo a RUIZ ALBÉNIZ, Víctor *¡Aquel Madrid…!(1900-1914).* Madrid, Ediciones La Librería, 2002, p. Xii.

[98] Citado en SEOANE y SAIZ, *Historia del periodismo…,* p. 427.

[99] PARRALEJO, Francisco, *El músico como intelectual…* p. 346, comentando la crítica de ACORDE [RUIZ ALBÉNIZ, Víctor] "En el auditorio. Strawinsky, Schönberg [sic] y Falla", *Informaciones,* 21 de junio de 1934.

[100] ACORDE [RUIZ ALBÉNIZ, Víctor] "Anoche se estrenó "Katiuska" en Rialto", *Informaciones,* 12 de mayo de 1932, p. 346.

sideraba incompatible con su adjetivo de "nacional" consideraba que la ideología progresista de sus dirigentes en el caso de Sorozábal y su "Katiuska" desvirtuar la esencia del género lírico identitario de lo español:

> Vivimos con el temor de que la desjuntada labor de la Junta Nacional de la Música va a dar en retorcer las normas de la zarzuela clásica española para servirnos otro género de música, que será muy buena en ocasiones, pero que desde luego no puede encasillarse en este género zarzuelero español (…)[101].

Víctor Ruiz Albéniz defendía un discurso nacionalista y ultraconservador que confrontaba con los planteamientos políticos del régimen de la 2ª República pero, según Parralejo, sin ningún atisbo de antisemitismo ni de censura intelectual a pesar del "sesgo" del medio de comunicación donde colaboraba en la década de los treinta. Así, nos resulta curioso que el único crítico musical que si evidenció cierto antisemitismo desde *El Sol* fue Adolfo Salazar, como le afearon críticos más progresistas como Julio Gómez y como delatan algunos de sus textos: "No defendamos a los judíos, cuyas máculas sociales están perfectamente expuestas en el reciente artículo de Pío Baroja, al que nos remitimos. Ni los atacamos. Sería ridículo que los españoles atacáramos a los judíos cuando, como es "cosa sabida, la virtud esencial del israelita en su facilidad de adaptación"[102].

Con estas palabras, además, podemos seguir construyendo la estética musical de Ruiz Albéniz, con relación a su defensa de una versión de zarzuela tradicional y purista sin "contaminación" de otros subgéneros (como la revista y resto de géneros "ínfimos") o de elementos foráneos que "adulterarían" sus principios y su identidad original; por tanto estamos ante otro elemento de clara "alineación" con lo que pensaba (expresándolo en sus entrevistas) y componía, Ángel Barrios. Por supuesto, no debemos dejar de incluir en el análisis textual, lo importante de la ideología y la importancia de aspectos extramusicales (como esta postura ideológica) en las "filias y fobias" documentadas entre los propios críticos e intelectuales (como esta polaridad Ruíz Albéniz vs. Salazar); o la que existía entre críticos y compositores (respecto al antagonismo Ruiz Albéniz vs. Sorozábal); sin olvidar los desencuentros generados entre los propios compositores (Moreno Torroba vs. Sorozábal) se incrementaba no sólo por aspectos puramente musicales sino ideológicos.

Para comprender mejor esto recogemos dos citas autobiográficas del maestro Sorozábal que demostrarían esa animadversión existente, sobre todo a partir de la llegada de la dictadura, entre Víctor Ruiz Albéniz y el propio Pablo Sorozábal. Es bastante conocido lo que cuenta en sus *Memorias*[103], acerca del reestreno en Madrid de *La Tabernera del Puerto* en 1940, el compositor vasco:

---

[101] PARRALEJO, Francisco, *El músico como intelectual*… p. 346.
[102] *Ibidem,* pp. 349-350.
[103] SOROZÁBAL, Pablo, *Mi vida y mi obra.* Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986.

> Llegó el tercer acto, que está dividido en dos cuadros. (…). Como los confabulados veían que se les iba la obra sin poder amar la gorda, aprovecharon el intermedio orquestal que se toca para facilitar la mutación, al último cuadro, y ahí es cuando se pusieron a gritar y escandalizar. Aparte de los que vinieron ya organizados, para del público se sumó a ellos, pues gritar contra "los rojos" era un deporte que practicaba mucha gente. Aquella noche el rojo peligroso era yo. Otros, sobre todo el público de las alturas, gritaban en contra de los fascistas… en fin, que se armó un buen follón. Alguien me contó, pues yo no pude verlo, que Ruiz Albéniz encima de su butaca enseñaba un carnet y gritaba: "*A mí me han matado un hijo…".* El público normal protestaba contra los vociferantes. Vinieron más policías y sacaron al vestíbulo a los confabulados, y más tarde en la calle, seguramente pidiéndoles perdón, pues, como me enteré unos años después (ese grupo estaba formado por algunos alféreces provisionales, legionarios, etc.). Yo salí a saludar con todos y así termino la primera batalla de "mi guerra particular con el franquismo[104].

Y, unos años después, (ya en los años cuarenta) cuando Sorozábal relata lo vivido en el estreno de *Black el Payaso*:

> El prólogo se aplaudió muy calurosamente, con verdadero entusiasmo. Al volverme yo a saludar agradeciendo los aplausos, pude ver que el crítico, Ruiz Albéniz, que ocupaba la butaca de pasillo de la cuarta fila, en los nones, aplaudía con ganas, entusiasmado y le decía a Sáinz de la Maza, también crítico en aquella fecha, que estaba ocupando la butaca de callejón de la tercera fila de los pares: "*Regino, esto es maravilloso*", y además, me dí cuenta que lo decía para yo lo oyese. Sentí ganas de escupirle…. Pero seguí dirigiendo (…). Me volví a agradecer los aplausos y veo a Ruiz Albéniz, a dos pasos de mí, en pie, gritando bravos y dispuesto a avanzar para abrazarme. Yo cerré los puños y pensé: "cómo te acerques, te rompo las narices". Y lo hubiera hecho. Él debió leer mi decisión en mi mirada y en mi actitud, y se abstuvo[105].

Sáinz De La Maza, Regino[106]

Nacido en Burgos (1897) y fallecido en Madrid (1981). Su número de R.O.P. fue el 686. Redactor musical ABC desde 1939.

En el *Diccionario de Música y Músicos*[107], Irene de la Hoz López-Brea define a Sáinz de la Maza como guitarrista, compositor, profesor y crítico; su trayectoria como músico fue muy dilatada y desde muy joven destacó como guitarrista, ofreciendo su primer concierto con 18 años en el Teatro Arriaga de Bilbao, conoció a Andrés Segovia en Barcelona, en 1917, donde se instaló; allí dio su primer concierto (sala Mozart) y en este ambiente y en el círculo de las tertulias del Ateneo y del café Suizo conoció a Mompou, Toldrá y otros intelectuales que estaban por Barcelona. En 1920 da su primer concierto

---

[104] *Ibidem,* p. 239.
[105] *Ibidem* p. 246.
[106] LÓPEZ DE ZUAZO, Antonio, *Catálogo de periodistas españoles*… p. 546.
[107] DE LA HOZ LÓPEZ-BREA. Irene, "Sáinz de la Maza, Regino", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* Madrid: Fundación Autor-SGAE, 2002, p. 545.

en Madrid, en el teatro Lara y, al año siguiente, realiza su primera gira sudamericana con unos noventa conciertos, recibiendo la medalla de oro de la Universidad Nacional de Buenos Aires. En 1920 tocó en Granada y conoció a Federico García Lorca, quien le dedicó obras como el primero de sus *Seis caprichos* (titulado *Adivinanza de la guitarra*) y otros poemas como *La guitarra, Bordón y Las seis cuerdas.* Fue amigo de Gerardo Diego, León Felipe, Juan Ramón Jiménez, Adolfo Salazar, Dámaso Alonso y Antonio Fernández Cid, entre otros. Después de muchas giras por Europa se casó con Josefina de la Serna, en 1929, y fijó su residencia en Madrid. Fue el primer catedrático de Guitarra del Real Conservatorio de Madrid (plaza que el Ministerio de Educación y Ciencia le creó, expresamente, el 6 de diciembre de 1935) aunque, por la Guerra civil, no pudo ejercer su magisterio hasta después de 1939. Y ese es el año en que comienza su andadura como crítico en el diario *ABC* hasta 1942. El 9 de noviembre de 1940 estrena, en Barcelona, *El Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo con la Orquesta Filarmónica y, en Madrid, con la Orquesta Nacional. El 23 de marzo de 1958 ingresó, elegido por unanimidad, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Dos meses después, el 24 de mayo, fue nombrado por el Ayuntamiento de Burgos hijo predilecto de la ciudad, y el 27 de Julio recibió la medalla de oro al Mérito en el Trabajo. El 9 de julio de 1979 ofreció en la iglesia de San Nicolas de Bari de Burgos su último recital[108].

En el artículo de Leopoldo Neri[109] se destaca que fue el gran crítico musical de la década de los cuarenta. Su crítica musical, en los primeros años, se verá muy influida por los requerimientos del Movimiento (la música con su valor educativo para influir e inflamar el espíritu y aumentar su eficacia en toda labor ideológica fomentando la unidad de España); así lo demuestran los títulos de sus primeros artículos donde exalta el carácter divino y educativo de la música, se utiliza el folklore como elemento regeneracionista, como esencia del pueblo y depositario de sus rasgos esenciales y colectivos. Con el paso de los años mostrará un mayor equilibrio entre opinión e información, actuando de mediador entre creador y receptor aumentando, significativamente, las críticas negativas que se recogen en los últimos años. Sáinz de la Maza veía tres peligros en la crítica musical (las preferencias estéticas del crítico; la crítica de una obra nueva y la influencia de los autores consagrados con la sugestión que pueden producir en el crítico). Nos interesa el segundo peligro porque es el que más afectaría a su crítica sobre *La Lola…* En palabras de Sainz de la Maza: "Esta crítica de urgencia, tal como nos la impone la prensa diaria, no es cosa fácil y no digamos cuando se trata de penetrar en el espíritu de una obra nueva, con todo lo que ella puede tener de sorpresa, de original escritura, más allá del puro análisis de los elementos sonoros puestos en juego por el compositor"[110]. El estilo de la mayor parte de las obras del periodo que estamos estudiando, estarían dentro de lo que Tomás Marco ha definido como "nacionalismo casticista" y esa cercanía estética de Sáinz

[108] *Ibidem,* pp. 545-546.
[109] NERI DE CASO, José Leopoldo: "Regino Sáinz de la Maza: crítico musical en *ABC*…, pp. 371-402.
[110] SAINZ DE LA MAZA, Regino, *Contestación del Excmo. Sr. D. Regino Sáinz de la Maza al discurso del Excmo. D. Antonio Fernández-Cid de Temes el día 30 de noviembre de 1980, con motivo de su recepción,* Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1980, p. 32.

de la Maza le permite elogiarlas a pesar de esa "inmediatez de la crítica diaria". Y en relación con la zarzuela, Regino Sáinz subraya la definitiva decadencia del género con estas palabras: "Cada vez que se anuncia una nueva zarzuela se habla de la resurrección del género y se cree llegado el momento de celebrar su surgimiento y con él, el bautizo de un nuevo Chapí, de un Barbieri o de un Jiménez"[111].

En la línea de la postura estética de Ruiz Albéniz (y de la mayoría de críticos musicales coetáneos) citamos la descripción que Celsa Alonso[112] realiza del estilo del Maestro Alonso (alineada, a su vez, al estilo que Barrios implementa en *La Lola…*) etiquetado como un nacionalismo etnosimbólico, funcional y sentimental, a partes iguales, donde la vitalidad del canto popular y, sobre todo, del baile (inspirado en la tradición andaluza) no era el punto de partida para la construcción sonora sino una especie de punto de llegada[113].

Regino Sáinz de la Maza representó el oficialismo en la crítica musical con la portavocía del diario *ABC* hasta el año 1952 cuando fue relevado, precisamente, por el crítico que vamos a estudiar a continuación, Antonio Fernández-Cid de Temes. Además de la gran tirada que *ABC* tenía en el Madrid y resto de España de comienzos de los cincuenta[114] debemos reconocer que constituía la referencia en la crítica cultural de la época (en este sentido, era la cabecera encargada de las "autocríticas" que los propios autores teatrales y musicales publicaban previamente a sus estrenos).

Fernández-Cid de Temes, Antonio.

Nacido en Orense, en 1916. La fecha de titulación en la E.O.P. fue 1944. Su número de R.O.P., era el 1214. Fue Redactor crítico musical del *Arriba* desde 1943 a 1952 y de ABC, sustituyendo a Regino Sáinz de la Maza, desde 1952 hasta 1980[115]. Manuel Lagos Gismero[116] resume su biografía:

> Antonio Fernández-Cid. (Orense, 1916 – Madrid, 1995).
> Realizó estudios de Derecho y también una brillante carrera militar, que en sus inicios alternó con su dedicación al mundo de la música. En 1940 ocupó la crítica musical en el diario *ABC* en sustitución de Regino Sainz de la Maza. Igualmente, sucedió en el puesto, a Federico Sopeña en el diario *Arriba* desde el año 1943 hasta 1952. Entre el año 1960 y 1966 fue redactor musical del diario *Informaciones,* sus múltiples colaboraciones pue-

---

111 Véase, *ABC,* Madrid, 4 de noviembre de 1943.

112 ALONSO, Celsa, *Francisco Alonso…,* p. 23.

113 *Idem.*

114 Recomendamos el Capítulo III. *Los medios de comunicación en España bajo el francisco* de la monografía de SEVILLA CALERO, F. *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo* Universidad de Alicante, 1998, pp. 165-196, donde se acomete el estudio de las tiradas diarias y seminales en la prensa desde 1936 hasta 1970 y se observa cómo se invierte el monopolio inicial de ventas de la prensa "del movimiento" frente a la "independiente" (en términos puramente empresariales que poco tenían que ver con la libertad de expresión) demostrando que, a comienzos de la década de los cincuenta, los periódicos más vendidos eran *ABC* y *La Vanguardia Española.*

115 LÓPEZ DE ZUAZO, Antonio, *Catálogo de periodistas españoles,* p. 184.

116 LÓPEZ GISMERO, Manuel, *La evolución de la zarzuela grande…,* pp. 38-39

den rastrearse por los principales diarios de nuestro país, pero es en *ABC* y *Blanco y Negro* donde tiene lugar su fecunda aportación al mundo de la música, ejerciendo con maestría la difícil función del crítico. Es Premio Nacional de Radio y entre sus muchos libros destacamos el dedicado al teatro musical español (Fernández-Cid, 1975). Fue Académico de Bellas Artes de San Fernando y su archivo (manuscritos, libros, fotografías, etc.) se encuentra depositado en la Fundación Juan March[117].

Leopoldo Hontañon, en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*[118] realiza esta semblanza:

Ourense, I-XI-1916; Bilbao, 3-III-1995. Crítico y musicógrafo. Desde finales de 1940 asumió suplencias como crítico musical en los periódicos *Arriba* y *ABC*. Desde 1943 fue titular de *Arriba* y, entre noviembre de 1960 y octubre de 1966, lo fue de *Informaciones.* El resto de su carrera como crítico estuvo vinculada a *ABC.* Colaboró en varios de los principales rotativos y publicaciones especializadas españolas y extranjeras. Fue comentarista de Radio Nacional de España y de Televisión Española, con un programa semanal durante quince años; colaboró también en la Cadena Ser y en otras emisoras. Pronunció conferencias y participó regularmente en las publicaciones *La Estafeta Literaria, Blanco y Negro* y *Mundo Hispánico,* de Madrid; *La Vanguardia,* de Barcelona; *El Correo Español-El Pueblo Vasco,* de Bilbao; *El diario Vasco,* de San Sebastián y *Diario de las Américas,* de Miami.

Ingresó como miembro de número en la Real Academia de Bellas Artes el 30 de noviembre de 1980, con un discurso sobre *La década musical en los cuarenta.* Recibió varias distinciones (Hijo Predilecto de su ciudad natal en 1983) y numerosas condecoraciones españolas. Por su parte, los gobiernos de Italia, Francia y Austria le distinguieron con diversos nombramientos, como el de oficial de la Ordine al Mérito della Repubblica Italiana (1969), comendador de la misma orden (1972) y Diploma Benemérito della Cultura Italiana (1969), entre otros.

Fue galardonado en diferentes momentos de su carrera con los premios Nacional de Literatura, Nacional de Televisión, Ruperto Chapí (Villena), Manuel de Falla (Cádiz), Rodríguez Santamaría y otros. Fue miembro correspondiente de las academias de bellas artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla, San Carlos de Valencia, Gallega y Nuestra Señora del Rosario de A Coruña; académico de honor y mérito de otro gran número de instituciones y asociaciones musicales y culturales. Participó de forma activa en la resurrección de la vida operística en España y particularmente en Madrid.

Ha colaborado en diversas enciclopedias, diccionarios y otras obras colectivas, como *El rostro de España* (Editora Nacional, 1945), *Enciclopedia del teatro* (Noguer, 1958), *Forjadores del mundo contemporáneo* (Planeta, 1959), *El mundo de la música* (Salvat, 1967), *Iniciación a la música* (Ministerio de Educación y Ciencia, 1975) y *Plaza Porti-*

[117] *Idem.*
[118] HONTAÑÓN, Leopoldo: "Fernández-Cid, Antonio", pp. 80-81.

cada, 1952-1991 (Madrid, Cicero, D.L., 1991)[119].

En su libro *La música española en el s. XX*[120] Antonio Fernández-Cid intenta sintetizar algunos elementos comunes de la música española del s. XX, que etiqueta con términos como "clavecinístico", romántico, impresionista y raza; por clavecinístico (scarlattiano) Fernández-Cid entiende los rasgados y ritmos tan "castizos", la brevedad de las proporciones, la justeza en el desarrollo, la capacidad de síntesis; por lo romántico la pasión, el lirismo incontenible, el afán de cantar inspirados más por los autores de *lied* (como Schubert, Schumann y Brahms) que por los defensores del desarrollo motívico amplio (como Bach, Mozart o Beethoven). Y el impresionismo con su hipersensibilidad en el timbre, en el reflejo de climas, atmósferas sonoras, colores; por raza entiende tanto el apoyo en lo popular (en la música nuestra) y por lo inconfundible, indescriptible que se lleva en la sangre y que se refleja sin necesidad de melodías que nacen del pueblo y en él se aprehenden.

Nos interesa la parte inicial de su recorrido titulada: "La herencia lírica, el impulso de Pedrell y los "grandes" clásicos[121]". A juicio de Fernández-Cid la zarzuela de comienzos de siglo es pariente fiel de la ópera italiana cuando se impone, en primer término, el sainete o género chico. Y nos vamos a acercar a lo que comenta sobre los, en sus palabras, "cinco puntales del género lírico del s. XX[122]": Pablo Luna (que vamos a obviar), Francisco Alonso, Jacinto Guerrero, Federico Moreno Torroba y Pablo Sorozábal. Del Maestro Alonso destaca su garbo, fluidez melódica, el casticismo de sus "pasacalles" (cita sus éxitos como la *Calesera, La linda tapada* o *Las corsarias)*. De Jacinto Guerrero afirma que: "se vio impulsado a la composición de obras fáciles, con voluntad de un metodismo pegadizo y de una garra popular indudable, alimentada con su personal simpatía contagiosa" (destacando desde *La Alsaciana* hasta *El ama* pasando por *Los gavilanes* y *El huésped del Sevillano).* De Moreno Torroba subraya, lógicamente, su *Luisa Fernanda* estrenada en 1932, calificada como: "una de las obras que más ancha y abierta popularidad sostenida han logrado en los últimos lustros". Y, por último, de Sorozábal que sacrificó sus evidentes dotes (como director prestigioso al frente tanto de la Banda Municipal como de la Orquesta Filarmónica) en aras de una dedicación lírica muy fructífera y destaca *Katiuska, La del Manojo de Rosas, Don Manolito, La Tabernera del puerto, Black el Payaso,* etc. aludiendo a la:

> (…) crisis que el género (lírico) atraviesa por fundamentales causas de índole material. En efecto, el costo de los espectáculos líricos, la falta de una actividad permanente, son culpables de que nuestros libretistas y músicos se orienten a otras parcelas menos complejas en la organización y la defensa. La zarzuela declina. Cierto. No hay compañías como antes. Las exigencias de los públicos en cuanto a presentación y montaje son ma-

[119] *Idem.*
[120] FERNÁNDEZ-CID, Antonio, *La música española en el siglo XX*, pp. 12-13.
[121] *Ibidem*, p. 13.
[122] *Ibidem,* pp. 18-19.

> yores. No hay garantías de estreno, y algo tan representativo, tan nuestro, como este género, tan rico en bellos legados como el sainete, ve diluirse su continuidad. Pero confesarlo así, de ninguna forma eximía de las referencias planteadas, testimonio de una historia ya capítulo en nuestra música[123].

Un elemento clave de la postura estética de Fernández-Cid y de sus preferencias musicales (que puede explicar que sea el crítico que más reservas puso a *La Lola…* de los veintidós que escribieron entre octubre y diciembre de 1951) se puede extraer de su opinión y palabras sobre Manuel de Falla. Después de unos adjetivos muy elogiosos (compartidos por todos los teóricos, críticos, músicos, gestores políticos en el s. XX) Fernández-Cid diferencia entre el "pre-Manuel de ante-Falla" anterior a 1904 (palabras tomadas prestadas, según Fernández-Cid, del poeta Gerardo Diego) y todo el compositor posterior cuyas cualidades, según el crítico, le causan sorpresa y un respeto profundísimo:

> Sorpresa, al ver cómo quien obtuvo, en la etapa de andalucismo directo, en las obras de acento racial que ligan los atractivos de ritmo y color, de vena popularista y personal fuego, todo el apoyo unánime y el aplauso abierto de los públicos, el pasaporte para el que no existen fronteras, sea capaz de renunciar a situación tan ventajosa para exponerse a los peligros, a la incógnita de las nuevas estéticas, por menos directas en trance de incomprensión y hasta de repudio por parte de quienes podían sentirse defraudados. Respecto, como consecuencia, ante el ejemplo altísimo de probidad, la lección de moral artística de quien sabe cuáles son las sendas exploradas con fortuna, y prefiere enfrentarse con parajes más abruptos y colmarlos de inspiración, sí, pero también de rigor[124].

Afirma que *El Retablo de Maese Pedro* (estrenada en 1923) es su obra más significativa y la que debería ser referencia para los compositores anteriores por su ruptura con lo tradicional y porque: "se da el más rudo golpe a las tácitas consignas del andalucismo reinante, hasta el punto de que pudiese afirmarse que música española era sinónima expresión de música andaluza"[125]. Continúa, unas páginas después: "Andalucía desaparece para que cante Castilla, más escueta, de horizontes más abiertos y descarnados. No olvidemos nosotros la fecha y daremos todo el valor a este grito de rebeldía que un artista, para el que no se han hecho las sendas fáciles, lanza y que habrá que recogerse, andando el tiempo, incluso por músicos nada afines a su línea de compositor"[126]. De Isaac Albéniz, como no podría ser de otra forma, ensalza las *Iberias:* "por su mezcla de evocación, de recuerdo que estiliza, que refleja impresiones y sentimientos personales y descripción, que se atiene con fidelidad a lo visto, lo que califica y titula"[127]. Un término que nos puede seguir ayudando a reconstruir su ideal estético es la siguiente frase que dedica al propio Albéniz: "el peligro inicial de superromanticismo será salvado al fin" quedará siempre, con más depurada y exigente voz, el españolismo que califica"[128].

---

[123] *Ibidem,* p. 19.
[124] *Ibidem*, pp. 22-30.
[125] *Ibidem*, p. 24.
[126] *Ibidem,* p. 27.
[127] *Ibidem,* p. 31.

Otro documento muy interesante para concluir nuestra descripción del pensamiento musical del crítico Antonio Fernández-Cid, es su discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes de San Fernando[129]. Repite muchas ideas ya comentadas considerando a Adolfo Salazar "sin duda el mejor crítico musical de España"[130]; y, entre los compositores, subraya la labor, como ya sabemos, de Falla pero, también, de Conrado del Campo (los dos referentes del propio Barrios, como sabemos); en este discurso, a pesar de esa admiración y respeto intelectual hacia Salazar, selecciona y valora muy positivamente a muchos compositores que sufrieron ásperos ataques del propio Salazar como Joaquín Turina (que fue comisario de música, precisamente, en los años 40); en este recorrido por la década de los cuarenta destaca a Julio Gómez, Joaquín Rodrigo, Federico Mompou, Manuel Blancafort, Eduardo Toldrá, Xavier Montsalvatge, Jesús Guridi o Jesús García-Leoz[131]. Y respecto a la creación lírica en la posguerra española, valora muy positivamente la labor del Gran Teatro del Liceo que, sin casi subvenciones, sostenía ciclos de unas cincuenta óperas por temporada; respecto a la zarzuela insiste en la "crisis latente desde mucho tiempo atrás" y reconoce que muchos de los compositores de zarzuela que triunfaron en la década de los veinte y treinta ahora prefieren cultivar la revista; las únicas excepciones, a juicio de Fernández-Cid, son las de Federico Moreno Torroba con su *Monte Carmelo* o *La Caramba* y Pablo Sorozábal con *Black el Payaso* y *Don Manolito*.

No necesitamos acudir a más fuentes para comprender su pensamiento musical, sus preferencias y la idea de lo que, para Antonio Fernández-Cid, tenía que ser la música contemporánea coetánea a él, cuando escribía como crítico en *Arriba* hasta 1952 y en *ABC*. No era muy partidario, como hemos interpretado "entre líneas", de la cita "directa" del folclore andaluz y de un excesivo romanticismo (las dos principales características de *La Lola…*) sino de la depuración y estilización de lo español que, además, preferentemente no había que asociar con lo andaluz. Estamos, entre los veintidós críticos que se acercaron a *La Lola…,* ante el único "verso suelto" que se aleja, levemente, de la postura oficialista defensora de la música inspirada en lo andaluz y sin demasiadas pretensiones de transformación o "deconstrucción"; podemos afirmar que Antonio Fernández-Cid defiende con lo que publica en sus libros y con las críticas coetáneas de los años 40, 50 y, posteriores, la continuidad de la estética del "nacionalismo de las esencias"[132] que tanta riqueza y dinamismo proporcionó a la crítica en las primeras décadas del s. XX.

---

[128] *Ibidem,* p. 30.

[129] FERNÁNDEZ-CID, Antonio, *La década musical de los cuarenta (discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Antonio Fernández-Cid de Temes)* Madrid: Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, 1980 (pp. 7-27).

[130] *Ibidem*, p. 10.

[131] *Ibidem*, pp. 19-26

[132] Recomendamos TORRES CLEMENTE, Elena: "El nacionalismo de las esencias: ¿una categoría estética o ética?", en *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1800-1970)* coord. Por Pilar Ramos López, 2012, pp. 27-51. Coincidimos con la opinión de Torres Clemente que reconoce todo lo positivo que publicó y defendió Adolfo Salazar en la Edad de Plata pero, también, "revisitando" sus "sombras" como el excesivo sectarismo, maniqueísmo y radicalidad en la defensa de ese supuesto "esencialismo" en el nacionalismo de Falla (reconociéndose, en repertorio Falliano, intertextualidades y citas "directas" de fuentes -aunque prefiriera, en la mayoría de los casos, la estilización-). Salazar cae, demasiado a menudo, en la descalificación injusta respecto a compositores de la talla de Isaac Albéniz o Joaquín Turina.

Espinós Orlando, Juana[133]

Nacida en Madrid, en 1910, se titula en la EOP[134] en 1949 con número de ROP 1538. Como redactora/crítica musical del *Diario Madrid* trabajó desde 1945 hasta 1964. Fue hija de Victor Espinós. En un reportaje en *ABC*, de 1963, se escribía sobre Juana Espinós, que era "una mujer; una serena y dulce mujer que desde niña estuvo entre músicos y en el ejercicio de la crítica musical. Dirige la Biblioteca de la especialidad en el Ayuntamiento de Madrid, escribe en el diario "Madrid" y es profesora de Historia de la Música Española en la New York University de la Facultad de Filosofía y Letras y de los cursos para extranjeros de la Universidad" con relación a la entrevista que el 9 de abril de 1974, en la sección "Usted dirá" se le hizo en el *Diario de Cuenca*, en la página 2[135]. En 1941, Juana Espinós sucede a su padre al frente de la biblioteca y, durante los años 50, es ella la que localiza nuevos ejemplares sobre Cervantes en el continente americano. Según el dossier de la Biblioteca fue una mujer culta, hablaba tres idiomas y ejerció la crítica musical en el diario *Madrid* durante 27 años. Escribió numerosos artículos y ensayos sobre música y músico en revistas especializadas. Llevó una emisión semanal en Radio Nacional sobre los Cancioneros españoles en los años 50[136].

Mejías Bonilla, Leocadio[137]**.**

Nació en Torremocha (Cáceres) en 1910 y falleció en Madrid en 1968. ROP: 4568; colaborador del diario *Madrid* de 1944 al 49; *El Alcázar* en 1949-51 y, de nuevo, en el diario *Madrid*, a partir de 1952. El perfil profesional de crítico fue más teatral que musical; el trabajo de investigación de Carmen Mejías Bonilla titulado *La conquista de Madrid por Leocadio Mejías*[138] comenta y glosa la serie periodística que el propio periodista publicó, entre 1947 y 1948 (año y medio) en el diario *Madrid* en su serie autobiográfica de 54 capítulos donde relata lo ocurrido y vivido por el escritor seis años antes de escribirse.

De la Cueva y Orejuela, Jorge[139]**.**

Nacido en la Palma del Condado (Huelva), en 1884, y fallecido en 1958. Su ROP fue el 240. Fue redactor teatral del diario YA desde el año 1939. Premio Rodríguez Santa María (1942). Estamos ante un crítico, como describe Antonio López, ante todo teatral, y de revistas musicales (que entronca con la teoría de Lagos Gismero[140]); por ejemplo en el documento *Recuerdos de un siglo de teatro 1950-51* publicado por el Centro de

---

[133] *Ibidem*, p. 174.

[134] Siglas de la Escuela Oficial de Periodistas que se creó en 1941 al amparo del régimen franquista adscrita, primero, a la delegación de prensa de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y JONS y, después, a la Delegación Nacional de Propaganda.

[135] Información extraída de http://www.elblogdecuencaavil.com/?p=8789 (recuperado el 22-11-2023)

[136] Información extraída de la publicación en docplayer sobre la Biblioteca Musical. 100 años http://docplayer.es/171560238-Biblioteca-musical-100-anos-html recuperado el 24 de septiembre de 2022.

[137] LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR, Antonio, *Catálogo de periodistas españoles*… p. 374.

[138] MEJÍAS BONILLA, Carmen: "La conquista de Madrid por Leocadio Mejías" en *Anales del instituto de estudios madrileños* (A.I.E.M.) Tomo XLIV, Madrid: CSIC, 2004, pp. 751-767.

[139] LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR, Antonio, *Catálogo de periodistas españoles,* p. 142.

[140] LAGOS GISMERO, Manuel, *Evolución de la zarzuela grande*…

Documentación Teatral del INAEM (*Colección teatral de prensa madrileña escogida 1851-1955*) en sus 250 páginas el autor que, con diferencia, más firma las crónicas de los estrenos teatrales y de revistas (comedias musicales) es Jorge DE LA CUEVA, que a veces firma J. DE LA C. y otras veces J.C. o, incluso, J.C.V. Su nombre propio y apellido aparece en 56 páginas, frente a otros críticos como Luis Calvo (que aparece en 12 hojas), Alfredo Marquerie (que aparece, sólo, en 5 páginas) o Corella (en 3 páginas). Por otro lado, Ana Isabel Ballesteros y Milagrosa Romero[141] califican a Jorge de la Cueva como "autor y crítico del diario *Ya*".

Bayona Nonturid, Jose Antonio[142].

Nacido en Esparraguera (Barcelona) en 1915, se titula en la EOP en 1952. Su ROP fue el 2737. Las autoras Ana Isabel Ballesteros y Milagrosa Romero[143] definen a Jose Antonio Bayona como crítico teatral. Hemos localizado sendas crítica teatrales de dos versiones de *El Tenorio* una en el teatro Español (30/10/1950, 11) y otra en el teatro María Guerrero (4/11/1950)[144], en fechas muy cercanas a la cobertura que realizó de *La Lola…*

Morales de Acevedo, Emilio[145].

Madrid (1888-1959). ROP n.º 202. Empieza a escribir las críticas teatrales y musicales en el diario *Marca* desde 1946. Este autor temía que el resurgimiento del teatro español se basara sobre todo en la comicidad y afirmaba que, para él, no había nada nuevo bajo el sol, ni lo habría más adelante, por mucho que las vanguardias ganaran todo el terreno y se fundieran con otras tendencias: una relectura de obras clásicas haría ver que tales novedades ya se habían inventado siglos atrás. Este autor pensaba que el género lírico nacional quedaría desfasado por falta de protección y por el monopolio de unas pocas firmas, es decir, por cuestiones económicas[146] . Publicó sus críticas, también, en el diario *Marca* (27/10/1950); 29/10/1950 y 1/11/1950).

Rafael Capilla

Estamos ante el único periodista que no aparece en el manual de López de Zuazo[147] deduciendo que no era periodista ni contaba con número del Registro Oficial de Periodistas (aunque ejerciera esta función y fuera, incluso, premiado por esta labor en el ámbito cinematográfico). Capilla fue el crítico teatral de *Arriba* (aunque fue conocido por ser el crítico cinematográfico de *Marca*). Hemos encontrado la crónica del montaje de *El Tenorio* con fecha 27 de Octubre de 1950 (p. 5). Su hijo Rafael Capilla

---

141 BALLESTEROS, Ana Isabel y ROMERO, Milagrosa, *El teatro en la estafeta literaria (1944-1957).* Madrid: Sial Pigmalión, 2021, p. 53.

142 LÓPEZ DE ZUAZO, Antonio, *Catálogo de periodistas españoles,* p. 68.

143 BALLESTEROS, Ana Isabel, *El teatro en la estafeta literaria*, p. 53.

144 CORNEJO IBARES, Paz: "Estrategias de producción teatral: Don Juan Tenorio en 1950" en *Teatro: Revista de Estudios Culturales vol 21 La teoría de motivos y estrategias para el estudio de las artes escénicas.* Article 6. 1-2007, pp 84-85.

145 LÓPEZ DE ZUAZO, Antonio, *Catálogo de periodistas españoles,* p. 396.

146 CORNEJO IBARES, Paz: "Estrategias de producción teatral…", p. 85.

147 LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR, Antonio, *Catálogo de periodistas españoles*…

Fernández, en la web http://cinececblog.wordpress.com[148], realiza una semblanza de su padre; destaca su labor, sobre todo, como crítico cinematográfico colaborando en el diario *Marca* (periódico al que estuvo vinculado durante más de 40 años de su carrera profesional) y, en esa época, se casó con Juana Fernández. Previamente había colaborado en *La voz de Madrid* y Radio España, como redactor de cine y teatro y de la mano de grandes maestros como Jose Luis Pécker, en lo que serían los magacines pioneros dedicados al mundo del espectáculo. En 1970 fue reconocido con el Premio a la Mejor Labor Periodística.

Fernando Castán Palomar[149] (crítico que a las siglas F.C.P.)

Según López de Zuazo su ROP era el 351. Fue escritor, colaborador de *El Pilar*; redactor (en el periodo 1916-18) y redactor jefe (1918-28) de *El Noticiero;* director de *La Voz de Aragón,* 1929-34; redactor de *Ya,* Madrid, 1935-36 y 1939; *Primer Plano,* 1940; redactor jefe de *Dígame,* 1934-60 y colaborador de *El Ruedo,* 1946; director del semanario *Fotos,* 1944. Socio de honor de la Asociación de la Prensa de Zaragoza; firmaba "El Calesero". Según Asís Lazcano Nebreda (en la biografía de la http://dbe.rah.es -web de la Real Academia de la Historia).

> Pasó sus primeros años en Zaragoza donde trabajó en *La Voz de Aragón.* Para sus críticas taurinas usó el pseudónimo *El Calesero.* Zaragoza, 14 de abril de 1898 y Madrid, 4 de enero de 1963. También realiza críticas teatrales como, por ejemplo, cuando se refiere al controvertido montaje de Salvador Dalí en *El Tenorio* de José Zorrilla, ambas críticas, en la revista *Dígame* con fecha 31 de Octubre de 1950[150] y el 7 de noviembre de 1950[151].

Si realizamos un análisis cuantitativo de los críticos que escribieron sobre *La Lola…* podemos afirmar que, muy en la línea de lo adelantado por Parralejo y Lagos Gismero (acerca del perfil del crítico periodístico que reseñaba o realizaba las crónicas de las zarzuelas "grandes"), la proporción entre críticos musicales y teatrales está equilibrada. De estos diez críticos desglosados más arriba, cuatro son considerados críticos "musicales", otros cuatro "teatrales" y dos cuentan con un perfil "mixto" (porque se destacan, en sus biografías, como críticos tanto musicales como teatrales). Los cuatro críticos estrictamente musicales son Antonio Fernández Cid (que escribe sobre la *Lola…* en el diario *Arriba,* el 20-10-1951), Víctor Ruiz Albéniz alias ACORDE (*El oficial del lunes* 23-10-1951); Regino Sáinz de la Maza (*ABC* 20-10-1951) y Juana Espinós Orlando (Diario *Madrid* 20-10-1951). Los cuatro críticos "teatrales" son: Jorge de la Cueva (diario *Ya*), Jose Antonio Bayona (*Pueblo* 20-10-1951), Rafael Capilla (*Arriba* 19-10-1951) y

[148] https://cinececblog.wordpress.com/2017/09/27/adios-a-rafael-capilla-ruiz/ (recuperado el 24 de noviembre de 2022).
[149] *Ibidem*, p. 106.
[150] CORNEJO IBARES, Paz "Estrategias de producción teatral…", p. 5.
[151] https://dbe.rah.es/biografias/11316/fernando-castan-palomar (recuperado el 24 de noviembre de 2022).

Fernando Castán Palomar (*Dígame* 19-10-1951). Y, por último, los dos críticos aludidos por su doble perfil (musical y teatral) son Leocadio Mejías (*Alcázar* 22-10-1951) y Emilio Morales de Acevedo (*Marca*, 20-10-1951).

Para superar el mero dato estadísticos nos vamos a acercar a lo que escribieron los cuatro críticos estrictamente teatrales (Capilla, De la Cueva, Bayona, Castán Palomar) y los dos "mixtos" (Mejías y Morales de Acevedo), para comprobar si dicha especialización en su perfil se trasluce en sus reseñas.

Por orden cronológico, comenzamos con la crítica de Rafael Capilla, que publica el mismo día del estreno (por tanto no es una crónica del evento sino un "anuncio" o noticia de este). Capilla no profundiza prácticamente nada en lo musical; aplica un uso elevado de adjetivos "elativos" y sustantivos de "alabanza"; cita los nombres de los cantantes/actores protagonistas, los responsables de los bocetos de trajes y decorados, la dirección escénica, artística, musical y, para ampliar la breve extensión, cita literalmente la autocrítica de Barrios que había publicado en el *ABC* (que supone el 50% de su artículo).

La crítica de Jorge de la Cueva en el diario *Ya* (20-10-1951), a pesar de su evidente perfil teatral (y el volumen elevadísimo de sus críticas escénicas) no rehúye sus apreciaciones musicales con frases como: "no ha querido hacer una partitura facilonga, inspirada en superficiales folklores sino profundizando en el sentido del libro, sin desvirtuarlo, y dándole lo que pudiéramos llamar amplitud musical". De la Cueva se refiere a los números musicales más ambientados en Andalucía (la ofrenda de flores inspirada en cantos de la sierra de Córdoba), la habanera como un "recuerdo lejano de cante de ultramar", la zambra, el otro dúo, la romanza del barítono. No obstante, se percibe la "querencia" teatral del crítico en sus continuas alusiones a la comedia precedente, en la alineación de la música de Barrios con el libreto y, bastante interesante, en el paralelismo que establece entre "pensamiento hondo" de Antonio Machado en relación con los pasajes más operísticos y el Manolo "saleroso" en todos esos números más divertidos, alegres y/o fundamentados en el folclore andaluz. También critica el "exceso" del figurinista en los trajes (con excesiva añoranza de los que utilizó Lola Membrives -retrotrayéndose, por tanto, esos más de veinte años-) o el traje de bailarina "con la cola en la cadera en lugar de la bata de cola, tan señoril y elegante".

La crítica de Jose Antonio Bayona (*Pueblo* 20-10-1951) comienza con unos primeros párrafos donde se evidencian aquellos aspectos en que el autor se siente más capacitado pero, en el quinto párrafo, se posiciona comentando sus números musicales preferidos (el dúo de la tiple y el tenor n.º 9-, la habanera, la romanza del barítono y el número del ballet). Enumera los nombres de los cantantes que, en el turno de tarde y noche, afrontaron los diferentes papeles y describe su ejecución, musical y literaria.

La última de las cuatro críticas publicadas por críticos especializados en el teatro, es la de Fernando Castán Palomar en *Dígame* (23-10-1951). De nuevo, comienza con

una referencia extensa a la comedia original de los Machado, ensalzando el alineamiento entre la música de Barrios y el libro de los Machado. Su crítica positiva a la calidad de la música tampoco aporta demasiados argumentos salvo el apoyo y ovación del público a la mayoría de números (la "serrana", el dúo de tiples, la romanza de Lola, la farruca). Incluso en su narración sobre la ejecución de los cantantes refiere más aspectos teatrales y dramáticos que musicales.

Pasando a revisar las críticas de los autores "mixtos" como Leocadio Mejías o Emilio Morales de Acevedo, en el caso del primero (que publicó su crónica en *Alcázar* 22-10-1951), dedica los primeros párrafos a la descripción de la parte más escénica de la obra; pero, cuando defiende su opinión sobre la ejecución de los cantantes sí denota competencia musical en aspectos como la descripción de los agudos de Lily Berchmans; tampoco evita expresarse sobre la partitura de Barrios a través del "mundo comentado", afirmando que tiene "aromas de Falla y Albéniz por el tamiz de la recia personalidad (del compositor) y no decae ni un solo instante. Música mágica pletórica de colorido, exquisita de melodías, bellísima en todo tiempo". Concluyendo con la crítica de Morales de Acevedo (en *Marca* el 20-101951) los tres primeros párrafos nos relatan la "intrahistoria" de la transformación de la comedia en zarzuela, siendo el crítico que más subraya la importancia de los hermanos Fernández-Shaw en la fase final de este proyecto (el resto ponían el acento en el trabajo de los Machado tanto en la comedia original como en la transformación en el libreto). Cuando describe la música, de nuevo, la interrelaciona con el libreto afirmando que: "se encuentra al nivel del libro". De nuevo destaca números similares como la romanza de Heredia, el dúo final, el tema de la copla, la Petenera, el dúo de tiples (habanera) o el de la protagonista y el tenor. La descripción musical de la intervención de los cantantes es algo superficial y se enriquece con su carácter teatral (por ejemplo, de Matilde Vázquez se subraya que "conoce a fondo la obra ya que pensando en ella y para ella fue escrita").

5.3 LA CRÍTICA EN LOS ESTRENOS LÍRICOS COETÁNEOS

Para completar el análisis crítico del discurso aplicado a las 22 críticas musicales relacionadas con *La Lola…* vamos a repasar las reseñas publicadas en los mismos medios periodísticos sobre varios estrenos líricos coetáneos mediante un análisis comparado. Nuestro primer análisis será más cuantitativo y de recopilación de críticas para contextualizar el impacto que estos estrenos líricos pudo producir en la prensa contemporánea; posteriormente intentaremos trascender ese primer acercamiento, buscando un embrionario análisis crítico del discurso que ubique el discurso mayoritario en la crítica escénica de finales de los cuarenta y comienzo de los cincuenta.

5.3.1 *LA DUQUESA DEL CANDIL*[152].

Las alusiones, en prensa, previas al estreno fueron en: la Revista *Triunfo* (17-11-1948): entrevista al Maestro Leoz. Firmado con J.; en *Informaciones* (5-5-1948); en *Dígame* (tanto el 1-3-1949 como el 7-3-1949). Gran propaganda previa y, varios días antes, reseñamos 8 recuadros en la prensa; posteriormente, en *Pueblo*, (15-3-1949) entrevista a Eladio Cuevas. Con la cercanía del estreno aparece la Autocrítica, como siempre, en *ABC, el* 16 marzo y firmada por Guillermo y Rafael Fernández-Shaw. Y ya comienzan las reseñas previas con más entidad: como en *Informaciones* (16- 3-1949) escrita por Agramonte; de nuevo, en *Informaciones* (17-3-1949) firmada por Ángel Laborda; y en *Ya (*17-3-1949).

Después del estreno hemos contabilizado 18 críticas: *Marca*, Proscenio, publicada el 18-3-1949 por E. Morales de Acevedo; en *ABC*, 18-3-1949 firmado por R. Sáinz de la Maza; en *La tarde* (18-3-1949) firmado por Abad Ojuel; en *Ya*, 18-3-1949 Jose M.ª Franco. En *Arriba (*18-3-1949) la crítica es obra de Antonio Fernández Cid; *Informaciones (*18-3-1949) por ACORDE; en el *Alcázar (*18-3-1949) el crítico fue Lamarque; en *Madrid* (18-3-1949) con Juana Espinós Orlando como autora; en la *Hoja del Lunes (*21-3-1949) por ACORDE; en el diario *Pueblo* (el 19-3-1949) firmado con iniciales J.A.B. (Jose A.º Bayona); la crítica de *Dígame* (22-3-1949) responde a las iniciales F.C.P. (Fernando Castañán Palomar); *Marca* (22-3-1949); *Semana* (22-3-1949) firmada por Antonio Díaz-Cañabate; *Arriba* (22-3-1949); la *Hoja del lunes* (21-3-1949); en *Pueblo* entrevista al maestro Leoz con título "Díganos la verdad" (24-3-1949) y firma CÓRDOBA; de nuevo en *Pueblo* (23-3-1949) y, por último, *Marca* (24-3-1949).

A finales del mes de marzo de 1949, se realiza un Homenaje a los autores de "La duquesa del candil" (que solía ser una cena y era una tradición cuando una obra teatral/musical había gozado del apoyo del público). Este evento se refiere en *Ya (*25-3-1949); *Madrid*, 28-III-1949; *Informaciones* 28-III-1949; *ABC*, 28-III-1949; *Madrid*, 30-III-1949; *Arriba* 30-III-1949; *Ya*, 31-III-1949; De nuevo, *Ya*, 3-4-1949; *Pueblo*, 1-4-1949 y firma CÓRDOBA; HOGAR Mayo 1949; *Pueblo,* 31-3-1949; ABC 31-3-1949; *Hoja del lunes*, 4-4-1949; "La duquesa en Zaragoza" en *ABC* 17-4-1949 firmado por CIFRA; *El noticiero* (Zaragoza) 17-4-1949 H.A.; *Heraldo de Aragón* 17-4-19 F.C. de C. Y otra crítica A. Ariaz; *Triunfo* 6-IV-1949; *Primer Plano* 10-IV-1949 y firma Fernando Castán Palomar.

El número de reseñas en la prensa de la época (más de dos años antes del estreno de *La Lola…*) alcanza el número de cuarenta y seis y están representados la mayoría de diarios, semanales y revistas. Respecto a los autores volvemos a contar como una proporción simétrica de críticos especializados en música (Regino Sáinz de la Maza, Jose

[152] *La Duquesa del Candil* (música de Jesús García Leoz y Manuel Parada y libreto de los Fernández-Shaw) supuso un éxito de crítica y apoyo del público siendo considerada como una opción renovadora de la zarzuela. Fue estrenada el 17 de marzo de 1949 en el Teatro Madrid.

M.ª Franco, Antonio Fernández Cid, ACORDE -que vuelve a duplicar crítica en *Informaciones* y en *La Hoja del Lunes*-, Juana Espinós Orlando -son cinco críticos pero con seis crónicas-) y los más "teatrales" como E. Morales de Acevedo, Abad Ojuelo, Lamarque; J.A.B (Jose Antonio Bayona), F.C.P. (Fernando Castán Palomar) o Antonio Díaz Cañabate. Desde el punto de vista musical se producen algunos "intercambios" interesantes como "vasos comunicantes" entre ambos perfiles en algunas cabeceras; así, en el diario *Ya* es su crítico musical por excelencia (Jose María Franco) el que aborda el trabajo frente a Jorge de la Cueva que fue el encargado, dos años después, de dar cobertura al estreno de *La Lola…* Sin embargo, como cierta compensación en el sentido contrario, el crítico del *Alcázar* contaba con una competencia mucho más teatral (Lamarque) en esta ocasión que, posteriormente, Leocadio Mejías atendiendo al estreno de la obra objetivo de nuestro estudio.

5.3.2 *BYRON EN VENECIA*[153].

Comenzamos con una entrevista de Ángel Inraja Ruiz a su compositor, Eduardo Aunós; reseñas en: *Arriba (*25-4-1949); *ABC (*25-5-1949) firmada por Regino Sáinz de la Maza; en *Ya* (25-5-1949) recogida por el crítico musical Jose María Franco; Juana Espinós Orlando (*Madrid,* 25-5-1949), *Informaciones teatrales* (25-5-1949) por ACORDE; *Pueblo*, (25-5-1949); de nuevo, *Pueblo* (25-5-1949) con entrevista a Eduardo Aunós; repite, también, el diario *Arriba* (26-5-1949); *Diario de Barcelona* (27-5-1949) firmado por Cifra y, por último, la *Hoja del Lunes* (30-5-1949).

Desde el punto de vista cuantitativo estamos ante un impacto sensiblemente menor en la prensa al recibido de *La Lola…* o *La duquesa del candil;* sin embargo analizado desde un punto de vista cualitativo (atendiendo al contenido que los críticos escribieron sobre el estreno y primeras funciones) la valoración de la crítica a la obra fue muy positiva, hasta el punto de generar tal euforia general y complacencia que propiciaría, un año después, su reposición, el 2 de Mayo de 1950, en el Teatro del Instituto Ramiro de Maetzu. Como ya hemos comentado, no estamos ante una zarzuela sino una ópera de cámara lo que justificaría el déficit de reseñas (la cobertura de la ópera en Madrid no tenía nada que ver con lo que ocurría en Barcelona, gracias a la ingente labor del Gran Teatro del Liceo) pero debemos destacar que la mayoría de críticos que firmaron sus crónicas contaban con un eminente perfil musical como fue el caso de Regino Sáinz de la Maza, Jose María Franco o ACORDE (Víctor Ruiz Albéniz).

5.3.3 *A TODO COLOR*[154]

Como era habitual cuando la prensa apostaba por un evento cultural que iba a su-

---

[153] *Byron en Venecia* (estrenada el 24 de marzo de 1949 en Teatro Fontalba de Madrid). Música del político y gestor Eduardo Aunós y libreto de Guillermo Fernández Shaw. Estamos una ópera de cámara en tres cuadros y dos intermedios (sin textos dialogados).

[154] *Fantasía humorística musical en dos partes* (estreno en el Teatro Lope de Vega, el 22-04-1950 con música de Manuel Parada y libreto de Fernández-Shaw) con un argumento diferente: una sucesión de anécdotas sirven para revisitar algunos de los cuadros más famosos o interesantes del Museo Nacional del Prado donde los cuadros cobran vida y ofrecen un número musical ad hoc

poner un gran éxito, se van sucediendo publicaciones, la mayoría dando cobertura a sus participantes principales (como entrevistas o con sus nombres en titulares así como sus fotos), para incentivar y movilizar al público potencial. Así, en *Informaciones* (8-4-1950), en el titular aparece el nombre de la actriz Marujita Díaz; en el mismo periódico y día con titular el protagonismo es para Marianela de Montijo; *Madrid*, (21-4-1950) firmado por Luis López-Motos; *Informaciones teatrales* 20-4-1950 firmado por AGRAMONTE; *Informaciones*, el 21-4-1950.

El día anterior al estreno, se publica la autocrítica en ABC que corre a cargo del compositor musical, Manuel Parada (21-4-1950).

Hemos localizado bastantes anuncios en medios como *Arriba* (18-4-1950); *Ya* (18-4-1951); la breve reseña del mismo día firmada por J.P. en *Informaciones (*19-4-1951); *Ya* (20-4-1950); La *Hoja del Lunes* (17-4-1950); *ABC (*16-4-1950); por ejemplo, *Informaciones* (22-4-1950) entrevista a los dos libretistas y al compositor por parte de Ángel Laborda. *ABC* (23-4-1950) firmado por A. Marquerie (uno de los críticos teatrales más prestigiosos); *Arriba* (23-4-1950); *Ya* (23-4-1950) Jorge de la Cueva; *Marca* (PROSCENIO) (23-4-1950)a cargo de E. Morales de Acevedo.

Posteriormente hemos encontrado críticas con más entidad como la del diario *Madrid* (24-4-1950) firmada por Eugenio Suárez; en el *Alcázar*, 24-4-1950 (con el título "Teatro de Bastidores a Pasillos") publicada por Leocadio Mejías; de nuevo en el *Alcázar* (Noche de estreno) con el crítico Casas Acevedo; repite *Informaciones* (24-4-1950) firmado por ACORDE; el *Pueblo* (24-4-1950) por Jose Antonio Bayona. *La Hoja del Lunes* (24-4-1950) la noticia; y el comentario las cuatro autoridades: Manuel Parada, los dos libretistas y el director escénico Cayetano Luca de Tena es de J. Fernández Gómez. *Dígame* (25-4-1950) firmado por F.C.P. (Fernando Castán Palomar); revista *Semana* (25-4-1950) y firmado Antonio Díaz-Cañabate; y Jaén firmada el 29-4-1950; *Siete fechas* (18-4-1950); *Ecclesia* (29-4-1950) firmado por Nicolás González Ruiz. *Barcelona Teatral* (30-4-1950) firmado por E. Chipont. S.I.P.E. (diario *Madrid*) 29-4-1950 y con iniciales V.E.O.

Por otro lado, hemos localizado muchos anuncios, como, en *Madrid* (27-4-1950); *Ya* (26-4-1950); *Informaciones* (26-4-1950); en *ABC* (27-4-1950); *ABC* (29-4-1950); *Hoja del Lunes* (1-5-1950); *Arriba* (2-4-1950); *Madrid* (2-4-1950) (Mostacilla); *Informaciones* (4-4-1950); en *ABC* (4-4-1950); *Madrid Teatral* firmado por Adela Palop (4-5-1950). En *Hogar* (mayo 1950); *Informaciones* (8-5-1950), *Madrid* (8-5-1950), *Hoja del lunes* (8-5-1950); *Fotogramas* (Barcelona) el 13-5-1950 y firmado por L.G. Mesa; *Ya* (12/5/1950), *Arriba* (13-5-1950); *ABC* gran cartel (11-5-1950); revista *Triunfo* (10-5-1950); diario *Madrid (*10 y 11 de mayo de 1950); *ABC* (16-5-1950 y 18-5-1950); *Hoja del Lunes* (15-5-1950), *Ya* (19-5-1950); *ABC* (20-5-1950); *Informaciones (*20-5-1950) firmado AGRAMONTE. *Informaciones (*22-5-1950) por Agramonte; *Informaciones* (21-5-1950); *Dígame* (23-5-1950); *Ya* (26-5-1950); *ABC (*26-5-1950); *Informaciones*

(27-5-1950); *Hoja del lunes* (29-5-1950).

Hay un dossier en formato de programa de mano, con las reseñas en la prensa: en *ABC* A. Marquerie; *Ya*, Jorge de la Cueva; *Madrid,* Rienzi, *Marca* E. Morales de Acevedo; *El pueblo*, Jose A.º Bayona; *Informaciones* Acorde, *Arriba* firmado por L. Y, *Alcázar*, Casas Acevedo.

Se concluye con *Barcelona teatral (*8-6-1950), 9 de junio; *ABC* (10-6-1950); *Ya* (11-6-1950), *Informaciones* (12-6-1950); *Hoja del Lunes* (12 -6- 1950); *Informaciones* (13-6-1950); *Madrid* (14-6-1950) firmado con el pseudónimo "Sincerator"; *Ya* (14-6-1950) con iniciales J.C. -Jorge de la Cueva (por las 105 representaciones). Informaciones 14 de Junio.

El grado de impacto en los medios y la repercusión entre el público de esta revista musical fue enorme. En el ámbito que estamos investigando (las reseñas en los periódicos) el apoyo cuantitativo y cualitativo fue abrumador. Acabamos de corroborar el elevado número de críticas y anuncios en los periódicos pero, podemos anticipar también el amplio consenso expresado compartiendo que *A todo color* supuso una valiente apuesta protagonizada por grandes creadores en lo musical (Manuel Parada), en lo literario (Fernández-Shaw) y en lo visual y escénico (Cayetano Luca de Tena); la opinión generalizada era que se había generado una simbiosis increíble entre artistas excepcionales, cada uno en su campo, que habían revolucionado e innovado el mundo más frívolo y superficial de la revista. Se llegó a las seiscientas[155] representaciones con una conexión con el público total. Como último apunte, el perfil mayoritario de los críticos (tal y como detalla Lagos Gismero en su tesis[156]) fue muchísimo más teatral que musical (sólo se mantiene ACORDE pero no participan ni Regino Sáinz de la Maza, ni Antonio Fernández Cid ni Juana Espinós Orlando).

5.3.4 *COLORÍN COLORADO*[157]

Informaciones (5-XII-1950); Diario *Madrid* (6-12-1950); *La vanguardia* (29-12-1950); La *Hoja del Lunes* (26-12-1950); *Marca* (Proscenio) (11-12-1950) firmado con las siglas L.M. (quizás Leocadio Mejías); *Dígame (*12-12-1950) entrevista a la cantante Pilar Osuna; el diario *Ya* (Pilar Osuna) 12-12-1950; *Dígame* (12-12-1950); diario *Ya* (13-12-1950) J.P.; otra entrevista a Pilar Osuna por parte de Luis Madrid. *Informaciones* (15-12-1950) firmado por R. Polo; *Alcázar* (15-12-1950); *Arriba* (22-12-1950) y Rafael

---

[155] Es un dato extraído de las memorias de Guillermo Fernández Shaw (FERNÁNDEZ SHAW, Guillermo, *La aventura de la zarzuela*…, p. 395)

[156] LAGOS GISMERO, Manuel, *La evolución de la zarzuela grande…,* p. 34.

[157] *Colorín Colorado* (músico Parada y libreto de Fernández-Shaw). Estrenada el 30-12-1950. Fue la segunda parte de la exitosa *A todo color* contando con bastante apoyo del público (se llegó a 100 funciones pasando del Teatro Madrid al teatro Calderón) y se repitieron los números. Guillermo Fernández-Shaw la consideraba mejor en lo musical y literario que *A todo Color.*

Capilla como crítico; *ABC* (anuncio el 27-12-1950) y autocrítica, como era tradición, en el *ABC (*29-12-1950); Entrevista a Pilar Osuna de Adela Palop; *Madrid (*29-12-1950) por Sincerator; *Informaciones y Noticias teatrales y cinematográficas* (31-12-1950) firmado por J.C. (Jorge de la Cueva); *Arriba* (31-12-1950) firmado con inicial C.; *Marca*. Proscenio. E. Morales de Acevedo; *La Hoja del Lunes* (1-1-1951) con Acorde como crítica. *Pueblo (*1-1-1951) con inicial B.; *Alcázar* (1-1-1951) por Leocadio Mejías; *Informaciones teatrales* (1-1-1951) por parte de A. Laborda. Crítica publicada el 1-1-1951 por Rienzi. *Madrid* (2-1-1951) Eugenio Suárez; *Marca* (2-1-1951); *Dígame* (2-1-1951) F.C.P. (Fernando Castán Palomar); *Madrid* (2-1-1951); revista *Triunfo* (3-1-1951) Café de Artistas. Revista *Dígame* (2-1-1951); *Madrid al Día… La verdad* (Murcia) 3-I-1951 por la agencia LOGOS. *Ecclesia*. Siete día de Teatro Nicolás González Ruíz (descripción moralizante y conservadora). Los estrenos vistos desde el gallinero. *Madrid* "Colorín colorado". Antonio Díaz-Cañabate. *Pueblo* (22-1-1951); Última semana de "Colorín Colorado" en el teatro Madrid; y 23-1-1951. Diario *Madrid* (27-1-1951) firmado por Capilla.

El 29 de enero de 1951 el espectáculo se traslada al Teatro Calderón y vuelve a recibir mucha cobertura mediática; se destaca en *ABC* (30-1-1951) firmado por C.; *Arriba* (30-1-1951); *Ya* (30-1–1951); *Marca* (31-1-1951); *Ya* (31-1-1951); *Informaciones* (1-2-1951); en la revista *Triunfo* entrevista a Pilar Osuna (3-1-1951) con portada incluida; en la misma revista *Triunfo* otra entrevista a Marianela de Montijo 31-I-1931 Adela Palos; *Barcelona teatral* (I-2-1951); *Informaciones* (3-2-1951); en *Marca* entrevista a Marianela de Montijo (4-2-1951) firmada Leopoldo Merelo; en *Informaciones* (5-2-1951) por Agramonte; *Informaciones* (5-2-1951); *Hoja oficial del lunes* (5-2-1951); en *ABC (*9-12-1951); *Informaciones* (9-2-1951); *Hoja oficial del lunes* (12-2-1951); *Informaciones* (13-2-1951); *ABC* (14-2-1951); *Ya* y otros periódicos 14-II-1951

En la 104 representación se realiza un homenaje a Pilar Osuna y se disuelve la compañía, que se queda en Madrid a la espera de nuevos contratos y explotación de la anterior producción, *A todo color* en Barcelona.

Finalmente volvemos a valorar ese apoyo expreso tanto de los medios de comunicación (vuelve a ser apabullante el número de críticas y la cobertura mediática de este evento) como del público, superando las cien funciones (que seguía siendo una cifra récord a pesar de lo distanciado que quedó de las seiscientas funciones de *A todo color* y el sabor a decepción que produjo en sus tres creadores, de nuevo: Parada, Fernández-Shaw y Luca de Tena). Comprobaremos, en el esbozo de análisis hermenéutico, estético y del discurso, que alguno de los críticos consideró de una calidad superior esta "continuación" de la misma idea, pero finalmente todo el impacto y revolución que suponía *A todo color* era complicado se repitiese con la misma fórmula que produjo, inevitablemente, señales de agotamiento en el público[158]. Recordemos que el propio autor del li-

[158] El propio Guillermo Fernández Shaw en sus memorias (FERNÁNDEZ SHAW, Guillermo, *La aventura de la zarzuela*…, p. 399) nos explica las reservas y dudas previas que tenía el proyecto aludiendo al refrán de: "segunda(s) parte(s)

breto (Guillermo Fernández-Shaw) consideraba esta obra mejor en lo musical y literario; y que achacó a aspectos extrínsecos como la relativa decepción que supuso su principal cantante, Pilar Osuna, que no logró convertirse en la diva anunciada y la estrella excepcional que se anunció mostrándose "nerviosa, cohibida; su voz no era la suya y sus notas no tenían aquella limpia transparente de los ensayos"[159]. Y, de nuevo y ante otra revista, el perfil mayoritario de críticos es teatral manteniéndose, de nuevo, solo ACORDE como representante de los críticos musicales.

5.3.5 *EL CANASTILLO DE FRESAS*[160]

Debemos citar, en primer lugar, un comentario previo al estreno en *ABC* (23-10-1957), firmado por EQUIS; repite el *ABC* (1-11-1951); *Informaciones* (13-11-1951); Diario *Madrid* (13-11-1951) firmado por SINCERATOR; otra en *Pueblo* con fecha desconocida; en el diario *Arriba* encontramos una entrevista con los hermanos Fernández-Shaw; de nuevo en *Arriba* (15-11-1951) firmada por Planéales; en *Marca* (15-11-1951) por parte de L. Merelo; en *Informaciones (*15-11-1951) por Agramonte. La tradicional autocrítica en *ABC* se publica el 16-11-1951 (mismo día del estreno) obra de los Fernández Shaw y como homenaje y tributo a Jacinto Guerrero que había fallecido dos meses antes.

Y se suceden, sobre todo el 17 de noviembre (día posterior al estreno) la mayoría de críticas; en *ABC* (17-11-1951) R. Sainz de la Maza; en *Ya*, Jorge de la Cueva; en *Arriba*, Antonio Fernández Cid; en el "Proscenio" del diario *Marca*, E. M. de Acevedo; en el Diario *Madrid*, Renzi; en un medio desconocido vuelve a escribir Jorge de la Cueva; en *La escena animada*, J.A.B. (José Antonio Bayona); ese mismo día se publica otro artículo de Antonio Fernández Cid; crítica en *Informaciones*; otra reseña de *El canastillo…* firmada con la inicial X (donde se excusa la crítica de ACORDE por estar enfermo); en *Pueblo* se publica una crítica de Leocadio Mejías; y, por último, en *La Hoja del Lunes* (19-11-1951) crítica de ACORDE.

Hemos localizado varias noticias acerca de la sustitución de Emilio Vendrell en lugar de Pedro Terol por su desencuentro con Inocencio Guerrero al presentarle nuevas exigencias para la renovación del contrato, cantando, por última vez, el 20 de octubre. *Informaciones teatrales* (20-10-51), de nuevo, Agramonte; diario *Madrid* (20-11-1951) con el titular "Anoche se suspendió la función en el Albéniz por incomparecencia de Pedro Terol"; *Pueblo* (19-11-1951); *Alcázar* (19-11-1951); *ABC* (anuncio de que se continúan con las funciones con la sustitución del cantante), el 20-11-1951; *ABC (*21-11-1951) firmado con iniciales J.C.V.; *Informaciones* (21-11-1951) con siglas A.L. Diario

---

no es/son buena(s)"

[159] *Ibidem*, p. 401.

[160] Se trata de una zarzuela en siete cuatros y una evocación, compuesta por Jacinto Guerrero con libreto de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw y entrenada, en el Teatro Albéniz, el 16 de noviembre de 1951 tras la muerte de su compositor en septiembre.

Madrid (21-11-1951) firmado por Sicilia; en *Ya* (21-11-1951) con Corella; la revista *Dígame* (28-11-1951), *Informaciones* (20-11-1951); *Dígame* (20-11-1951) y con iniciales F.C.P. (Fernando Castán Palomar); revista *Triunfo (*21-11-1951) obra de Casares. Reseñamos el artículo más "gamberro" de Santiago Córdoba ("Por dentro"); *Crónica* (22-11-1951) por Gastón Hidalgo; de nuevo, *Crónica* (22-11-1951) "Autopsia del estreno" por Leocadio Mejías; *Informaciones* (27-11-1951); distintos diarios del 25 al 27 de noviembre de 1951 se hacen eco de esta zarzuela; En el espacio "El tinglado de la farsa" se titula "¡El género lírico está vivo!" artículo publicado por Eduardo M. del Portillo. *Informaciones* (4-1-1951) por Agramonte; revista *Triunfo (*3-1-1951) titular sobre la coreografía y responsable del cuerpo de baile, Marianela de Montijo; *Signo (*14-1-1951); Servicio informativo de Publicaciones y Espectáculos -conocido con las siglas S.I.P.E., (7-1-1951)- crítico con las iniciales V.E.O.; 14 de enero gripo de Pilar Osuna y sustitución, con éxito, de Elsa Arjona; *ABC* (19-1-1951); y por último, *Informaciones* (20-1-1951).

Destacamos el regreso de los críticos especializados en música como Regino Sáinz de la Maza y Antonio Fernández-Cid (que escribe dos críticas en dos medios diferentes -en *Arriba*, su medio habitual, y en *Informaciones*-) al estar ante una zarzuela grande. La suma del tradicional éxito que recibían los estrenos de Guerrero con lo excepcional de un estreno póstumo explica que recibiera una cobertura mediática tan amplia. En este sentido los textos relfejan el homenaje y la tristeza que embargaban a los críticos impidiendo algún juicio severo en los periodistas (el propio Fernández-Cid lo llega a comentar aduciendo el mismo argumento de respeto a Jacinto Guerrero).

5.4. ANÁLISIS HERMENÉUTICO, ESTÉTICO Y DEL DISCURSO DE ALGUNOS CRÍTICOS COMUNES EN SUS CRÓNICAS A ESTRENOS DE OBRAS LÍRICAS COETÁNEAS

Vamos a aplicar las estrategias analíticas a las críticas recibidas por los mismos cinco estrenos líricos coetáneos (*La duquesa del candil*, *Byron en Venecia*, *A todo Color*, *Colorín colorado* y *El canastillo de fresas*); nos detendremos en los críticos más especializados en lo musical (Víctor Ruiz Albéniz, Regino Sáinz de la Maza, Antonio Fernández Cid y Juana Espinós Orlando). En el caso de las dos revistas musicales (*A todo color* y *Colorín Colorado*) completaremos el estudio de la crítica de Víctor Ruiz Albéniz con la de Leocadio Mejías para contar con el enfoque discursivo de dos críticos diferentes.

5.4.1 *LA DUQUESA DEL CANDIL*

La primera crítica publicada vuelve a ser la de Regino Sáinz de la Maza en *ABC* (18-3-1949) y con una extensión excesivamente breve. Lo primero que transmite Sáinz de la Maza es posicionarse afirmando que esta obra: "representa un positivo intento de

renovación de nuestra zarzuela"[161] (en presente, y por tanto, en modo "comentado"). Prosigue dedicando unas palabras al libreto, también en tiempo verbal presente: "El libro, de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, pulcramente escrito, concentra su interés en el elemento coreográfico y en la pintura de época más que en el carácter de los personajes"[162]; con relación a la aportación musical de García Leoz, trabaja el pretérito perfecto compuesto (mundo "comentado" variante retrospectiva) y el presente: "Leoz ha logrado dar a su música un valor escénico y tanto en el aspecto armónico como en el instrumental puede apreciarse la finura y cuidado de un trabajo superior, en cuanto a procedimientos, a lo que es práctica corriente en este género"[163]; cuando confiesa sus "trozos" preferidos los expresa en presente: "ay que destacar la pantomima mitológica, la «gavota», en los jardines de la Granja y las compras de la Paca en el primer acto"[164]. Las escenas se relacionan con un compositor que conoce las herramientas para componer buen teatro lírico. Los párrafos más descriptivos (en pretérito perfecto) se destinan a la enumeración del cuarteto de cantantes en el doble turno (el elenco del turno de noche, curiosamente, se redacta en modo "narrado" -pretérito perfecto simple- añadiendo a Gas y Eladio Cuevas); para describir los aplausos del público y el éxito "todos ellos se hicieron acreedores a compartir, los aplausos en compañía de los autores, al final de los actos"[165]. Los adjetivos usados más elativos son "positivo intento, pulcramente escrito, finura y cuidado, con propiedad y buen justo"[166].

José María Franco (que no escribió sobre *La Lola…*) participa con una crítica en el diario *Ya* (18-3-1949) y, como aspecto curioso, Jorge de la Cueva se encarga de glosar toda la parte literaria (describiendo el libreto) y el propio Franco se encarga de la música; este segundo crítico comienza definiendo la partitura del maestro García Leoz en presente: "La partitura del maestro Jesús García Leoz revela desde los primeros compases la calidad del compositor que con variedad armónica valora las melodías de línea clara, sobre ritmos diversos y maneja la paleta orquestal con riqueza de colorido"[167]. Cuando describe el comienzo de la música, con la importancia del ballet y del protagonismo sinfónico, continúa en el tiempo presente (modo "comentado") y añade una pequeña objeción:"Esta página tiene gran importancia sinfónica, dando vida musical a la fábula con temas apropiados y rica orquestación. Quizás resulte un poco extensa, con relación a la acción"[168]; continúa, en el mundo "comentado" en su análisis del segundo acto: "En el segundo acto predomina la nota popular: boleros, fandangos y seguidillas, con empleo acertado de solos y coros (…). En el último acto hay una pantomima muy graciosa en escena y orquesta una «Canción de la duquesa» y el pasacalle brioso y jaranero"[169]. En

[161] Cuaderno 45 del Legado Fernández-Shaw de la Fundación Juan March, p. 9.
[162] *Idem.*
[163] *Idem.*
[164] *Idem.*
[165] *Idem.*
[166] *Idem.*
[167] *Ibidem.* p.10
[168] *Idem.*
[169] *Idem.*

el siguiente párrafo resume los principales rasgos de la obra mediante el tiempo verbal presente: "Esto es, a grandes rasgos, la obra. Digna en todo momento y con páginas importantes, que dan categoría a esta zarzuela grande"[170]. En el siguiente párrafo menciona la calidad interpretativa de los cantantes y resto de protagonistas, mediante el pretérito perfecto simple: "Los cantantes ya citados por mi compañero, tuvieron una actuación muy destacada, justificando su renombre y siendo ovacionados con calor por el público. Los coros y la orquesta estuvieron a buena altura bajo la batuta del autor. La labor de Karen Marie Taft en las coreografías muy acertado, tanto en lo clásico como en la pantomima, y Marianella de Montijo muy bien en los bailes españoles y como bailarina"[171]; y concluye, igualmente en el modo "narrado" para describir la actitud del público: "El telón se levantó muchas veces, se repitieron varios números, a pesar de la advertencia del cartel, y todos, autores e intérpretes, recibieron demostraciones de entusiasmo y reiterados aplausos"[172]. Respecto a los adjetivos, predominan los elativos: "variedad armónica; melodías de línea clara, ritmos diversos, riqueza de colorido, temas apropiados, rica orquestación, sencillez campestre, fino dúo, delicada canción, pantomima muy graciosa, coreografías muy acertadas, buena altura, reiterados aplausos"[173].

En el caso de Antonio Fernández-Cid (artículo publicado en *Arriba* el 18-3-1949) inicia su crítica en modo "comentado": "El intento de los hermanos Fernández-Shaw, libretistas de soleras, del maestro Jesús Leoz y de la dirección artística de la compañía tienen dignidad, rango y mantiene un tono de invariable decoro, que se inicia en la obra misma para reflejarse en los decorados, discretos"[174]; continúa definiendo el libreto, en el tiempo presente: "El libreto evita, ¡bendito sea Dios!, los detalles de mal gusto; la fábula es leve, fina, con solución prevista"[175]; sigue opinando sobre el trabajo de los Fernández-Shaw, mediante el pretérito perfecto compuesto (mundo comentado retrospectivo): "Guillermo y Rafael Fernández-Shaw han escrito su obra con delicados trazos. Fallan el nervio, la intensidad, el dinamismo. Todo se diluye suavemente, en acciones lánguidas, en exceso cortadas por el ballet"[176]. Fernández-Cid continúa aportando su opinión sobre el ballet/danzarines en presente y, en principio, de forma positiva: "En principio resulta encomiable la presencia de danzarines. Ellos animan, prestan luz a la escena, levedad a las situaciones"[177]. Pero luego, expresa sus reservas (también desde el mundo "comentado"): "Más no se trata de uno, dos, tres números, sino de la intervención constante. Y se cae en peligro de monotonía de invariabilidades. Porque ni son tantos los bailarines, ni tan admirables, que justifiquen el abuso"[178]. Lo que critica es el exceso de protagonismo de los ballet: "como protagonistas (los bailarines) quedan visiblemente

---

[170] *Idem.*
[171] *Idem.*
[172] *Idem.*
[173] *Idem.*
[174] *Ibidem,* p. 11.
[175] *Idem.*
[176] *Idem.*
[177] *Idem.*
[178] *Idem.*

cortas y monótonas"[179]; "el ballet mitológico del acto primero es largo en extremo"[180]. El crítico no está de acuerdo con situaciones propuestas por los libretistas por su excesivo parecido a *Doña Francisquita* y la "larga parrafada" como la protagonizada, por ejemplo, por Eladio Cuevas. No escatima en elogios ante la música de Jesús Leoz, expresada mediante pretérito perfecto compuesto: "Jesús Leoz ha redondeado una partitura limpia, delicada, llena de aciertos, cuidadísima desde el principio que acredita y ratifica el gran prestigio del compositor"[181]. Respecto a los mejores pasajes, a juicio de Fernández-Cid, "las coplas arcaizantes, plenas de sabor y encanto, que cantan en el primer acto; el cuarteto, que desemboca en un final "a Capella" de frase inspiradísima; la romanza de soprano"[182]. "La canción del buen armario", el tema castizo del pasodoble, el retorno, en planísimo, del "bolero" luego de la intervención de los alguaciles; la salida del tenor en el baile"[183]… Y continúa, ahora, poniendo reservas (también desde el mundo "comentado"): "Quizás también faltan el gran aliento, la pasión. Pero todo es de buena clase"[184]. El crítico narra la respuesta positiva del público mediante el pretérito perfecto simple (mundo "narrado"): "Los dos estrenos, de tarde y noche, con diferentes repartos, de altura indiscutible, se vieron asistidos por la adhesión constante del público, exteriorizada en aplausos, ovaciones, salidas de autores e intérpretes al final de los actos, saludos y bises"[185]. Y lo mismo para el nivel interpretativo del elenco, con el mismo uso del pasado, desde la dirección musical del propio Leoz, los coros, el ballet, etc. Cuando describe, individualmente, a los diferentes autores, continúa utilizando el pretérito perfecto simple: "Matilde Vázquez lució temperamento y brillantez de una voz desigual"[186]. "En la segunda, Celia Langa acreditó amplias posibilidades vocales"[187]. Y concluye, atendiendo a los tiempos verbales, recuperando el presente (mundo "comentado") para afirmar: "La duquesa del Candil queda incorporada por propios merecimientos a nuestro más digno repertorio lírico"[188]. Si atendemos al análisis de los adjetivos, aunque sigue utilizando aquellos neutros propios de sus críticas (dignidad, rango, tono de invariable decoro, buena clase, eficaz temperamento) abundan, con diferencia, los "elativos" ("delicados trazos", "mejor que buenas", "sensibles", "disciplinadas", "músico de cuerpo entero", "limpia", "delicada", "llena de aciertos", "cuidadísima desde el prin-cipio al fin", "prestigio", "justo empleo", "sólida preparación", "plenas de sabor y en-canto", "frase inspiradísima", "ejemplar mesura", "estupendos", "disciplinado", "deli-cadeza y finura", "seguridad", "bello timbre"…)[189]. También recurre a su estrategia de comparar la obra con otras peores pero, insistimos, también en un porcentaje sensiblemente menor a cuando, simplemente,

[179] *Idem.*
[180] *Idem.*
[181] *Idem.*
[182] *Idem.*
[183] *Idem.*
[184] *Idem.*
[185] *Idem.*
[186] *Idem.*
[187] *Idem.*
[188] *Idem.*
[189] *Idem.*

elogia los diferentes aspectos de la obra, por ejemplo: "Con viva satisfacción encabezamos este comentario reconocimiento la voluntad de superar representaciones corrientes, al uso y abuso, culpables, en gran parte, de la crisis del género"[190].

Y concluimos con la crítica de ACORDE en *Informaciones* (18-3-1949) que comienza dando su opinión de la labor de los Fernández Shaw, de Leoz, de la compañía y de los artistas desde el mundo "comentado" retrospectivo (pretérito perfecto compuesto): "Los hermanos Fernández Shaw han escrito un libro de auténtica zarzuela; es decir, un libro perfectamente musical, magnífico bastidor para bordar un jugosa partitura. El maestro Leoz ha logrado una buena partitura para este libro. La compañía subvencionada ha montado y representado esta zarzuela con pleno decoro. Los artistas han encontrado ocasión para lucir sus bellas y buenas voces"[191]. Posteriormente, Ruiz Albéniz, transmite lo que considera le sobra a la obra para convertirse en un auténtico éxito (también expresado en presente": "Le sobran, por ejemplo, pretensiones en la partitura. El maestro Leoz se olvida con frecuencia del carácter de la obra. La zarzuela es un género dramático eminentemente popular. La música es buena, no la regateamos inspiración, ni mucho menos perfección técnica; está bien ambientada, están bien elegidas las situaciones líricas pero… más que de zarzuela tiene empaque y factura de ballet, unas veces; otras, de ópera. De zarzuela auténtica tiene muy poca . Le sobra, pues repetimos, empaque. Y le falta "oficio". Oficio y, sobre todo, "garbo". Ese garbo que sobre tema parecido superior hallar: Barbieri, en «Jugar con fuego»; Chueca, en «Cádiz»; Vives, en «Doña Francisquita» y hasta Moreno Torroba en «La Caramba» y Alonso en «La Zapaterita"[192]; y en el último párrafo ACORDE vuelve a piropear toda la calidad creativa y el resultado musical de Leoz, aunque critica su falta de sencillez que, a su juicio, no encaja con los modelos zarzueleros, llegando a afirmar: "O, por el contrario, no hay que titular zarzuela a lo que se hace, sino comedia lírica, o ballet o, bien, ópera cómica"[193]. Con relación a los adjetivos predominan los "elativos" incluso cuando se critica negativamente a Leoz ya que Ruiz Albéniz reconoce su maestría ("perfectamente musical, magnífico bastidor, jugosa partitura, pleno decoro; bellas y buenas voces, apoteósica, buena, perfección técnica, bien ambientada, empaque, perfecto; limpia, original y melódica inspiración; medios, arte, ciencia y talento le sobran para ello")[194].

Resulta curioso el antagonismo que se establece entre Ruiz Albéniz y Fernández-Cid donde, si el primero elogia las obras escénicas estrenadas el segundo pone reparos y, en este caso, el único crítico que escribe muy favorablemente sobre esta zarzuela es Antonio Fernández-Cid y quien pone reparos (por su carácter poco "zarzuelero") es ACORDE. Realmente, estamos ante la misma postura estética pero ha cambiado la obra objeto de análisis crítico; Ruiz Albéniz sigue defendiendo la música inspirada en la tra-

---

[190] *Idem.*
[191] *Ibidem, p. 12*
[192] *Idem.*
[193] *Idem.*
[194] *Idem.*

dición sin demasiada transformación (en este caso el modelo a seguir es la propia "zarzuela auténtica") y el segundo se posiciona, una vez más, en el "nacionalismo de las esencias" y en la música de García Leoz con calidad, con maestría técnica, con una técnica depurada y no tan cercana a los gustos del público (a lo popular) como le achacaba Ruiz Albéniz. Las dos frases que cierran estas dos críticas son muy ilustrativas; Ruiz Albéniz: "Esperamos que el maestro Leoz lo entienda así; lo esperamos y le deseamos, porque de él esperamos grandes aciertos"[195]; comentario en que Leoz se ha equivocado en una sola cosa: en que la zarzuela española tiene por fundamente esencial la sencillez (que sea fácil, asequible, pegadiza); frente a la frase de Antonio Fernández-Cid: "*La duquesa del candil* queda incorporada por propios merecimientos a nuestro más digno repertorio lírico"[196].

5.4.2 *BYRON EN VENECIA*

Las críticas de Regino Sáinz de la Maza, Jose María Franco y Juana Espinós Orlando son bastante más breves que la de Acorde. Analicemos estos cuatro textos con algo más de profundidad.

Comenzamos por la crítica de Regino Sáinz de la Maza en *ABC* (25-5-1949). Reconoce el carácter polifacético de su compositor, Eduardo Aunós, concentrándose en sus tareas como político, como jurista, como escritor y, en este caso, como músico[197]. En el siguiente párrafo define su labor como compositor afirmando que el "número" y el "metro" son los cauces de su vida "musicalmente hablando"[198]; en estos dos párrafos el tiempo verbal predominante es el presente situándose en el mundo "comentado". Respecto al trabajo de Guillermo Fernández-Shaw con el libreto lo califica como ágil y bien versificado y con el pretérito perfecto compuesto ("ha escrito") pero cuando retoma la labor musical de Aunós, vuelve al presente ("Aunós trata musicalmente este asunto con notoria fortuna, demostrando su aptitud para el género lírico"; la música se adapta con facilidad a las escenas, encadenando "romanzas" y "dúos" en los que campea un fino sentido melódico"[199]). Cuando acude a describir el nivel interpretativo de los cantantes recurre al pretérito perfecto simple ("gozó de una interpretación admirable"[200]); pero cuando define los mejores "trozos" retoma el presente ("debemos mencionar, en primer término, los dos intermedios el "dúo" del segundo cuadro"[201]) y, el mismo tiempo verbal, para describir la respuesta positiva del público ("Guillermo Fernández-Shaw recogió los aplausos desde la escena al final de los cuadros"[202]). El uso de adjetivos elativos es ele-

---

[195] *Idem.*
[196] *Idem.*
[197] Cuaderno 46 del Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca de la Fundación Juan March, p. 6.
[198] *Idem.*
[199] *Idem.*
[200] *Idem.*
[201] *Idem.*
[202] *Idem.*

vado ("múltiple, polifacética, hervorosa, ágil, notoria, fino, exquisito, admirable, magníficas, limpio, puro, seductores")[203] y se asocia a los ámbitos semánticos ya explicados: a las características de la obra y personalidad musical del compositor y resto de autores; al nivel interpretativo del elenco y artistas y, por último, al grado de satisfacción del público.

José María Franco es el encargado de la crítica en el diario *Ya* (25-5-1949) y comienza comienza con el tiempo verbal presente para, desde el mundo "comentado", congratularse por la apuesta de Radio Nacional de España en el proyecto y del éxito del estreno de la ópera de cámara[204]. Acto seguido utiliza el pretérito perfecto simple para describir cómo se desarrolló el espectáculo: "En el Teatro Fontalba se abordó la ópera de cámara (…). Y, sin embargo, se abordó con dignidad plena, con los elementos que podían hacerla triunfar, con la orientación firme que la llevó al éxito"[205]. Para calificar el éxito el crítico hace uso del pretérito perfecto simple: "El estreno de Aunós, sobre un poema de Fernández-Shaw, constituyó un rotundo éxito para su autor"[206]; y vuelve al tiempo presente para valorar y definir la partitura: "Sin encajar exactamente en la ópera de cámara, encierra su partitura frases de interna belleza melódica, engarzando ritmos y aires de fuerte sabor popular hispano en el ambiente italorromántico de la obra"[207]. Para su apreciación del nivel artístico de los cantantes, recurre al pretérito perfecto simple: "Entre los intérpretes destacó Toñy Rosado"[208] al igual que ocurre al describir el apoyo del público: "En cuanto al público, su impresión la revelan las incontenibles salvas de aplausos que abundaron profusas durante toda la noche"[209]. Los adjetivos elativos están muy presentes ("acertadas, claro, selecto, engalanado, difícil, plena, firme, rotundo, intensa, fuerte, maravillosa, acertadísimo")[210] para enfatizar la valoración positiva del crítico ante la obra estrenada, su compositor, resto de elenco que ha hecho posible un trabajo digno y el apoyo expreso del público con sus "salvas de aplausos"[211].

Respecto a Juana Espinós Orlando, y su reseña en el diario *Madrid* (25-5-1949) la autora comienza desde el mundo "comentado" con un pretérito perfecto compuesto ("Sobre un bello poema de Guillermo Fernández-Shaw, inspirado en uno de los capítulos de la "Biografía de Byron", de Aunós, ha compuesto, este mismo ilustre escritor y estadista una ópera de cámara que descubre una disposición notable y muy singular para la música"[212]. En el siguiente párrafo expresa su opinión comprometida sobre la obra en presente ("nos sorprende con una pieza lírica del mejor estilo melódico" o "avalorada

[203] *Idem.*
[204] *Ibidem, p.7*
[205] *Idem.*
[206] *Idem.*
[207] *Idem.*
[208] *Idem.*
[209] *Idem.*
[210] *Idem.*
[211] *Idem.*
[212] *Idem.*

con dos intermedios que pueden calificarse de positivos aciertos")[213]; y continúa con el presente para referirse a la orquesta: "dirigida por José Luis Lloret"[214] y la pregunta retórica: "¿Comienza a realizarse con esta representación la ambiciosa y noble iniciativa de Eduardo Aunós que se refiere a la Resurrección de la ópera de cámara española?"[215]; no obstante, al aludir a la interpretación de los cantantes si se redacta en pasado (mundo "comentado") como en: "La escena, las voces espléndidas (…) fueron Teresa y Laura. Chano Gonzalo y Lorenzo Sánchez Cano se hicieron aplaudir con entusiasmo"[216]; o el final: "Grandes aplausos acogieron esta primera, interesante y lograda sesión dedicada a la música de cámara"[217]. Respecto a los adjetivos elativos, Espinós Orlando, no escatima ("brillo", "ilustre", "noble", "notable", "singular", "melódica", "atractiva", "fácil", "inspirados", "positivos", "sugestiva", "cuidada", "espléndidas", "perfecta", "ambiciosa", "fértil", "espléndido", "deliciosa", "inolvidable")[218] y refuerza, por tanto, su respeto estético por la obra y su apoyo expreso a la misma.

Y concluimos con el artículo de ACORDE (Víctor Ruiz Albéniz) en *Informaciones* (25-5-1949). También subraya el patrocinio de Radio Nacional de España con un primer párrafo que describe el lleno y apoyo del público de la sala y la interpretación de la ópera cómica: "El secreto de Susana" todo ello descrito desde el "mundo narrado" mediante el pretérito perfecto simple[219]. Prosigue ensalzando la brillantez de Aunós en todas sus tareas polifacéticas (todo ello en presente y, por tanto, desde el mundo comentado): "No hay ninguna manifestación de su plurifacético talento en que no brille y de manera esplendorosa"[220] para pasar, directamente, a su valoración de la música, también en tiempo presente: "La partitura de su ópera de cámara es clara, transparente y con una polarización romántica neta y preciosa"[221] que combina con el pretérito perfecto compuesto ("Pero, ha preferido decir, con música, su sincero sentir artístico y así (…) ha musicado sus tres estampas a basa de calidad melodía"[222]). Otro ejemplo, del siguiente párrafo: "Aunós ha puesto de relieve que con un poco más de acción y alguna intervención coral hubiera sido en otros tiempos una zarzuela clásica, sin por ello perder ninguna de sus excelencias"[223]. Acorde destaca los pasajes más brillantes, a su juicio, mediante el tiempo verbal del presente (mundo "comentado") como : "la pequeña obertura y el interludio primero son dos magníficas muestras de la abundante y fina inspiración del autor"[224]: o "Un dúo (..) y una romanza del tenor alcanzan altura de verdadera ópera"[225];

---

[213] *Idem.*
[214] *Idem.*
[215] *Idem.*
[216] *Idem.*
[217] *Idem.*
[218] *Idem.*
[219] *Ibidem, p.8*
[220] *Idem.*
[221] *Idem.*
[222] *Idem.*
[223] *Idem.*
[224] *Idem.*
[225] *Idem.*

Ruiz Albéniz continúa completando su opinión sobre la obra, en presente, y desde el compromiso involucrándose: "En suma "Byron en Venecia" es una verdadera ópera de cámara "a la española"[226]; y para concluir con la narración de las diferentes intervenciones, se hace uso del pretérito perfecto simple ("La obra fue cantada -en pasiva-, impecablemente por Toñy Rosado"[227]); vamos a citar una última frase que combina el mundo "comentado" y el narrado": "el tenor, señor Lorenzo Cano, que posee una voz dulce, aterciopelada y de amplias dimensiones -mundo "comentado" donde el crítico expresa su opinión sobre la voz de Cano-, mereció ovaciones con que el público premió su trabajo"[228] (modo "narrado" donde el crítico vuelve a ser testigo y cronista de lo que se vivió, respecto a la interacción público-tenor). Por último, los adjetivos elativos son numerosos ("espléndido", "selectísimo", "deliciosa", "inteligente", "clara", "transparente", "ne-ta", "preciosa", "decoro", "bello", "diestro", "calidad", "fino", "magníficas", "verdadera", "recta", "fáciles", "maravilloso", "buena", "agradabilísima", "altas")[229] y acompañando a los sustantivos de los campos temáticos de la obra, el compositor, los protagonistas y la reacción del público son una prueba irrefutable de que estamos ante otra crítica que valora muy positivamente esta obra recientemente estrenada.

5.4.3 *A TODO COLOR*

Nos enfrentamos al análisis de las críticas recibidas por dos revistas donde la cobertura era asumida por un porcentaje mucho mayor de críticos teatrales que musicales; por ello vamos a acudir a la crítica de Leocadio Mejías (como crítico "mixto" y que tenía tanto capacitación musical como teatral) y la del único crítico más especializado en la música de los que recogieron este evento, ACORDE (Víctor Ruiz Albéniz).

Comenzamos con la crítica de Leocadio Mejías en *El Alcázar* (24-4-1950). El título alude a la obra y a su lugar de estreno ("A todo color, en el Lope de Vega"). En el primer párrafo comienza con una frase lapidaria y en presente (mundo comentado): "A todo color abre un camino al futuro de la revista española; quizás más que un camino, ¨el camino"[230]; Mejías continúa desarrollando la idea de la inexperiencia de los dos libretistas (los hermanos Fernández-Shaw), el compositor (Manuel Parada) y el director de escena (Torcuato Luca de Tena) en este género de la revista y su extrañeza por sus perfiles tan serios y profesionales, así como las expectativas que generaron en el potencial público o bien por presuponer que iba a ser una "revista seria" o por considerar que iba a ser algo increíblemente bueno (y su resultado pudiera decepcionar)[231]. El siguiente pá-

[226] *Idem.*
[227] *Idem.*
[228] *Idem.*
[229] *Idem.*
[230] Cuaderno 48 del Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca de la Fundación Juan March, p. 22.
[231] *Idem.*

rrafo, en su parte central, también se expresa en presente: "viniendo a demostrar de tajante modo que en la revista no es indispensable la sal gorda"[232] o "que la música buena no es un lastre en lo frívolo"[233]; "que la revista de gran espectáculo vive mejor con inspirada música de Schubert, Strauss y hasta de Mendelssohn que con melodías pegadizas de ratapán"[234]; básicamente continúa desarrollando la idea de que esa simbiosis entre cuatro genialidades en cada campo creativo han posibilitado una renovación total del género y una idea increíble (poner música e imagen a la dramatización de varios cuadros del museo del Prado). En el siguiente párrafo continúa con el tiempo verbal presente para caracterizar la revista cinematográfica norteamericana como referente y considerar que "es la primera gran revista cinematográfica norteamericana en tecnicolor netamente española que se ha presentado sobre un escenario"[235]. Lógicamente, Mejías utiliza esta referencia como símil de lo que era una revista de calidad y desplegada por los grandes creadores americanos. El último párrafo, antes de la entrevista que realiza a Francisco Lusarreta, describe el apoyo del público y la buena actuación de los actores y cantantes (en el modo narrativo usando el pretérito imperfecto)[236]; el resto de la descripción de la eficacia y teatralidad de los actores y del ballet se redacta, como es habitual, en pasado (concretamente en pretérito perfecto simple)[237].

El uso de adjetivación "elativa" sigue siendo elevado, (con expresions como "música buena", "inspirada música", "gran director", "libro de fina gracia", "gran dirección", "magníficos ballets"; sobre los artistas que eran "brillantes y eficaces" y, concretando nombres, se califican como "espléndida de verdad" (con relación a Marujita Díaz), de Marianela de Montijo, "deliciosa bailarina", el "formidable Antonio Riquelme", el "abundante Manuel Requena", etc.)[238]

La crítica del único periodista con perfil estrictamente musical es la de ACORDE (Víctor Ruiz Albéniz) en el Diario *Informaciones* (24 de abril de 1950). En el primer párrafo, a través de los verbos propios del "mundo comentado" en su variante "retrospectiva" (el pretérito perfecto compuesto), Acorde nos traslada que el género revista "había sido" (lo redacta, desde 1950, como "ha sido") no sólo de los preferidos por el público sino cultivado por grandes compositores y libretistas (y el ejemplo principal que propone es *La Gran Vía*)[239]; en el siguiente párrafo, pasa al mundo "narrado" con el pretérito perfecto simple para explicarnos que el género "decayó" por perder su alusión "político-caricaturesca" y por priorizar la conversión en "obras de gran espectáculo" difíciles y costosas de montar[240]. En el siguiente párrafo, Ruiz Albéniz, vuelve al pretérito perfecto

---

[232] *Idem.*
[233] *Idem.*
[234] *Idem.*
[235] *Idem.*
[236] *Idem.*
[237] *Idem.*
[238] *Idem.*
[239] *Ibidem,* 24.

compuesto (mundo "comentado" en su modalidad "retrospectiva") para valorar el esfuerzo de los Fernández-Shaw, de Cayetano Luca de Tena y de Manuel Parada por resucitar este género partiendo de la magistral idea de poner música e imagen a diferentes cuadros del Museo del Prado. En este párrafo, además, se usa mucho la conjugación presente para mostrar una opinión aún más comprometida y cualificada del crítico (por ejemplo: "el músico posee toda la ciencia de la orquestación conveniente y la elegancia y brillantez de las estampas musicales y no está huérfano de castiza inspiración, amplia y jugosa, capaz de brillar lo mismo en una marcha militar que en una tirana, en unos cuplés que en un bolero, en una `polka saltarina` que en un empecatado ballet de acento a lo Falla…"[241]). El siguiente párrafo es el destino a "lo menos bueno" del espectáculo que, a juicio de ACORDE, es que hay "exceso" (superabundancia) de estampas y propone la supresión de dos que tampoco perjudicarían al resultado final: el cuadro de la "Maja vestida" y el entreclaro de los retratos del Greco, en el acto segundo; todo esto lo expresa, en presente, desde el mundo "comentado"[242]. Cuando llega el momento de valorar las diferentes actuaciones individuales utiliza el mundo "narrado" con el pretérito perfecto simple pero, para comentar, los "conjuntos" acude al presente ("ellos solos valen por toda una obra teatral"[243]); para enfatizar el éxito y apoyo del público. Por último, Ruiz Albéniz hace uso, de nuevo, del pretérito perfecto simple ("El éxito, como la obra merecen fue completo"[244]); en esta frase podemos comprender la diferencia entre el mundo "narrado" (la calificación del éxito que es algo de lo que el crítico es testigo y vivió la noche anterior) y el "comentado" ("como la obra merece") que profundiza en la opinión del periodista sobre la obra (el crítico considera que ese apoyo del público, del que él fue testigo, es totalmente merecido porque valora positivamente la obra, la idea, su puesta en escena, la música, el libro, el montaje, etc.)[245].

5.4.4 *COLORÍN COLORADO*

Tal y como acabamos de comentar de *A todo color,* al tratarse de una revista los críticos predominantes contarán con un perfil más teatral que musical así que volveremos a seleccionar un ejemplo del autor "mixto" Leocadio Mejías y volveremos a acercarnos a otro texto de ACORDE.

Leocadio Mejías, en *El Alcázar* (9-2-1951) no transmite la misma aprobación que había expresado respecto a la anterior producción de los mismos autores *A todo color.* Para referirse al resultado hace uso del modo "narrado" (pretérito perfecto simple): "Los populares autores Guillermo y Rafael Fernández Shaw no estuvieron tan afortunados al escribir el libreto sobre el que se teje la fantasía en dos actos, presentada el sábado en el teatro Madrid, como en el de "A todo color", de la que ésta es continuación o parte se-

[240] *Idem.*
[241] *Idem.*
[242] *Idem.*
[243] *Idem.*
[244] *Idem.*
[245] *Idem.*

gunda"[246]; y para calificar libro y música, acude al presente (mundo "comentado") saliendo bastante mal parado: "La verdad es que el libro resulta soso y desmadejado. La música del maestro Parada, ajustada a los motivos del libreto, melodiosa y bonita, no tiene tampoco la gracia y agilidad de aquella, como requiere este género"[247]. Mejías valora positivamente la actuación de Pilar Osuna mediante el pretérito perfecto simple haciendo uso del presente (mundo "comentado"): "Pilar Osuna declama bien; le falta, naturalmente, esa picardía escénica indispensable en la opereta. Sin embargo, Pilar Osuna es toda una promesa de grandes triunfos si llega"[248], y Leocadio Mejías, vuelve al pretérito perfecto simple para describir al resto de cantantes y la reacción del público: "Todos sus números fueron acogidos con grandes ovaciones, teniendo que repetir muchos de ellos (en referencia a Pilar Osuna); se distinguieron en la interpretación la graciosa Pilar Sala y la bailarina Marianela de Montijo, con Pepe Rojas y Manuel Requena"[249]; plantea una crítica algo negativa mediante el presente (mundo "comentado") en alusión a la coreografía, los decorados, el vestuario: "La coreografía resulta pobre y e inarmoniosa; oscuros y monótonos los decorados y vulgar el vestuario. La escena, falta de luz en todo momento, y el lento ritmo de comedia en que se suceden los diálogos hacen aún más aburrido el espectáculo"[250]. Intenta salvar a Cayetano Luca de Tena (director) mediante el pretérito perfecto simple: "El gran director, Cayetano Luca de Tena, seguramente por falta de materia escénica, no pudo mostrar en esta ocasión las grandes dotes directivas que en él tantas veces hemos aplaudido"[251]. Y concluye con el modo "narrado" para aclarar la reacción positiva del público: "El público ovacionó todos los números, y al final de los dos actos los autores hubieron de salir a saludar al procedió"[252]. Respecto a los adjetivos abundan los negativos (sobre el libro: "soso y desmadejado"; sobre la coreografía: "pobre e inarmoniosa"; la escena: "falta de luz"; los decorados: "oscuros y monótonos"; el vestuario: "vulgar") y la negación de los positivos en comparación con *A todo color* (sobre el libro: "no tan afortunado"; sobre la música: "no… tiene la gracia y agilidad de aquella")[253]. Es evidente que la opinión de este crítico nada tiene que ver con lo que opinaban los propios autores del libreto (Rafael y Guillermo Fernández-Shaw) con que esta segunda parte era mejor, en lo literario, musical y escénico, a la primera.

La crítica de ACORDE (en *La hoja del Lunes*, 1-1-1951) no se alinea con la de Leocadio Mejías, recurriendo, en primer lugar, al pretérito perfecto simple para describir que la aceptación del público fue igual o mayor que en la primera, con pinceladas de modo "comentado" (en presente): "En Madrid se rompió el tópico que reza "nunca segundas partes fueron buenas", porque "Colorín colorado" no es sino una gran revista continuación de la de tanto y merecido éxito "A todo color". Y "Colorín colorado" se

[246] Cuaderno 51 del Legado Guillermo Fernández Shaw. Biblioteca de la Fundación Juan March, p. 18.
[247] *Idem.*
[248] *Idem.*
[249] *Idem.*
[250] *Idem.*
[251] *Idem.*
[252] *Idem.*
[253] *Idem.*

aplaudió, justamente, tanto como su predecesora y la serie de esta nueva manera teatral de dignificar, de encumbrar, de dar jerarquía de arte escénico a la manida forma revistero de que tanto se abusó y se sigue abusando"[254]. Para transmitir su opinión sobre Cayetano Luca de Tena usa el pretérito perfecto compuesto (mundo "comentado" pero en el matiz retrospectivo: "Cayetano Luca de Tena, que una vez más se ha acreditado como maestro insuperable -e insustituible- en tan difíciles menesteres teatrales"[255]); para definir el aspecto visual el tiempo verbal es, directamente, el presente: "La presentación, color, movimiento de los cuadros superan a cuanto se ha visto en este género y constituyen inefable deleite para los ojos"[256]; para la aportación musical de Parada, de nuevo, el pretérito perfecto compuesto: "El maestro Paradas ha acertado en toda la partitura melódica, digna, graciosamente tratada en la orquesta y, a nuestro modelo de ver, sin más defecto que el de ser algunos números un poco largos"[257]; de Pilar Osuna, define sus características desde el mundo "comentado" y describe los aplausos del público desde el mundo "narrado": "Pilar Osuna, joven, bella, de esbelta figura, posee una voz hermosa y bien manejada. Para ella y para sus compañeros de interpretación hubo muchos aplausos"[258]. Concluyendo con el uso de los adjetivos, los que dominan son los "elativos" (para la música: "grata y adecuada"; "primorosos"; respecto a Luca de Tena: "insuperable, inefable", o volviendo a la música: "digna o graciosamente tratada"; respecto a las cantantes, especialmente Pilar Osuna: "joven, bella, figura, voz hermosa y bien manejada")[259]; Ruiz Albéniz afirma que la interpretación fue: "buena aunque en el estreno no faltaron baches y titubeos"[260].

5.4.5 *EL CANASTILLO DE FRESAS*

La primera de las críticas que vamos a analizar es la de Regino Sáinz de la Maza, en *ABC* (17-11-1951). El primer párrafo se mueve en el mundo "comentado" con un pretérito perfecto compuesto y, al final, el presente de indicativo: "La muerte ha posado sobre este Canastillo de fresas, alegre y perfumado, el pesado volumen de dolor y, al mismo tiempo, esa claridad ultraterrena y ese derecho al respeto a que se hace acreedor un artista como Jacinto Guerrero"[261]. Se refiere a Guerrero, lógicamente por su reciente fallecimiento, en pasado: "Noble, alegre, dinámico, bueno y generoso, Guerrero tuvo una musa popular y simpática, amiga del optimismo y la sonrisa"[262]. En el siguiente párrafo Sáinz de la Maza se auto-justifica, en futuro, acerca de que su crítica será más un homenaje que un análisis exhaustivo: "Nadie esperará por lo tanto, que yo hable hoy con

---

[254] *Ibidem,* p.17.
[255] *Idem.*
[256] *Idem.*
[257] *Idem.*
[258] *Idem.*
[259] *Idem.*
[260] *Idem.*
[261] Cuaderno nº 54 del Legado de Guillermo Fernández Shaw (Fundación Juan March), pág. 53
[262] *Idem.*

detalles de la música de esta zarzuela póstuma"[263]. En el siguiente párrafo el crítico combina el mundo "comentado" (con el tiempo verbal presente) y el "narrado" (pretérito perfecto simple): "Todo lo que yo puedo decir es que el entusiasmo con fue recibida anoche está plenamente justificado"[264]; cuando describe la acción dramática de la zarzuela, Sáinz de la Maza, recurre al presente (mundo "comentado"): "la acción de "El canastillo de fresas" se desarrolla dentro de los moldes típicos de la zarzuela, caros a los expertos y afortunados libretistas hermanos Guillermo y Rafael Fernández Shaw"[265]; en el siguiente párrafo nos indica sus "cuadros" preferidos, en presente (mundo "comentado"), pero al aludir al cantante Pedro Terol lo describe en pretérito perfecto simple: "De los ochos cuadros que componen la zarzuela, los más conseguidos son el de la "Serenata española", cuyo pasacalle y canción cantó tres veces Pedro Terol"[266]. Cuando nos cuenta la colaboración en la finalización de la instrumentación/orquestación (por parte de Conrado del Campo, Esteban Leoz, Jose Luis Lloret, Moreno Pavón, Torroba, Olmedo, Montorio, Paradas, Quintero, Romo y Rosillo) se mantiene en tiempo presente: "La elaboración instrumental es la que conviene a la desenvuelta inspiración de cada uno de los números de esta zarzuela"[267]. Y finaliza su crónica, en modo "narrado" (pretérito perfecto simple) complementando los nombres del resto del elenco y describiendo el "entusiasmo constante, presente en todos -intérpretes y público-, la sombra del desaparecido y popularísimo músico toledano". Los adjetivos "elativos" siguen glosando los tres ámbitos semánticos de la crítica (la definición músico-literaria de la obra; el grado de ejecución del elenco y la respuesta positiva del pública) con numerosos ejemplos incluyendo algún adverbio ("alegre, perfumado, noble, alegre, dinámico, bueno, generoso, popular, simpáticas, sugestivas, amplia, felizmente, afortunada, finísima, clara, desenvuelta, popularísimo…")[268].

Continuamos con la crítica de Antonio Fernández Cid en *Arriba* (17-11-1951) que, por cierto, es muy extensa. El primer párrafo hace uso del pretérito imperfecto para describir el sentimiento compartido por público e intérpretes y el presente para referirse al compositor y sus principales cualidades musicales y personales: "La dramática realidad sobrecoge a sus leales y a quienes, sin comunidades artísticas, admiraban su simpatía, generosidad, dinamismo y valor humano. Su contagiosa cordialidad faltaba, sí, en el Albéniz"[269]. En el siguiente párrafo, Fernández-Cid expresa su opinión sobre el libro de los Fernández-Shaw (en presente, modo "comentado"), que vuelve a no ser muy entusiasta. Cuando debería definir la parte musical de la obra Fernández-Cid reconoce que: "El crítico, ante la "primera" obra póstuma de una figura cuya desaparición causó dolor unánime, no puede aplicar con severidad el tradicional comentario detallista"[270] y utiliza el

[263] *Idem.*
[264] *Idem.*
[265] *Idem.*
[266] *Idem.*
[267] *Idem.*
[268] *Idem.*
[269] *Ibidem,* p.57
[270] *Idem.*

presente; igualmente, para contarnos la contribución de los doce compañeros ilustres en la orquestación de los cuadros no sólo hace uso del presente (modo "comentado") sino que aprovecha para confesar sus instrumentaciones preferidas (número de los guardas, canción de cuna, la serenata, el dúo, la evocación…) y las mejorables (entrada y salida de Pedro Terol o la romanza de soprano)[271]. Para el párrafo donde analiza el nivel artístico del elenco (prestando especial atención a los cantantes) recurre al pretérito perfecto simple (mundo "narrado"): "En el reparto, copioso, destacó Pilar Lorengar. El éxito que alcanzó por tres veces en su número"[272]; pero cuando nos cuenta los principales rasgos musicales de los propios cantantes, utiliza el presente (modo "comentado"): "La frescura de su timbre encantador, la dicción sencilla, la facilidad y el brillo de sus agudos, el filado perfecto y la general finura se complementan por la sensación de naturalidad, que impide visajes y angustias físicas. El porvenir de esta soprano resulta envidiable"[273] (en alusión a Pilar Lorengar); "Lily Berchmans logra también magníficos resultados"[274] y continúa atribúyendo características positivas a la soprano, conjugadas con el tiempo verbal presente, con el resto de cantantes. Expresa su opinión, no muy entusiasta sobre el ballet o de la dirección escénica y algo más favorable hacia la orquesta, la dirección musical o el vestuario. Finalmente insiste en el carácter de "homenaje colectivo" del emotivo evento[275]. Como ocurría en la crítica, un mes anterior, a la zarzuela de Ángel Barrios, Fernández Cid, en el campo de los adjetivos, utiliza dos estrategias: sustituir los adjetivos "elativos" por otros más neutros y, en vez de elogiar, compararla con otros ejemplos mucho peores para, de alguna forma, valorar positivamente sus diferentes aspectos. Como adjetivos "neutros" menos "elativos" hemos leído muchos (con relación al libreto de los Fernández-Shaw: "limpio y digno", "moral harto acomodaticia", "a medias", "ritmo lánguido", "discreto"; respecto a la música de Guerrero y a las doce orquestaciones de sus compañeros: "típico estilo", "eficaces", "carácter fragmentario"; cuando se refiere al reparto de cantantes: "bueno", "no tiene mucho relieve", "Plausible", "modestito", "exceso", "muy primaria")[276]; y respecto a la comparación con otros ejemplos mucho peores, seleccionamos dos: "De todas formas, justo es confesarlo, el tono es más discreto que muchos otros de triunfadoras zarzuelas, zafias, burdas para las que "El canastillo de fresas" podría ser lección", o "por juventud, limpieza y boato, por conjunto, decorado y vestuario, no admite comparación lo que se ve en el "Canastillo" con la cochambre de casi todos los particulares intentos"[277]. Tampoco faltan los adjetivos puramente "elativos" pero menos presentes, que en el resto de críticas (como ocurrió, también, con nuestra obra objeto de estudio): "Los admirados del maestro reconocerán sus giros peculiares y tendrán oportunidad de aplaudir números brillantes, pegadizos y eficaces"[278]; sobre las

[271] *Idem.*
[272] *Idem.*
[273] *Idem.*
[274] *Idem.*
[275] *Idem.*
[276] *Idem.*
[277] *Idem.*
[278] *Idem.*

doce orquestaciones afirma: "Diré solo que abundan los aciertos"[279]; y especialmente elogioso con la cantante Pilar Lorengar: "número extraordinario, facilidad, brillo, general finura, envidiable"[280] y, en menor medida, con Lily Berchmans: "magníficos resultados, voz extensa, cálida, de poderosos agudos, luce en esta obra"[281]. En este análisis crítico del discurso volvemos a situar a Antonio Fernández-Cid como el crítico que, sin una opinión crítica excesivamente negativa, busca una postura estética algo más independiente que la de sus compañeros en un repertorio lírico más alineado con los principios nacionalistas del régimen (en el caso de *La Lola…,* con el folclore andaluz y, en el caso de *El canastillo…,* todo el estilo de Jacinto Guerrero muy anclado en la tradición popular). Vuelve a utilizar esas estrategias y a diseccionar, al detalle, todos los factores que deben darse en una producción lírica para intentar ser ecuánime en la crítica constructiva de lo que, a su juicio, le pare mejor y/o "menos bueno"[282].

Respecto a las habituales dos críticas de ACORDE (Víctor Ruiz Albéniz) ya comentamos que, en *Informaciones* después de la crítica firmada con la inicial "x" se indicaba lo siguiente: " Una repentina indisposición impidió a nuestro crítico "Acorde" redactar hoy sus impresiones de este estreno, crónica que si confió a una de nuestro redactores más calificados" (pero no desvela la autoría del periodista)[283]. Sin embargo, en el otro medio que le daba cobertura, *La hoja del lunes* (19-11-1951) sí pudo recoger el evento y vamos a analizar su texto. Víctor Ruiz comienza utilizando el pretérito perfecto simple: "El último de los éxitos (…) fue para la obra póstuma del llorado maestro Guerrero "El canastillo de fresas" que se estrenó en el Albéniz"[284], y el pretérito imperfecto para aclarar el ambiente que se vivió y que no facilitaba el trabajo del crítico: "la más justa y lógica emoción oscurecía todo juicio analítico y que obtenía un éxito de clamor"[285]; acto seguido, ACORDE, comienza a definir el libreto, en modo "comentado" (presente): "tiene un libro limpio y muy atinado"[286] y para combinar la música preexistente con la reciente orquestación de los compañeros combina el pretérito perfecto simple y el pretérito perfecto completo (mundo "comentado" variante retrospectiva): "y a las ideas melódicas que Guerrero dejó escritas para formar en su día la conveniente partitura zarzuelera se ha añadido el celo certero con que los más conocidos compositores del género lírico nacional han realizado la labor de instrumentar los temas originales"[287]; recurre, ahora, al modelo "narrado" para expresar la opinión de su resultado: "esta labor denotó la multiplicidad de criterios, modas y gustos musicales de tan diversas paternidades"[288]; continúa con el pretérito perfecto simple para contarnos la actitud del público:

---

[279] *Idem.*
[280] *Idem.*
[281] *Idem.*
[282] *Idem.*
[283] *Ibidem,* p. 64
[284] *Idem.*
[285] *Idem.*
[286] *Idem.*
[287] *Idem.*
[288] *Idem.*

"el público lo aplaudió todo y con máximo entusiasmo una romanza de la señorita Lorengar, la serenata, que cantó muy bien Terol, un dúo de tiple y barítono y una acción coreográfica que nos recordó muchas otras situaciones parecidas de obras de Guerrero: las lagartearas de *el Huesped*, las espigadoras de *La rosa del azafrán*, las ofrendas de *El alma"*[289]; y finaliza la crítica, en modo "narrado" (pretérito perfecto simple) para cerrar su conclusión sobre Pilar Lorengar y Pedro Terol y "en otros planos" de la de Leonis, la Berchmans, la Bañuls y el tenor Sánchez Cano. La crítica de Ruiz Albéniz, en este medio semanal (que sólo se publicaba los lunes permitiendo que el resto de periodistas y trabajadores de los periódicos diarios pudieran descansar el domingo) no permitió una gran extensión ya que debía haber espacio para recoger otro eventos líricos de la semana (por ejemplo el "Oratorio" de Massana dirigido por el maestro Sorozábal); es una lástima que no pudiera escribir, también y con mayor amplitud, en *Informaciones.* Respecto a los adjetivos, la mayoría son "elativos" sobre Guerrero ("bueno, inspirado")[290], sobre el libro ("limpio y muy atinado")[291], sobre la actitud del público ("máximo entusiasmo")[292] o sobre los cantantes y el elenco ("muy bien montada", "lucimiento desbordante")[293]. Su excesiva brevedad nos impide una valoración más completa de este texto aunque consideramos que Ruiz Albéniz no muestra una situación estética tan favorable hacia la obra como hacia su protagonista, recientemente, desaparecido y que sí homenajea con respeto y devoción; también es más vehemente en su descripción de la respuesta del público (condicionada por todo lo extramusical en lo que ya hemos insistido tantas veces).

5.5 SÍNTESIS FINAL

Partíamos de la premisa inicial de que la recepción de la zarzuela de Barrios fue muy exitosa tal y como se describía en la prensa de la época ya que la obra se interpretó en cuarenta y ocho funciones (veinticuatro días en doble sesión) con un apoyo de los críticos abrumador. Las críticas que subrayan el apoyo del público abarcan publicaciones con fecha máxima del miércoles 24 de octubre cuando el lapso de 48 actuaciones se prolongó hasta el domingo 11 de noviembre[294] desconociendo, por tanto, los datos concretos de apoyo y asistencia del público, al Teatro Albéniz todos esos días posteriores. No tenemos la certeza de en cuanto contribuyó la asistencia del público y la doble subvención del Premio de Obras Líricas de 1950 (a la temporada de la compañía de Jacinto Guerrero y a la propia zarzuela, en 1951) a su pervivencia durante veinticuatro días hasta el inicio de los ensayos previos del *Canastillo de fresas*[295]. Para ello hubiera sido necesario haber

---

[289] *Idem.*
[290] *Idem.*
[291] *Idem.*
[292] *Idem.*
[293] *Idem.*
[294] Recordemos que la cuantía económica directa a la zarzuela fueron 50.000 pesetas y a la Compañía Jacinto Guerrero, por montar la temporada, fue de 700.000 pesetas.
[295] El estreno de *El Canastillo de Fresas* se produjo el viernes 16 de noviembre y todo indica que las fechas y turnos de las funciones previas de *La Lola…* estaban perfectamente planificadas no siendo una consecuencia directa del éxito de taquilla.

podido contar con el dato de la taquilla (tanto número de espectadores como suma diaria de los billetes) en las cuarenta y ocho representaciones[296].

5.5.1 SÍNTESIS RESPECTO AL ANÁLISIS DE LAS DIMENSIONES TEXTUAL, CONTEXTUAL, DESCRIPTIVA Y DISCURSIVA DE LAS CRÍTICAS

Del análisis hermenéutico y crítico del discurso de las veintidós críticas, músico-teatrales sobre el estreno y primeras representaciones de *La Lola…* concluimos que se evidencia que estamos ante una obra de nueva creación ya que sus crónicas no se limitan a esa descripción del evento y de la calidad interpretativa y teatral de sus protagonistas individuales y colectivos sino que, muy al contrario, los críticos se comprometen con la valoración estética acerca de la calidad musical y escénica de la obra. En esta primera afirmación, lógicamente, hay muchos matices y diferencias entre los críticos especializados en lo teatral y en lo musical (cuyo grado de compromiso, situándose en el "mundo comentado" a través de los tiempos verbales ligados al Presente -y al Pretérito perfecto compuesto y el futuro- es sensiblemente superior al de los críticos eminentemente teatrales). La opinión, casi unánime, en las veintidós críticas es que estamos ante una obra de una gran calidad musical y literaria (con la excepción, pero solo en su matiz y falta de entusiasmo, de Antonio Fernández-Cid que ya hemos estudiado en profundidad). Las causas del apoyo de los críticos a nuestra obra objeto de estudio son, como siempre, múltiples y complementarias; en primer lugar, y como hemos constatado en el análisis neutro del capítulo anterior de nuestra tesis, por la calidad objetiva de la propia obra en la que no vamos a volver a insistir y que produjo una respuesta positiva en el público y en la crítica; en segundo lugar la alineación de la obra con los gustos del público y la crítica, así como del propio régimen, sobre todo lo relativo a su influencia de la tradición andaluza como un elemento identitario asimilable a "lo español"; en este sentido, estamos dedicando bastante espacio, en esta tesis, a esa identificación que el Movimiento realizó de lo andaluz con la identidad nacional española (y que no "comulgaba" con el "nacionalismo de las esencias" que usaba esa influencia como inicio de un camino de depuración y estilización que, progresivamente, desembocaría en una tendencia estética más vanguardista e innovadora); precisamente, este es el matiz que no comparte Antonio Fernández-Cid y que le impide, con bastante honestidad intelectual, publicar una crítica más elogiosa y "homologable" a la del resto de compañeros periodistas. A estas dos primeras explicaciones más obvias queremos añadir otra motivación que, en algunas críticas, se deja traslucir y que podríamos definir como un intento de "legitimación" del primer premio del concurso de obras líricas del año anterior; los críticos, de una forma más o menos consciente, están avalando ese dictamen (están apoyando que esa obra es digna merecedora de este primer premio y, además, supone un gesto de apoyo al Movimiento y a su gestión cultural de apoyo a la música escénica (ya sabemos que todo esto tiene muchos matices y que músicos de todas las tendencias ideológicas -como los "enemigos" Moreno

[296] Nuestras gestiones online fueron infructuosas, respecto a la Fundación Juan March, con relación a el contacto Eva Alonso Vico (de la asociación "Salvemos el Teatro Albéniz"), las dirigidas a Alberto Honrado Prieto (del archivo de la Fundación Jacinto Guerrero), respecto a Víctor Kurig (del archivo musical del Teatro de la Zarzuela) y ante los responsables del Teatro Albéniz que actualmente es propiedad del UMusic Hotel Madrid.

Torroba y Sorozábal- compartieron su protesta ante la falta de apoyo gubernamental). Otra conclusión a la que llegamos, y que consideramos que también ha quedado suficientemente explicada, es ese "empate técnico" entre los críticos eminentemente musicales y los que contaban con un perfil teatral y, sobre todo, la diferencia de tratamiento discursivo en sus crónicas (con alguna excepción de algunos críticos teatrales, sus acercamientos a la *Lola* son menos comprometidos en sus argumentaciones musicales y se trasluce un apoyo, sin fisuras, a la obra, pero sin demasiados razonamientos que avalen esta postura, salvo su descripción del apoyo, vía ovaciones y aplausos, del público asistente a los espectáculos).

La crítica musical que atiende a un espectáculo susceptible de ser repetido, en futuros eventos, cuenta con unas coordenadas textuales, contextuales, descriptivas y discursivas diferentes a la crítica musical de repertorio cuyo concierto o recital se circunscribe a un día y una fecha concreta. No nos referimos tanto al ya descrito cisma entre la música escénica y la sinfónico-camerística o al de la música de estreno y la música "del pasado". Superando esas dos dicotomías es innegable esa responsabilidad e influencia de las palabras de un crítico hacia el éxito/fracaso de un "proyecto empresarial" de una forma muy similar a lo que ocurre con los críticos teatrales, cinematográficos o gastronómicos. Lo que pueda escribir un "periodista" sobre la interpretación de la 5ª Sinfonía de Beethoven por parte de una orquesta y su director no debería afectar a la opinión que los lectores tengan de la música de Beethoven ni beneficiar ni perjudicar la rentabilidad económica que la institución pública o privada busque con ese concierto. E insistimos en que todo esto se relaciona con las obras de nueva creación (estrenos) pero también es válido para los espectáculos de obras ya creadas que vuelven a acometerse (una ópera o zarzuela, del repertorio tradicional, que puede programarse más o menos días en la misma ciudad o que es susceptible de llevarse a otras ciudades; un "musical"; una obra de teatro). Además, hoy en día, los *mass media* se han diversificado y enriquecido con internet y las redes sociales, pero debemos poner en contexto el poder de influencia de los periódicos en aquella época (los años 50). En el análisis crítico del discurso, por tanto, todos estos textos no deberían ser considerados sólo como fuente primaria de información sobre los estrenos y primeras funciones de *La Lola…* (en lo musical, escénico, en el impacto del público) sino que eran verdaderas "armas de poder", ya que una mala crítica podría arruinar todo un proyecto empresarial. En este sentido, volvemos a recuperar las palabras de Pablo Sorozábal, que, a pesar de su calidad musical como compositor y de su éxito y conexión con el público, sufrió, al menos, un injustificado silencio por parte de la "crítica musical" coetánea a partir de la guerra civil; el propio Sorozábal, tras el estreno de *Black el Payaso* acusó a la crítica de silenciar y no dar cobertura al evento[297] y, es bastante conocida toda la polémica surgida tras sacar de contexto sus palabras en una entrevista y que *El Alcázar* el titulara, con una foto suya y un "aspa" blanca tachando su boca, en 1956: "A este músico le han dejado decir: la crítica teatral está comprada" tras, una entrevista en la "Estafeta literaria" (concretamente en

[297] SOROZÁBAL, Pablo, *Mi vida y mi obra.*

su número 93) donde, supuestamente, Sorozábal hizo esa afirmación al periodista[298] que le entrevistó. Independientemente de que no deja de ser la información y opinión de un compositor y sin entrar en si contaba, o no, con pruebas y evidencias de esa confesión, sí nos mueve a la reflexión acerca del poder que ostentaban los críticos y lo que podían afectar sus publicaciones en la prensa de la época.

Concluimos este análisis hermenéutico y estético del discurso de las veintidós críticas afirmando lo siguiente: que los diferentes críticos, independientemente de su perfil profesional más musical o teatral, se ubican en una posición de dominio comunicativo a partir de la explotación del saber diferencial que ostenta en el campo de lo estético. Así trascienden la inmediatez de la referencia a la descripción de lo escuchado y visto (la calidad de ejecución de los cantantes, actores, orquesta, directores, etc.; y la recepción del público más o menos entusiasta en sus aplausos y ovaciones), que son aspectos compartidos con los propios asistentes que pudieran leer las críticas en la prensa. Por tanto, los críticos parten desde esa posición de dominio a partir de su conocimiento específico en un campo que excede el universo de lo periodístico (sea un ámbito más musical o teatral) e intentar imponer en el destinatario una determinada visión o punto de vista apreciativo sin ningún tipo de búsqueda de consenso; se presupone una honradez y honestidad en esa valoración ya que, de un apoyo o crítica negativa, se deducirá un mayor o menor éxito y, por tanto, de rentabilidad económica (en el caso de una apuesta 100% privada) o de la justificación de un apoyo público (como es el caso que nos ocupa con el doble primer premio, en 1950, a la obra y en 1951 a la compañía de Guerrero que debía implementar una temporada lírica con la obligación de estrenar la obra premiada el año anterior, es decir, *La Lola…*). Con relación al elevado número de adjetivos elativos relacionados tanto con la valoración del éxito y apoyo del público y del gran nivel demostrado por el elenco de artistas como, sobre todo, con el punto de vista apreciativo sobre la calidad musical y escénica de *La Lola…* con esa "cuasi" unanimidad de las veintidós críticas en su alta consideración y, por tanto, apoyando expresamente su continuidad en las carteleras y validando la doble subvención pública recibida, por parte del gobierno. Los matices de Antonio Fernández Cid, que aporta ese leve "contrapeso" en esta apreciación tan mayoritaria no suponen una "enmienda a la totalidad" sino una opinión complementaria por no ser una obra homologable al "nacionalismo de las esencias" que su perfil crítico y sus publicaciones dejan entrever.

5.5.2. EL IMPACTO DE LA LOLA… RESPECTO AL RESTO DE ESTRENOS LÍRICOS

El impacto en la prensa de *La Lola…* fue similar, o incluso menor, al del resto de

[298] El propio Sorozábal transcribe, en estas memorias, una carta enviada tanto a la propia *Estafeta* como a Nicolás González Ruiz (redactor del diario *Ya* y representante de la asociación de críticos aclarando que él no habló de las crítica de su época, ni de la crítica en general sino que, en el transcurso de la conversación, y en un tono informal, a colación del estreno de la revista *Brindis* simplemente le dijo que, en el mundo revistero, se comentaba que algunos críticos vendían sus plumas y se deban incluso detalles de los precios (pero que el propio Sorozábal no podía ni asegurar ni probar pero nunca intentó comprar a ningún crítico pero que los que se lo contaron le merecían su crédito por ser personas serias (SOROZÁBAL, Pablo, *Mi vida y mi* obra, p. 284).

estrenos que hemos estudiado; *La Duquesa del Candil* (zarzuela), con 49 reseñas en prensa, y las revistas *A todo Color* (con 29 reseñas) y su continuadora, *Colorín Colorado* (con 49 reseñas) superaron, en número de críticas las recibidas por nuestro objeto de estudio.

Debemos ser conscientes de la tremenda dificultad de estrenar obras líricas de nueva creación en el ecuador del siglo XX en España. Así, en 1949 se produjeron trece estrenos, en 1950 dieciséis y en 1951 catorce estrenos (a partir de 1952 son nueve los estrenos, cifra que se mantiene en 1953, se reduce a siete en 1954 y 1955, tres estrenos en 1956, etc.). Además, cada título recibía denominaciones heterogéneas que intentaban evitar el nombre de "zarzuela": comedia cómico-lírica, tonadilla, revista, fantasía lírica, humoradas, sainetes, farsas cómico-lírica, comedia musical.

Desde el punto de vista de la opinión de la crítica periodística sobre *La Lola…* en el contexto de crisis y descomposición del género lírico, nuestra obra objeto de estudio no fue considerada una propuesta novedosa como sí ocurrió con obras como la revista *A todo Color* o la propia zarzuela *La Duquesa del Candil* que algún crítico consideró como un intento de renovar la zarzuela.

Si atendemos al número de funciones (extrapolable al apoyo del público) o pervivencia durante varios años de la obra en la cartelera, las cincuenta funciones de nuestra zarzuela están muy alejadas de las 600 funciones de *A todo color* e incluso de las 100 de *Colorín Colorado;* tampoco fue respuesta como *Byron en Venecia* que después de su estreno el 24 de marzo de 1949 en el Teatro Fontalba fue respuesta el 2 de mayo de 1950 en el Teatro del Instituto Ramiro de Maetzu y, por último, en el Teatro Principal de Lleida el 29 de diciembre de 1951.

5.5.3. EL POSTERIOR OLVIDO DE LA ZARZUELA

Como sabemos la versión zarzuela no ha vuelto a escucharse hasta el reestreno del 17 de marzo de 2023, a cargo de la Orquesta de la Universidad de Granada (la versión ópera no se ha escuchado después de las dos funciones en Teatro Liceo de Barcelona de diciembre de 1955). Consideramos importante conocer los motivos por los que cayó en el más absoluto de los olvidos y, ahondado en ellos, proponer medidas y actuaciones que la pongan en valor.

Los motivos son varios y no atienden a una única causa. El primero es casi generalizado y ocurrió con muchos títulos del género lírico que, a pesar de su éxito en su estreno, luego sufrieron este mismo olvido. El segundo, y no menos importante, se relacionaría con la calidad de las partituras manuscritas y, sobre todo, el elevadísimo número de erratas en la copia de las particellas que se han detectado, sobre todo, en los instrumentos transpositores en el reestreno del 17 de marzo de 2023 que protagonizó la Orquesta de la Universi-dad de Granada. En este caso sería urgente un trabajo de revisión de las partituras de cara a una futura edición crítica. En tercer lugar, y relacionado con todo ello, el elevado coste de alquiler de las partituras y que, en el caso de la versión

ópera, ya se pudo documentar como “escollo” en las cartas que estudiaremos en el Capítulo 5 de la presente Tesis.

CAPÍTULO 6: LA TRANSFORMACIÓN EN ÓPERA

Pero la obra realmente era indicada para ópera y me decidí a adaptarla, también con intervención de los hermanos Fernández-Shaw. Entonces me acordé de mi amigo Falla, que decía que en España nada mejor que el Liceo porque el público de Barcelona era el más entendido. La mandé y aquí encontré todo género de facilidades[1]

Esta cita se ha vuelto a extraer de la entrevista publicada en *La Vanguardia* el 14 de Diciembre de 1955. En este relato de Ángel Barrios el autor omite el cúmulo de adversidades que se tuvieron que solventar para que, definitivamente y con bastante retraso, se hiciera realidad el estreno de la ópera tres días después de la difusión de estas palabras en la prensa barcelonesa. Si ya hemos considerado que el estreno y primeras funciones de la versión zarzuela suponen una primera despedida, en este género –la zarzuela-, por parte de Barrios, esta última experiencia (más amarga como luego describiremos) va a resultar su adiós definitivo a la música escénica, en general, y al género operístico en particular.

Toda la documentación (básicamente fuentes primarias e intercambio postal[2]) y el análisis (que desarrolla D´Ors[3]) del que disponíamos para la metamorfosis del texto de la comedia original en el primer libreto en borrador (acometida por los Machado) y la transformación, en el libreto definitivo (realizada por los Fernández-Shaw) de la zarzuela, desaparece en esta última adaptación de la zarzuela en ópera. Consideramos que el estudio de los cambios literarios entre ambos libretos es algo trascendental por lo que nuestro análisis neutro profundizará en las modificaciones producidas debido tanto a su interés para nuestro trabajo como por el déficit en su estudio. Diferentes autores (como D´Ors[4], Emilio Casares[5] o Guillermo Fernández-Shaw[6]) e, incluso, Ismael Ramos[7] (que es el que, con diferencia, más profundiza en toda la fase creativa de la versión ópera), glosan y profundizan en el proceso creativo de la primera versión –la zarzuela- por dos motivos: el mayor lapso de tiempo (de 1932 a 1951 –en el caso de la zarzuela- vs de 1951 a 1955 –en el caso de la transformación en ópera-) y por la mayor documentación primaria y secundaria que se generó, que se ha conservado y que se ha elaborado y confeccionado (fuentes secundarias) con posterioridad. De este modo se explica, de forma

---

[1] BARRIOS FERNÁNDEZ, Ángel: "Mano a Mano. Maestro Barrios", 1955, p. 32.
[2] Las fuentes primarias (documentación, partituras, intercambio epistolar) están descritas en la Introducción de esta Tesis.
[3] D´ORS, Miguel, *Manuel Machado y Ángel Barrios. Historia de una amistad.*
[4] *Ibidem.*
[5] CASARES, Emilio: "Ángel Barrios, compositor lírico", pp 123-150.
[6] FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo, *La aventura de la zarzuela.*
[7] RAMOS, Ismael: Án*gel Barrios: el compositor en su época.*

muy sucinta, los motivos que movieron a Barrios y a sus colaboradores a esta adaptación y a tomar ese riesgo artístico y empresarial, así como los obstáculos que el proyecto tuvo que esquivar (básicamente la elección de la soprano que encarnara el papel de Lola y, sobre todo, la forma de sortear el sobrecoste de las copias de las partituras que exigía la SGAE y que supuso un gran retraso en los plazos).

6.1 LAS CAUSAS DE LA TRANFORMACIÓN DE LA ZARZUELA EN ÓPERA. EL GRAN TEATRO LICEO DE BARCELONA

Ismael Ramos y Guillermo Fernández-Shaw, en momentos cronológicamente muy alejados y a través de un tipo de monografía diametralmente diferente (una tesis doctoral, en el primer caso, y unas memoria en el segundo) coinciden en afirmar que Barrios fue animado por su círculo de confianza en esta transformación de la zarzuela en ópera. Las palabras de Ismael Ramos son: "Cuatro años más tarde, ante la insistencia de allegados a Barrios, abanderados por el hijo político del maestro, *La Lola* reapareció convertida en ópera en el escenario del Liceu de Barcelona"[8]. Y las de Guillermo Fernández-Shaw: "Tanto fue así (se refiere al éxito del estreno y primeras funciones de la zarzuela, en Madrid, cuatro años antes) que a Barrios llegaron sugestiones para que convirtiese la zarzuela en ópera; de este modo desaparecerían las dificultades de encontrar al mismo tiempo, la gran tiple y la gran actriz"[9]. Acudiendo a las palabras en primera persona de Barrios publicadas en la entrevista concedida a *La Vanguardia* (y que hemos rescatado más arriba) parecen indicar que el propósito de la transformación nació *motu proprio* sin que fuera inducido por su círculo cercano: "la obra realmente era indicada para ópera y me decidí a adaptarla, también con intervención de los hermanos Fernández Shaw. Entonces me acordé de mi amigo Falla, que decía que en España nada mejor que el Liceo porque el público de Barcelona era el más entendido. La mandé y aquí encontré todo tipo de facilidades[10]". No podemos determinar, con exactitud, si la decisión de Barrios fue proactiva y fruto de una profunda reflexión o fue la consecuencia de esa "insistencia de allegados a Barrios, abanderados por el hijo político del maestro"[11] y de esas "sugestiones que a Barrios llegaron para que convirtiese la zarzuela en ópera…". Sin embargo, podemos examinar el resultado objetivo mediante el análisis comparativo de ambas versiones (que se concretará en el próximo capítulo 7) que demuestra que, independientemente de los motivos que suscitaran dar este paso, su determinación, esfuerzo y trabajo fue intenso, profundo y comprometido.

Para comprender esta transformación nos va a ayudar estudiar la institución que le dio cobertura: el Gran Teatro del Liceu de Barcelona. En su trabajo monográfico dedicado al Liceu[12], Roger Alier nos cuenta que esta institución se encontraba en un mo-

[8] RAMOS, Ismael, *Ángel Barrios: el compositor en su época,* p. 320.
[9] FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo, *La aventura de la zarzuela,* p. 418 .
[10] DEL ARCO, "Mano a mano".
[11] RAMOS, Ismael, *Ángel Barrios: el compositor…,* p. 320.
[12] «El Liceu en los años cincuenta» en ALIER, Roger. *El libro del Liceu*. Barcelona: Carroggio, 1999, pp. 215-223.

mento de bonanza que lo convirtió "en el primer escenario español de la posguerra"[13]. Desde 1947 estuvo bajo la gestión del empresario Juan Antonio Pamías[14], permaneciendo al frente del teatro hasta 1980. Según González Lapuente, la "era Pamías»" ha sido objeto de críticas por su carácter conservador y por su apego al repertorio del XIX[15], carácter que allanó el camino para la partitura de Barrios. Salvo compositores catalanes (Xavier Montsalvatge, Eduard Toldrà o Carlos Surinach), la presencia de autores españoles en el Liceu fue minoritaria ya que por lo general los programas del Gran Teatro estaban dedicados al repertorio operístico italiano, francés y wagneriano[16].

6.2. LA INTRAHISTORIA DEL PROCESO CREATIVO DE LA VERSIÓN ÓPERA

Nuestras principales fuentes serán las cartas que conservadas junto a otras como artículos periodísticos. Como información no recogida hasta ahora compartimos la noticia incluida en el diario *ABC*, el martes 3 de Junio de 1952[17] con este titular: "La Lola se va a los puertos, convertida en ópera", en la sección de "Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas":

> La zarzuela "La Lola se va a los puertos", del compositor Ángel Barrios, ha sido convertida en ópera por su autor y será estrenada, durante la temporada próxima del Liceo, de Barcelona[18].

Dos datos de este titular resultan relevantes: el uso el pretérito perfecto ("ha sido convertida en ópera") indicando que la obra estaba finalizada; en segundo lugar, que la ópera sería estrenada en la próxima temporada del Liceo (1952/53). Finalmente tuvieron que transcurrir dos temporadas más para que ese anuncio se convirtiera en realidad. No disponemos de información y datos sobre lo ocurrido en estos años, salvo las confesiones de los libretistas en sus memorias relatando un proceso creativo complicado y con enormes dificultades. Insistimos en que la noticia, en el verano de 1952, se publicara en el periódico con mayor tirada a nivel nacional que la versión ópera estaba terminada e iba a estrenarse en el Liceo es un descubrimiento valioso (demostrando la madurez de las gestiones y la "luz verde" del Liceo apenas ocho meses después de la fecha del estreno de la zarzuela en el Albéniz).

---

[13] GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. «La ópera nacional: antecedentes decimonónicos» en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el Siglo XX*. González Lapuente, Alberto (ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 557.

[14] ALIER, Roger, *El libro del Liceu*, p. 217.

[15] *Idem.*

[16] El año 1955 ha sido considerado como el de «la apoteosis wagneriana». Véase ALIER, Roger. *El libro del Liceu*, pp. 217-218. La lectura del programa consultado, correspondiente a la temporada invierno 1955-56 del Gran Teatro del Liceo, anuncia el estreno de dos obras de autores españoles: *La Lola se va a los Puertos* de Ángel Barrios y el ballet *Pavana Real* de Joaquín Rodrigo, programadas junto a *Debora é Jaéle* de Ildebrando Pizzetti, *Otello* de Giuseppe Verdi y *Dido y Eneas* de Henry Purcell.

[17] AUTOR DESCONOCIDO: "*La Lola se va a los puertos" convertida en ópera*, 3 de junio de 1952, p. 39.

[18] *Idem.*

No contamos con más noticias documentales sobre el proyecto operístico de *La Lola* hasta la carta de 26 de agosto de 1955 remitida a Barrios por parte del director del Liceo, F. Masó Majó. En esta misiva el responsable de la institución concreta al autor algunos detalles sobre el estreno de la ópera de Barrios en Barcelona al propio autor como los siguientes:

> Muy sr. mío:
>
> Ya reintegrados de nuevo a este Teatro, después de nuestro acostumbrado viaje por el extranjero de todos los veranos, llevamos adelante la organización de la próxima temporada, esperando que el estreno de su obra "LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS", será una realidad[19]. En consecuencia, le agradeceríamos tuviese la amabilidad de proporcionarnos cuantos datos crea interesantes para incluir en el programa general de la temporada, que en estos momentos empezamos ya a preparar, así como de mandarnos algún retrato de Vd. para su reproducción, acompañado de notas biográficas muy especialmente relacionadas con la citada obra y datos sobre la concesión del merecido premio que obtuvo.
>
> Escribimos en el mismo sentido al Sr. Fernández-Shaw, con el que agradeceríamos se pusiera de acuerdo a fin de que entre ambos nos proporcionaran el mayor número posible de datos para la "réclame" de la obra.
>
> Muy agradecidos por los bocetos de decorados que nos mandaron, que estudiaremos y por los cuales daremos seguidamente nuestra opinión. En cuanto al reparto, confirmamos nuestra idea que, con satisfacción hemos visto coincidir con la de Vds., de dar el papel de "HEREDIA" a Manuel AUSENSI[20], con el que hemos hablado y ha aceptado. El de "JOSE LUIS" a Carlos MUNGUÍA y para el de "DIEGO" estamos en relación con Joaquín DEUS[21], al que escribiremos definitivamente para ver de llegar a un acuerdo. También nos pondremos en contacto con Pilar LORENGAR[22] para el papel de "ROSARIO". Nos han dicho que actualmente está fuera de España por lo que agradeceremos tengan la amabilidad de proporcionarnos las señas de dicha Srta. a fin de poder escribir.
>
> Para los demás papeles les escribiremos de nuevo en breve, ya que habiendo llegado hace tan pocos días, aún no hemos tenido tiempo de estudiarlo con la atención que merece.
>
> Le saluda muy atentamente y queda de Vd. affmo. s.s.
>
> q. s. s. m.
>
> F. Masó Majó[23].

[19] No queremos dejar de enfatizar la expresión "voluntarista" de Masó Majó: "esperando que el estreno de su obra "LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS" será una realidad" que puede indicar que, en agosto de 1955, aún no estaban todos los "cabos atados" y que podría haber obstáculos que aún habría que salvar.

[20] Manuel Ausensi repetiría actuación, en el papel de Heredia, cuatro años después.

[21] Joaquín Deus también repetiría como D. Diego.

[22] Pilar Lorengar sería el tercer caso de cantante que repetiría con el personaje de Rosario.

[23] Carta de F. Masó Majó a Ángel Barrios «26 Agosto 1955». PAG LEG-AB 530-618.

La propuesta de elenco presentada por el director del teatro a Barrios solicitando el visto bueno del maestro repite cantantes de la zarzuela como Manuel Ausensi, Joaquín Deus y Pilar Lorengar en los mismos papales de Heredia, D. Diego y Rosario, respectivamente[24].

Según Ramos, el formato operístico contaba con la dificultad añadida de que el papel principal femenino exigía contar con una buena solista que además tuviera excelentes condiciones dramáticas, perfil difícil de encontrar y que, como subrayan Ramos Fernández y Casares Rodicio, hizo que en la propuesta inicial el papel femenino principal estuviera vacante[25]; es cierto que la dificultad en la zarzuela era aún mayor porque la capacidad dramática no se refería sólo a la puesta en escena, sino también, al recitado de los textos y diálogos (como ya vimos por el propio Guillermo Fernández-Shaw y por la mayoría de la crítica del estreno, el tándem Matilde Vázquez/Lily Berchmans no acabó de funcionar cuatro años antes). Recordemos las palabras publicadas por Ferández-Shaw, sobre la intervención de Matilde Vázquez en la zarzuela:

> Respondió la Vázquez en su encarnación de la cantaora, a las esperanzas que habíamos fundado en ella y a las ilusiones que ella misma se hizo? En el libro, puedo decir que plenamente, pues ni su figura defraudó ni su temperamento pudo traicionarla. En la música se defendió como pudo; ya Matilde no era la tiple pletórica de facultades de los tiempos de *Los claveles;* pero como conservaba notas muy buenas, logró en muchos momentos el aplauso unánime y pudo salir airosa de su empeño. Lo único que perjudicó a Matilde -y era inevitable- fue el contraste con la voz de la Berchmans, en su mejor momento[26].

El propio Guillermo Fernández-Shaw, en el siguiente párrafo de sus memorias, escribe lo siguiente sobre Lily Berchmans como la otra *Lola* en la zarzuela:

> Cantada *La Lola* por Lily, la partitura adquiría una brillantez y una profundidad extraordinarias. ¡Lástima que esta gran tiple no respondía, con su figura pequeña, al tipo soñado por los autores! Si Lily Berchmans hubiera tenido la presencia en escena de la Vázquez, no habría habido comparación posible; y el caso fue que las dos eran aplaudidas en la obra, pero ninguna daba la interpretación completa que La Lola, creada en comedia por Lola Membrives, requería[27].

Retomamos el hilo narrativo del intercambio epistolar entre la empresa y el compositor en el verano de 1955. Tras la propuesta de elenco de cantantes que traslada Masó Majó, Ángel Barrios responde positivamente a los cantantes propuestos por la Empresa y, frente a esa omisión de la empresa respecto a las opciones de cantantes para encarnar

---

[24] Carta mecanografiada de F. Masó Majó a Ángel Barrios, fechada en Barcelona «26 Agosto 1955». PAG LEG-AB 530-618.
[25] CASARES, Emilio. «Ángel Barrios, compositor lírico», p. 150.
[26] En FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo *Las aventuras de la zarzuela* …, pp. 417-18.
[27] *Ibidem*, p. 418.

a *La Lola,* se muestra muy sincero transmitiendo su negativa a que Lily Berchman repitiera el papel protagonista cuatro años después. Como comprobaremos en la siguiente carta transcrita, parece ser que la Berchmans, se había interesado en el papel y, además, había manifestado su intención de presentarse en Barcelona:

> En cuanto al reparto, le reitero mi conformidad con lo que ustedes han decidido y respecto al papel de "la Lola", tengo mucho interés en que lo interprete persona competente que reúna las condiciones que ustedes saben necesita este personaje, pues desgraciadamente, aquí no estuvo acertada su interpretación[28]. Sobre este particular, quisiera aclararles una cuestión que para mí es un tanto violenta, por tratarse de persona por la que siento verdadero afecto. La Srta. Berman me ha dejado ver su interés por la interpretación de este papel y creo que incluso tiene el proyecto de hacerles una visita en este sentido. Yo, sinceramente, no considero que reúna las cualidades que exige "La Lola", a pesar de sus buenas aptitudes[29].

Una vez resuelto este inconveniente[30], casi un mes después[31], el director del Liceo comunicó al compositor la existencia de otro obstáculo; en este caso se trataba de un problema económico relacionado con los materiales de *La Lola*[32]. El responsable del Liceo informa a Barrios que la Sociedad General de Autores había presupuestado entre 20.000 y 25.000 pesetas el coste de los materiales de la música, cantidad que, sumada a los gastos del montaje de la obra, era imposible asumir por la empresa; Majó Masó, aprovecha para explicar a Barrios y Fernández-Shaw su propuesta a la SGAE de "amortizar" este gasto de las copias con el porcentaje de los derechos de autor. Comprobemos, al detalle y en la literalidad de la carta, lo que trasladó el director del Liceo al compositor:

> Hemos recibido una comunicación de la Sociedad General de Autores de fecha 14 cte., en la que nos dicen que la cifra aproximada del coste de las copias del material de la obra "La Lola se va a los Puertos", en su versión de ópera, oscilará entre las 20 y 25.000 Ptas. y que esta Empresa debe dirigirse oficialmente a dicha Sociedad solicitándolas y garantizando el pago de la referida cantidad.
>
> Como Vd. comprenderá, además de los gastos que representa el montaje de la obra para

[28] Con la frase "aquí no estuvo acertada su interpretación" se entiende que, para Barrios, el resultado escénico-interpretativo del tándem Vázquez/Berchmans no fue del todo satisfactorio.

[29] Párrafo de la carta mecanografiada donde Ángel Barrios responde a Masó (530-619). Sig. Actual 531-196. Está localizada y fechada en Madrid, 31 de agosto de 1955.

[30] En este sentido, Guillermo Fernández-Shaw (FERNÁNDEZ-SHAW, *La aventura de la zarzuela*…, p. 418) valoró la elección de Toñy Rosado como muy acertada con estas palabras: *"*pues nuestra excelente cantante se mostró a la altura de las circunstancias*"* (Fernández-Shaw afirmaba que el tándem de las tiples de la Zarzuela, Matilde Vázquez y, precisamente, Lily Berchman, se complementaban pero ninguna cuajó al 100% porque una era una gran cantante y no tan brillante como actriz; y la otra una gran actriz pero no tan excelente cantante).

[31] Insistimos en que Guillermo Fernández-Shaw, en sus memorias, califica la contratación de Toñy Rosado como una "acertada elección" (FERNÁNDEZ-SHAW, *La aventura de la zarzuela*…, p. 418).

[32] Carta mecanografiada de F. Masó Majó a Ángel Barrios, fechada en Barcelona «20 Septiembre 1955». PAG LEG-AB 530-620.

> su estreno en este Gran Teatro, no podemos hacernos cargo del pago del importe de dichas copias, que en estos análogos y al estrenar otras obras españolas en este Teatro, ha sido a cargo de los autores de estas.
>
> En este sentido hemos contestado anteayer a la Sociedad General de Autores, incluyendo un párrafo que literalmente decía así:
>
> Como el porcentaje correspondiente a los derechos de autor de las citadas representaciones, creemos será superior a la cantidad solicitada como importe de las copias, esta Empresa podría asegurar dicho pago, fuese cual fuese el resultado de las recaudaciones de taquilla, con cargo a los derechos de autor[33].

Finalmente, el problema económico se pudo solventar —gracias a la intervención de Ángel Barrios— como se puede comprobar en la siguiente carta:

> Acuso recibo de su grata del 20 del corriente, y de acuerdo con mis colaboradores, mando la partitura de mi obra "La Lola" a copistería. Ya sabe que esto se lleva su tiempo y además, tanto Toñi Rosado como el Sr., Deus, me piden una parte de canto y piano para ensayarla a conciencia bajo mi dirección y es tiempo que ganamos.
> Aprovecho gustoso la ocasión para saludarle muy atentamente y quedar de Vd.[34]

En este contexto de contratiempos que retrasaron el estreno, un contrapeso fue la total disposición y colaboración del director musical, Rafael Pou, expresado en su carta a Barrios a finales de octubre:

> Rafael Pou Calvet Villaroel, 19, 4º, 2º, Teléfono 231073. BARCELONA.
>
> 29-Octubre-1955
>
> Distinguido Maestro: Después de saludarle atentamente, me permito mandarle la presente para exponerle:
>
> Habiéndome encargado la Empresa del Gran Teatro Liceo, de dirigir y concertar su ópera "La Lola se va a los puertos" es para mí de sumo interés poder ponerme en contacto con Vd. para que me indicara todos los detalles pertinentes (me refiero a tiempo, ritmos y los recitados que en la parte de canto y piano no están muy claramente definidos). Creo de importancia (para la perfecta comunidad entre su obra y mi labor) una entrevista personal para poder atender las oportunas observaciones que crea Vd. pertinentes. De no ser posible su desplazamiento a Barcelona (pues el mío a Madrid, es del todo imposible por estar ya en pleno trabajo para la próxima temporada oficial), desearía me indicara por escrito o en persona, o por medio de alguien competente y de su entera confianza (cosa que no creo resulte positivo), lo que solicito.

---

[33] *Ibidem*.

[34] Carta de Ángel Barrios con membrete Dirección General de Radiodifusión Radio Nacional, escrita de 23 de septiembre de 1955. PAG LEG-AB 530-621.

> Sentiría no ser un fiel reflejo del sentido artístico (tal como Vd. lo ha concebido) que merece su obra, a la cual miro con toda mi voluntad y cariño. Deseo que su estreno en el Gran Teatro Liceo, sea un éxito.
>
> En espera de poderle saludar pronto personalmente, me repito de Vd.
>
> Affmo, su s. q. e. s. m.[35].

De esta carta destacamos las palabras de compromiso y cariño hacia la ópera de su futuro director[36].

A fines de noviembre F. Masó Majó confirma a Barrios que la delegación en Barcelona de la Sociedad General de Autores ya había cursado la orden para que se copiaran los materiales de la obra en la capital catalana y se entregaran en el Liceu, donde comenzarían los ensayos

> Como continuación de la agradable conversación que tuve el gusto de sostener con Vd. por teléfono, me complazco en confirmarle que la Delegación de la Sociedad General de Autores de España en esta, dio las órdenes oportunas para que se copiaran aquí las partes de coro de su obra "LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS" que faltaban, lo que ha sido ya hecho y el coro ha iniciado ya los ensayos[37.]

Y en el segundo párrafo de la misma carta, el propio Masó Majó aprovecha para apremiarle en el envío de la «gran partitura» revisada y el material de orquesta, elementos imprescindibles para la programación de los ensayos generales[38.]

Ramos Fernández nos describe que, en esta versión operística, tanto los Fernández Shaw como Barrios debieron introducir una serie de modificaciones sobre la zarzuela precedente. En concreto, fue necesario reducir algunos hablados a versos musicables, así como componer nuevos cantables que Barrios llevó a cabo con las limitaciones que encontraba el maestro por su ceguera casi total. Rafael Fernández-Shaw comenta:

> Nosotros, dispuestos a satisfacer a nuestro ilustre colaborador, no tuvimos inconvenientes en acometer esta nueva labor, aún más ingrata, pues ello suponía volver a escribir cantables, adivinando los monstruos; y aunque Barrios procuró atenerse, cuando podía, a los diálogos del libro, aquello fue bastante enojoso[39.]

Guillermo reconoce que fue su hermano Rafael quien terminó "escenas y enlaces[40]" (por estar él en Argentina) y que, el propio Rafael, fue el que acudió en diciembre

---

[35] Carta mecanografiada de Rafael Pou Calvet Villaroel de 29 de Octubre de 1955 PAG LEG-AB 531-199.
[36] *Ibidem.*
[37] Carta mecanografiada de F. Masó Majó a Ángel Barrios, fechada en Barcelona "22 Noviembre 1955". PAG LEG-AB 530-623.
[38] *Ibidem.*
[39] FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo, *La aventura de la zarzuela…,* p. 418.
[40] *Idem.*

de 1953 (yerra en la fecha, ya que fue dos años después[41]) al estreno acompañando al maestro granadino en el Liceo (con este estreno, la empresa cumplía con la cláusula de su contrato de concesión que le obligaba a representar, todos los años, una ópera española).

De este recorrido por la "intrahistoria" de la última fase de montaje de la ópera hemos conocido los motivos concretos que obligaron a sus continuos retrasos (a los que podemos añadir la extraña noticia de junio de 1952 en el diario *ABC* que ya anunciaba su estreno para esa temporada 1952/53). Esta realidad no solo condicionó la puesta en escena de *La Lola*, sino del resto de obras programadas, entre las que se encontraba el estreno de *Pavana Real* de Joaquín Rodrigo en aquel mismo escenario. La indignación ante estos imprevistos llegó a la prensa nacional destacando la queja enérgica del "viejo conocido", Antonio Fernández-Cid con este artículo publicado en ABC:

> Vuelvo a Madrid con el pesar de incomprensibles retardos en el envío de los papeles de orquesta impidan el estreno inmediato de La Lola se va a los puertos en versión operística de Barrios [...]. ¿Qué ocurrirá, Señor, para que estos fallos hayan de producirse precisamente en la obra española? ¿No damos, de esta forma, nuevas razones a los que consideran más fácil, por más organizado, limitarse al repertorio tradicional?[42.]

En las memorias de los Fernández-Shaw se cierra este capítulo con una sabor amargo por parte de los libretistas:

> Del resto del montaje no quedó Rafael sinceramente satisfecho; como tampoco de la inesperada actitud de Barrios, no portándose, en conjunto ni en detalles, como parecía natural, con unos colaboradores llenos siempre de buen deseo. Y, sobre todo, con quienes tanto habían hecho, llegando al sacrificio personal, por el triunfo del gran maestro granadino[43].

6.3 INFORMACIÓN EXTRAÍDA DEL PROGRAMA DE MANO[44]

El programa de mano del día del estreno difundido por el Liceo ofrece información relevante para completar la modalidad de creación de la ópera. Abarca tres aspectos como: el argumento de la ópera; la razón de la obra (su propósito) y la nota biográfica del maestro Barrios firmada por Valdivieso de Ceballos (esposo de Ángela

---

[41] Resulta, cuanto menos, curioso que el error en la fecha en las memorias de Guillermo Fernández-Shaw coincida con la noticia de *ABC* de 3 de Junio de 1952 donde se anunciaba esa transformación de la zarzuela en ópera y, sobre todo, el inminente estreno en la temporada siguiente del Liceo.

[42] FERNÁNDEZ-CID, Antonio: «Triunfo de Victoria de los Ángeles en el Liceo de Barcelona». *ABC*, 14 de diciembre de 1955, p. 59.

[43] FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo, *La aventura de la zarzuela…,* p. 418

[44] El programa de Mano del estreno de la ópera se ha localizado en el *Arxiu historic de la Societad del Gran Teatre del Liceu* que se ha catalogado con la colaboración del Departamento de Arte y de Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona y, por supuesto, con la Societat del Gran Teatro del Liceo. Se ha recuperado en https://ddd.uab.cat/pub/societatliceu/societatliceupro/1955/142152/42090-010@societatliceu.pdf con fecha 9 de enero de 2023.

Barrios Pavía e hijo político del maestro).

6.3.1 ARGUMENTO DE LA ÓPERA

En el programa de mano del día del estreno se recoge la sinopsis del argumento que transcribimos:

> PRIMER ACTO. En la sala baja de un cortijo andaluz. Comienza en las primeras horas de una mañana luminosa que ha sucedido a una fiesta que allí mismo se ha prolongado hasta la madrugada. Todavía quedan flores por el suelo, copas y botellas por las mesas y hasta un pañolón olvidado en una silla. PACO y MERCEDES, caseros del cortijo, recogen las cosas, arreglan las mesas y ponderan en sus conversación la "juerga" de la noche anterior organizada por el amo DON DIEGO que a pesar de su edad era el más alegre de la reunión. Llega el amo dispuesto a "echar las últimas cañas" en unión de los cantaores de la pasada noche; y, como a punto, aparece HEREDIA, el guitarrista de LA LOLA, le felicita y le paga con unos billetes la actuación de los dos. Pronto se ve que a DON DIEGO le interesa la cantadora. Hace preguntas a HEREDIA sobre la artista y sobre la mujer y ello da motivo para que el guitarrista haga el debido elogio de la LOLA que es ante todo "Cante jondo con faldas"...
>
> Cuando Heredia está terminando su descripción, ha aparecido la LOLA, dispuesta a regresar a Sevilla con su guitarrista al que ordena se disponga para la marcha. Heredia hace mutis al interior, Don Diego al ver de nuevo a la cantadora se entusiasma y le ofrece, si quiere quedarse con él en el cortijo, sus tierras de olivares; todo le parece poco para ella. Pero Lola que vive libre como la alondra es categórica en -su respuesta:
>
> "El corazón de la Lola
> nadie lo puede comprar;
> el corazón de la Lola
> solo en la copla se da·".

Don Diego, resignado, manda a los cortijeros que corten flores para despedir con ellas a la artista y sale al jardín a dar otras órdenes. Quedan los viejos caseros contemplando y admirando a la Lola y lamentando que ésta no haya conocido más que al anciano Don Diego y no a su hijo, el señorito José-Luis, que es para ellos el summum de las perfecciones: guapo, simpático…. todo lo contrario del padre... Lola les oye divertida, riéndose de la rivalidad de los viejos servidores ante el cariño del señorito.

> Corta la escena la llegada de ROSARIO, distinguida señorita, prometida de José-Luis, que viene atraída por la curiosidad de conocer a la famosa cantadora. La conversación que entre las dos mujeres se entabla no es cordial; se advierte en ellas enseguida una ausencia de simpatía; en Rosario queriendo rebajar a la cantadora; en Lola defendiendo su arte con dignidad y entusiasmo. A Rosario no le interesan las coplas ni el cante "jondo"; a Lola le ofende ese desprecio.
>
> Algo de nuevo puede haber "calado" en el sentimiento de Rosario aunque ella pretenda

demostrar otra cosa, cuando llega José-Luis -el novio de ella e hijo de Don Diego- acompañado por Heredia. Éste presenta la cantadora al señorito; y en el recién llegado desde el primer momento, producen viva impresión la belleza y la arrogancia de la artista. Como no lo disimula, su novia Rosario pretende que cuanto antes se marchen los flamencos; José-Luis dice que antes quiere oír cantar a la Lola, y a esto responde Rosario que por ella no hay inconveniente, si él quiere:

"escucharla un rato
¡qué pague las coplas
y asunto acabado"!

La ofensa de la señorita decide a la Lola a marchar sin más dilación. En esto llega Don Diego quien cree que el disgusto que advierte en la cantadora ha sido producido por su hijo a quien regaña en público. Desecho el error y tanto a ruegos de José-Luis como por súplicas de Don Diego, la Lola vuelve a cantar. La copla produce entusiasmo general. Pero el coche está en la puerta y la Lola tiene que disponer la marcha. Llegan los campesinos del cortijo para ofrecerle sus flores de despedida, que ella acepta emocionada.

La Lola se va. Heredia, con ella, en cumplimiento de su deber. Las circunstancias les despiden, cada uno con su sentimiento. Y la cantadora se aleja con su copla que se pierde en la distancia:

"El corazón de la Lola.
Nadie lo puede comprar…"

SEGUNDO ACTO

Transcurre en la glorieta de un jardín de una venta sevillana, a orillas del Guadalquivir. Cenadores y mesas ocupan los primeros términos. Es de noche y se oyen coplas interiores. Sentado ante un velador HEREDIA templa su guitarra y canturrea:

"Mujer, quien dijo mujer,
Dijo ciclón y tormenta
Por donde pasa la Lola
El aire relampaguea"

La Lola ha aparecido, en efecto, momentos antes. Parece contenta en Sevilla, pero su guitarrista opina que deben marcharse a Cádiz, a Sanlúcar, adonde sea; pero marcharse pronto porque él -la copla ya lo dice- barrunta tormenta. Interrumpe su charla la llegada de Rosario, que viene inquieta y celosa buscando a José-Luis, a quien supone no lejos de Lola.

La cantadora, que adivina esto, ruega a Heredia que le deje sola con la señorita y afronta en-seguida con ella la cuestión de José Luis. Rosario, altanera, declara a su convicción de que él se ha convertido en el amante de la Lola y hasta llega a sacar un revólver pequeño, que ocultaba en su bolso, con intención de agredirla; pero la cantadora la desarma material y espiritualmente y le confiesa que ella no tiene más que un amante -el "cante"- ¡y no puede tener dos!... Rosario comprende su ceguera y pide a Lola que le perdone; y entonces ésta, interesándose sinceramente por la señorita, le da buenos consejos de mujer conocedora del corazón humano. Confiada ya Rosario en la artista hace mutis con ella

prometiéndole seguir sus instrucciones.

Llegan José-Luis y Heredia; se ve a aquel preocupado por la actitud de su padre, enamorado de Lola. Heredia pretende sacarle de su preocupación y alejarle de aquellos lugares. Pero es inútil; Jose-Luis se muestra cada vez más seducido por la atracción de la Lola y se exalta ponderando un cariño como el que él siente.

Vuelve la cantadora y Heredia se retira discretamente. Ella intenta disuadir a José-Luis de su apasionado cariño y le advierte que ha venido a la glorieta citada por su padre. Esto indigna al muchacho, que protesta diciendo que su padre no puede ofrecerle otra cosa que su dinero. En cambio él... ¡Él está enamorada de ella, porque ella le ha sorbido el seso!...

Lola está a punto de desfallecer ante aquella pasión tan emocionada del joven, pero vuelve enérgicamente a la realidad y anuncia a José-Luis que Rosario está esperándole en un cenador próximo, adonde él debe acudir. El muchacho se resiste a obedecerla; pero Lola -en cumplimiento del deber que se ha impuesto- le ordena que vaya en su busca: "Que ella -dice- te dé la ternura, que yo no te puedo dar". Él sin embargo aduce sus razones...

Irrumpen en otro cenador (sin ser vistos por Lola y José-Luis), Don Diego y sus amigotes de ''juerga" diaria. Vienen ya un poco alegritos y siguen bebiendo vino, mientras que unos y otros jalean y adulan al viejo Don Diego. Éste se muestra ufano de la fiesta que ha preparado, en la que piensa conquistar definitivamente a Lola. Enseña a sus amigos una espléndida joya que ha comprado para ella y habla con desprecio y encono de su hijo José Luis, que se ha permitido ser su rival.

La llegada de Heredia al cenador hace que comiencen alegremente los bailes de los propios concurrentes. Uno de ellos -DON NARCISO- canta y baila un tanguillo entre la algazara de sus amigos; y unas mocitas contratadas, que salen oportunamente, bailan luego un fandango. Don Diego reclama la presencia de Lola y ésta, al fin, aparece y corresponde al entusiasmo de todos con sus coplas.

También acompaña Lola el garrotín de unos gitanos y el zapateado con que se arrancan las bailadoras, sin que ni por un momento pierda ella su aplomo a pesar de que observa que poco a poco José-Luis se va acercando al grupo de su padre. Este, cuando se da cuenta de la aparición de su hijo, quiere expulsarle de allí; pera Lola interviene y aplaca a Don Diego; el cual, optimista por el vino trasegado, se aviene a que se quede, para que presencie lo que él llama la "coronación de la Lola".

En efecto, salen camareros con unas botellas de champagne, con cuya bebida se propone el anfitrión brindar por la cantadora. Rosario -que sigue con un grupo de jóvenes aristócratas- pide brindar ella también; y entonces Don Diego, con mucha prosopopeya, entrega a la Lola la diadema de brillantes que ha adquirido para ella. Lola la toma muy agradecida... y pone la joya en las manos de Rosario, como regalo de boda suyo en el futuro casamiento de la señorita y José-Luis. Este gesto produce indignación en Don Diego y asombro en todos. Don Diego considera que es un acto de necia soberbia. Esto hiere a José-Luis, que defiende la delicadeza de la Lola y se enfrenta con su padre, no

llegando a las manos con él porque se interponen los amigotes; uno de los cuales, en su adulación, llega a rebajar a la Lola diciendo que es una mujer... "harta de rodar"... Heredia que hasta este instante ha permanecido callado, tumba por tierra al flamenco de una bofetada. El caído intenta agredirle con una navaja, pero el guitarrista le desarma, le obliga a arrodillarse delante de la artista agraviada y le hace huir a todo correr. Heredia, dueño y señor de la situación, con imperio y autoridad, decide marcharse con Lola inmediatamente.

Ha sido tan rápida y viril la intervención de Heredia y tan clara la sumisión de la cantadora, que todos comprenden quién es el verdadero dueño del corazón de la Lola. Y aunque por los apartes de ella y de él puede colegirse que siguen siendo no más que la cantadora y el guitarrista -que ha sabido salvarla de una situación difícil- para todos no hay más que asombro ante la pareja, emperadora del cante, que hace mutis por el fondo, solemne y espectacularmente:

"¡Paso a la Lola
que ya Sevilla
se queda sola!"

Un trozo, simpático y lírico de la vida breve, luminosa e ilusionada de una mujer extraordinaria que renuncia a todo por su arte y que han arrancado de la misma entraña del pueblo andaluz, con singular acierto, cuatro ilustres literatos y un músico formidable y sentimental.

Cinco poetas, en fin, al devoto servicio y romántico homenaje de una mujer sevillana que, como las amadas por Becquer, es todo poesía porque es toda corazón...[45].

6.3.2 LA "RAZÓN" DE LA OBRA

Aunque no aparece firmada la única referencia a todas las notas de programa, la de A. Valdivieso de Ceballos (marido de Ángela Barrios Pavía y, yerno del compositor) así que no podemos confirmar su atribución. Copiamos a continuación el texto titulado "la razón de la obra:

Esta es la historia - la pequeña historia- de una mujer extraordinaria por su belleza y su Arte. La historia breve, luminosa y romántica de una cantadora andaluza que por encima de todo pone su pasión por el arte- su único amante- y que, esclava de él, renuncia y soslaya todo interés, toda fácil perversión y cualquier asomo de ambiciones humanas.

Muy mujer, muy española, y bizarramente cincelada por sus bellezas físicas y espirituales, necesariamente su historia había de caer en manos de poetas, para conocimiento de las gentes. Y del mismo corazón del pueblo -pueblo puro y sano- la arrancaran primera los Hermanos Machado y la ofrecen ahora al selecta pública barcelonés los Hermanos Fernández Shaw -tan conocidos y admirados- . Cuatro poetas eminentes, dotados del

[45] Extraído del Programa de Mano del estreno de la ópera
https://ddd.uab.cat/pub/societatliceu/societatliceupro/1955/142152/42090-010@societatliceu.pdf

"quid divinum" con que Dios premia a los hombres que unen al portento de su inteligencia el rumboso brío de su corazón, a través de la galanura de sus plumas inspiradas en la verdadera sublimidad de la Vida, que es encanto de soñar.

Habían estrenado los Hermanos Manuel y Antonio Machado varias obras teatrales con creciente éxito en 1927 y 1928, sus comedias DESDICHAS DE LA FORTUNA, JUAN DE MAÑARA y LAS ADELFAS había despertado en crítica y público un interés especial hacia estos dos altísimos poetas que con evidente fortuna se asomaban al Teatro. Entonces fue: ellos vieron en Lola Membrives la intérprete ideal para la creación de un femenino de raíz popular andaluza que andaba ya brincando por sus poesías. Creada ya, en una copla patrimonio del pueblo:

"la Lola…
la Lola se va a los Puertos,
la Isla se queda sola..."

El tipo de esta "cantaora" enamorada de su arte, que es su "cante" que vuelve locos lo mismo a los señoritos que a los campesinos, e igual a los graves señores que a los flamencos guitarristas, tomó alma y cuerpo -en la comedia de los Machado-. Se estrenó en 1929 en el Teatro Fontalba de Madrid -hoy desaparecido- y tuvo un éxito memorable que se mantuvo durante más de cien representaciones.

A partir de entonces LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS fue la obra más popular de los Machado y en toda España y América afirmó su valor racial de esencias líricas. Comprendiéndolo así, Ángel Barrios el gran compositor granadino, íntimo amigo de los autores, pensó en las posibilidades que ofrecía la comedia para ser convertida en zarzuela. Ya no vivía Antonio Machado y fue su hermano Manuel quien con 'Verdadera ilusión se dispuso a hacer para Barrios el texto de la adaptación. Pero también murió -en 1947- Manuel Machado, dejando a Barrios con el plan ideado pero sin texto concreto. Entonces acudió el maestro a Guillermo y Rafael Fernández-Shaw para que ellos hicieran la labor que Machado no pudo realizar. Y estos dos, también grandes poetas, con entusiasmo y respeto, con un cariño delicado y, como todo lo de ellos, elegante, hicieron la labor que Machado no pudo realizar. Y estos dos también grandes poetas, con entusiasmo y respeto, con un cariño delicado y, como todo lo de ellos, elegante, hicieron la versión. La obra así terminada por los tres obtuvo en 1951 el Primer Premio en el Concurso Nacional de Teatro Lírico convocado por el Estado y se puso en escena poco después en el Teatro Albéniz de Madrid con honores de obra de calidades nada comunes.

Pero los adaptadores a zarzuela de LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS -y en primer lugar Ángel Barrios- comprendieron que todavía podía darse un nuevo paso para hacer perdurables los carteles de los grandes repartos líricos, desenvolviéndolo en el género de ópera, dentro de su vigor tradicional que la concepción de los Machado merece.
Y ésta ha sido la razón de la ópera[46].

[46] Extraído del Programa de Mano del estreno de la ópera
https://ddd.uab.cat/pub/societatliceu/societatliceupro/1955/142152/42090-010@societatliceu.pdf

6.3.3 NOTA BIOGRÁFICA DE BARRIOS

Y, A. Valdivieso de Ceballos firma la siguiente semblanza sobre su suegro:

‘’La Lola se va a los Puertos”... Emprende viaje hacia el último de escala en su carrera musical... Hacia la ópera. En la bahía del Gran Teatro del Liceo de Barcelona.

Su antiguo piloto, el Maestro Ángel Barrios, la condujo, triunfalmente en su primera singladura zarzuelera a la recalada del Teatro Albéniz de Madrid, donde recibió el galardón del Ministerio de Educación Nacional a la mejor obra lírica de 1950. Hoy, al cabo de cinco años, la mano firme, en su veteranía, del Maestro Barrios, orienta su rumbo a metas más ambiciosas, a la cátedra del Liceo barcelonés[47]. Larga es la historia de las relaciones musicales entre “La Lola” y el Maestro Barrios. Los inolvidables progenitores de la ‘’Lola”, Antonio y Manuel Machado -entrañables amigos de Barrios-, le acuciaban a llevar a feliz término este casamiento artístico, hasta que, ¡por fin! el embrujo de “La Lola”, su honda raigambre andaluza, triunfó y captó el alma granadina, soñadora y moruna, del Maestro Barrios.

El año 1934[48] empieza el noviazgo formal entre Ángel Barrios y “La Lola”; las cartas de Antonio y Manuel Machado de mayo, junio y septiembre así lo acreditan, en sus apremios cariñosos al Maestro -el archivo de Barrios guarda el tesoro de una correspondencia cuyas firmas son orgullo de España-49.

La muerte de los Machado, trunca, momentáneamente, el idilio musical, pero recogida la tutoría de “La Lola” por Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, se reanuda con más fuego, si cabe, abordando a la zarzuela en 1950 y hoy, a la ópera.

Difícil es bosquejar, aunque sea a grandes rasgos, una biografía del Maestro Barrios. Su vida abarca toda la historia de una época luminosa en la vida musical y artística de España y su dimensión es inmensa.

La tertulia de su carmen natal granadino acapara nombres señeros en la vida cultural, en todas las facetas del arte: Albéniz, Turina, García Lorca, Villaespesa, los Machado, Rusiñol, Sorolla, Zuloaga, Mir, Casas, Nijinsky… ¡Falla!... Manuel de Falla emparentado con Barrios con ese vínculo castizo que crea el sacar de pila a un hijo[50]... Falla y Barrios son “compadres[51]”, pero son compadres en todo. Existe entre ellos esa íntima compene-

---

[47] El propio Valdivieso de Ceballos (yerno de Barrios) reconoce la responsabilidad que supone estrenar una ópera en el Liceo de Barcelona continuando con la metáfora de la navegación (“… orienta su rumbo a metas más ambiciosas, a la cátedra del Liceo barcelonés”).

[48] El autor de la semblanza propone otra fecha del inicio del proceso compositivo de la zarzuela, 1934 cuando el propio Barrios, en la autocrítica del estreno de la zarzuela, la fechaba en 1933.

[49] Resulta curioso que, en diciembre de 1955, el yerno de Barrios ya aluda al “archivo de Barrios” y que sea conocedor de los meses donde hubo más “apremios cariñosos” de los Machado a Barrios a través del intercambio epistolar (si las cartas son algo bastante íntimo y que no suele compartirse con facilidad “en vida” deducimos que la relación entre suegro y yerno era muy estrecha).

[50] Con la expresión “sacar de pila a un hijo” se refiere a ser el padrino de bautizo. Manuel de Falla fue el padrino de Ángela Barrios Pavía, hija del maestro y esposa del autor de este bosquejo biográfico.

[51] El calificativo de “compadres” se refiere, precisamente, a la estrecha relación entre los padres y padrinos de bautizo de un hijo/a.

tración de algunas que liga a los hombres con más fuerza que la sangre. Falla pide y sigue los consejos de Barrios, y Barrios pide y sigue los consejos de Falla.

Falla interpreta en Londres, año 1921, "Zambra en el Albaicín", de Barrios y la letra, casi indescifrable del autor del "Amor Brujo" entera, confidencialmente, a su "compadre''. "La toqué lo mejor que pude, después de haberla estudiado bastante... En fin, todo muy bien".

La vida de Ángel Barrios, es una estampa del más puro romanticismo, no faltando en ella la escapatoria juvenil y aventurera a Paris, que le puso en contacto desde una localidad alta de la Ópera, con lo que a partir de ese instante, habría de constituir su vocación y la razón de su vida... ¡La música!

Con Alvear y Lavarque forman el "Trío Iberia" -guitarra, laúd y bandurria-. Y su guitarra bruja llena de nostalgia andaluza, cautiva al público parisino y le hace vivir y soñar el paisaje granadino con honda fuerza emotiva.

Londres, abre sus salones al empuje subyugante de estos embajadores del arte español, y como tales ¡a tal señor tal honor!, son recibidos por Eduardo VII en su Palacio de Buckingham... El eterno Príncipe de Gales, novelesco y soñador, escucha y aplaude a estos tres rapsodas musicales.

Manuel Machado, retrata con pincelada maestra la guitarra de Ángel Barrios, haciéndola hablar con sus versos de maestro.

Hablo, sollozo, deliro.
Sé de la risa y del llanto.
Con las bocas rojas, canto.
Con los ojos negros, miro.
Con los amantes, suspiro,
y rio con los guasones...
Son mis notas goterones,
de agua fresca en el rosal...
¡Y tengo toda la sal
de España en mis lagrimones!

¡Nunca se pudo dar una más exacta idea de la guitarra en las manos de Barrios…! Ramiro de Maeztu nos comunica sus impresiones desde Londres:
"He pensado muchas veces en Ganivet cuando los oía; pero he pensado más en Granada mora de los últimos siglos medievales. Toda su música, es música de recuerdos y añoranzas. Se piensa en los moros de la decadencia, sumidos en la sensualidad y en la pereza, pero ¡orgullosos de la Alhambra y su pasada gloria!
Han sido grandes y fuertes; ahora (estamos en el 1.400), son pequeños y débiles.
Un día de estos vendrán los castellanos y les harán volverse a África. ¡Aláh lo ha dispuesto! ... ¡Otro beso mi amada!"
Ángel Barrios regresó a su tierra, después de pasearla en triunfo, prendida de su guitarra, y con esa su modestia proverbial, siguió escribiendo su música pero sin alharacas, sin hacer sonar las trompetas de la popularidad fácil en sus composiciones, sin ¡chin... chin!...

> sin pandereta. Con devoción y respeto a esa alma andaluza. que es la suya... "Granada mía'', "Castigo del cielo", "Juan Lucero", "El Perdón del Rey", "El Avapiés" (estrenado en el Real de Madrid), "Copla en la fuente del Avellano"... y tantas y tantas obras producto de su inagotable inspiración, marcan su camino de artista, de "Músico" con mayúsculas, que no rinde su bandera ante la populachería y el mercantilismo.
> Su vida musical ha de culminar en el estreno de la ópera "La Lola se va a los Puertos", en la que, del brazo de Guillermo y Rafael Fernandez-Shaw, y contemplada desde la altura por la mirada irreal de Antonio y Manuel Machado, puede decir con ellos, orgulloso de una limpia línea de conducta:
> La Lola se va los Puertos,
> la isla se queda sola...[52].

Como aspectos relevantes consideramos que Rafael y Guillermo Fernández-Shaw, en esta ocasión, si reciben su merecido reconocimiento frente a lo que ocurrió con la zarzuela, en la autocrítica del propio Barrios. La figura de los hermanos Machado se subraya, como es natural, por ser los autores de la comedia original y por su labor como primeros libretistas. Y, sobre todo, es Manuel de Falla la personalidad idolatrada insistiendo mucho en su labor como padrino de Ángela Barrios Pavía hija del maestro y esposa del cronista. En la descripción de su estilo, Ceballos insiste en que la música de Barrios no buscaba la "popularidad fácil", ni el "chin-chin" o la "pandereta" huyendo de la "populachería" y el "mercantilismo" definiéndolo como un "Músico con mayúsculas". Y en estas líneas resume su biografía considerando la estancia en París como una "escapatoria juvenil y aventurera", su faceta interpretativa con la guitarra tanto como solista como el trío Albéniz, su relación estrecha con las grandes personalidades españolas y extranjeras que pasaron por su "tertulia" en Granada (sin mencionar a su padre, el "Polinario"). Otra personalidad omitida es Conrado del Campo (influencia directa e indirecta enorme en la escritura lírica de Barrios y, específicamente, en esta ópera de despedida) aludiendo, incluso, al estreno con éxito del Avapiés "en el Real" sin especificar que fue una obra compuesta, conjuntamente, con el maestro madrileño.

6.3.4 EL ESTRENO DE LA ÓPERA

Sólo contamos con los datos de estreno descrito por Ramos Jiménez ya que ni Manuel Lagos Gismero ni Casares Rodicio aluden a su ficha técnica. Ramos[53] afirma: "alguna de las figuras propuestas inicialmente para esta versión operística no formaron parte del proyecto definitivo. No obstante, el elenco que actuó contaba con una sólida reputación en la escénica lírica"[54]. La pareja protagonista fue encarnada por Toñy Rosado y Manuel Ausensi junto a Carlos Munguía (Jose Luis), Joaquín Deus (Don Diego), María Teresa Marquínez (Rosario), Pilar Torres (Mercedes), Diego Monjo (Paco), Juan Martín Esteban Recasens (D. Narciso), Juan Rico (Cantaor), Francisco Paulet (Chipiona), José Viñes (El del Arenal), Enrique Esteban (Panzatriste) y Josefina Navarro (cantaora) com-

[52] *Ibidem* pp. 27-31.
[53] RAMOS FERNÁNDEZ, Ismael, *Ángel Barrios: el compositor en su época*…, pp. 323-324.
[54] *Idem.*

pletaron el reparto. Como personajes del ballet: Primera danza: Aurora Pons; Zapateado: Juan Migraña; Zambra: cuerpo de baile; Garrotín: Araceli Torrens, Antoñita Barrera, Mercedes Pon. El maestro Director fue Rafael Pou, el regidor de escena Juan-Germán Schröeder, el maestro de coro Vittorio Barbieri, el coreógrafo y maestro de baile Juan Magriñá. Los decorados siguieron el boceto de José Castells, realizados por Sabatéis y Talens, el vestuario de H. Cornejo de Madrid y los muebles de Miró.

6.4 SÍNTESIS FINAL

Los datos que nos proporcionan las fuentes respecto a la modalidad de mediación que rodea la creación de la ópera *La Lola se va a los Puertos* son muy diferentes a los que estudiamos en la zarzuela. Comenzando con el tiempo transcurrido (frente a los diecinueve años ahora sólo cuatro) o que no existan noticias que nos informen sobre el proceso y la negociación o gestiones con los responsables del Liceo. Los datos aparecen cuando el proyecto es aprobado por los responsables del Gran Teatro Liceo de Barcelona (frente a toda la intrahistoria que pudimos trazar en la modalidad de creación de la zarzuela) y, como compensación, disponemos de más detalles sobre la interacción entre los responsables logísticos y artísticos del Teatro y Barrios que en el caso de la zarzuela. Los antiguos obstáculos existentes para lograr el estreno de la versión zarzuela (sólo subsanados merced al doble Premio gubernamental) ahora se trasladan a las vicisitudes respecto a su montaje definitivo (la selección de la soprano principal y luego los problemas con el coste de las copias de las particellas). El papel de los Fernández-Shaw, en este segundo proceso, fue aún más trascendental por ser los encargados (especialmente Rafael Fernández-Shaw porque Guillermo se encontraba en Buenos Aires) de ese trabajo literario en la musicalización de Barrios. El resultado definitivo de la metamorfosis, como podremos comprobar en el próximo capítulo 7, denota un trabajo tenaz, serio y riguroso del maestro Barrios que con sus 72 años y problemas de visión que merece todo nuestro respeto y consideración.

Fig. 6-1 (foto Antonio y Manuel Machado)[55].

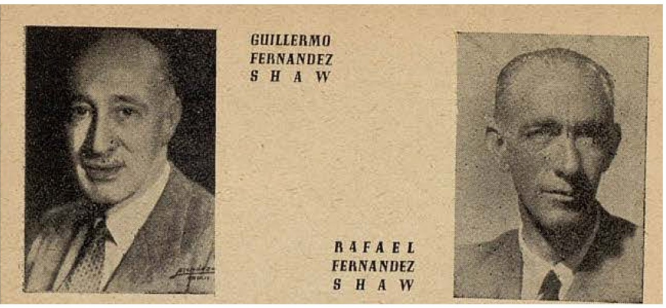


Fig. 6-2 (foto de los Fernández-Shaw)[56].

[55] Programa de mano del estreno de *La Lola*… en el Gran Teatro Liceo de Barcelona (consultado https://ddd.uab.cat/pub/societatliceu/societatliceupro/1955/142152/42090-010@societatliceu.pdf), p. 24.
[56] *Ibidem* p. 27.

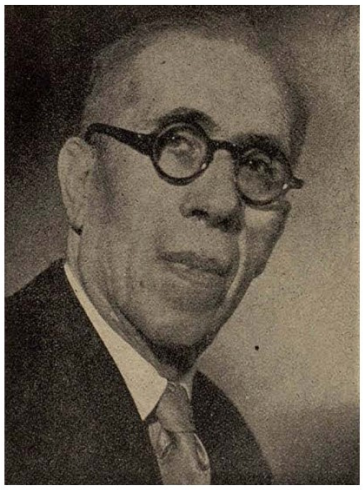


Fig. 6-3 (foto de Ángel Barrios).

6.4.1 CRONOLOGÍA DE LA MODALIDAD DE CREACIÓN DE LA ÓPERA LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS (1951-55)

COMEDIA. Estreno el 9 de Noviembre de 1929 en el Teatro Fontalba.
ZARZUELA. Estreno el 16 de Octubre de 1951 en el Teatro Albéniz.
ÓPERA. Estreno el 17 de diciembre de 1955 en el Gran Teatro Liceo de Barcelona.

LIBRETO y MÚSICA de la ópera

1. 1951-1955: Fase de creación/transformación simultánea (los Fernández-Shaw –del libreto de la zarzuela al de la ópera- y Barrios –música-).

1.1. 26-08-55: Petición de Masó Majó a Barrios de información para el programa de mano y propuesta del elenco de cantantes.

1.2. 31-08-55. Respuesta de Barrios donde envía la semblanza biográfica de Valdivieso de Ceballos, dos fotografías, y para el papel de la Lola muestra sus reticencias por la Srta. Bergman.

1.3. 20-09-1955. Masó Majó le cuenta a Barrios que la SAE le ha comunicado que el coste de las copias de la ópera oscilará entre 20.000 y 25.000 pesetas y que le habían respondido que se amortizaría ese pago con el ingreso de los derechos de autor.

1.4. 23-09-1955. Respuesta de Barrios decidiendo "mandar a copistería" la partitura de la ópera (asumiendo el retraso del tiempo que iba a suponer).

1.5. 29-10-1955. Carta de Rafael Pou (director) a Barrios poniéndose a su disposición para consensuar los detalles respecto a tiempo, ritmos y recitados.

1.6. 22-11-1955. Carta de Masó Majó a Barrios para confirmarle que la SGAE había autorizado las copias de la parte de coro e instaba al compositor a que mandara la gran partitura y el material de orquesta para el repaso previo a los ensayos para subsanar los errores inevitables.

2. **17 de Diciembre de 1955**. Estreno de la ópera *La Lola se va a los Puertos* en el Gran Teatro Liceo de Barcelona.

Fig. 6-4 (bocetos del decorado de la ópera)[57]

[57] *Idem.*

CAPÍTULO 7: ANÁLISIS INMANENTE DE LA VERSIÓN ÓPERA

- ¿Es ópera difícil?
- Sí, porque es esencialmente andaluza con un "ballet"
y muchos personajes y abundantes "bocadillos".
-¿Por qué se escriben tan pocas óperas españolas?
- Porque sólo existe el Liceo. Sin embargo yo voy a
escribir otra, también andaluza de Granada,
"La Lola" es de Sevilla y yo soy granadino.
(Barrios y "Del Arco"[1])

El déficit de publicaciones y declaraciones protagonizadas por Barrios dificultan conocer su pensamiento estético-musical y nos obligan a seguir extractando de las escasas entrevistas de Ángel Barrios, como esta en *La Vanguardia española*.

En este capítulo recopilaremos la información disponible acerca de los motivos que movieron a Barrios a transformar su exitosa zarzuela en una ópera. En este contexto será importante el papel de su yerno -el esposo de su hija Angelita Barrios-, Agustín Valdivieso, cuya influencia es denominada por los Fernández-Shaw como "sugestiones[2]". Afrontaremos el cotejo comparativo entre la versión zarzuela (con sus 15 números musicales alternados por los diálogos resumidos y adaptados de la comedia de los Machado) frente a esta versión completamente musical. Aunque el análisis de la ópera *La Lola…* está precondicionado por nuestro previo conocimiento de la zarzuela (donde la acción dramática se destinaba a los diálogos hablados -y se proyectaba algún intercambio oral sobre la propia música a modo "diegético-) intentaremos evitar que esa realidad previa nos afecte analizando todos estos pasajes musicales como sencillos recitativos en estilo declamado, para acercarnos a sus características musicales de la forma más objetiva posible. Esta va a ser la estructura de nuestro estudio:

1. Análisis comparado entre los números de la versión zarzuela (del 1 al 6 en el Acto primero; del 7 al 12 en el acto 2º y Preludio, 13 y 14 en el Acto III) para validar o no cada una de sus réplicas en la versión ópera.

2. Contraste entre los diálogos hablados (versión zarzuela) y la musicalización de estos textos (versión ópera).

3. Secciones y fragmentos que se añaden a la versión ópera (como la canción de la fragua) o que transforman tanto la antigua música de la zarzuela que deben ser analizados independientemente (por ejemplo los preludios -del primer y segundo acto-, el final del primer acto, todo lo relativo a la Juerga -antiguo n.º 10-, el zorongo-farruca -antiguo n.º 11- y el final de la ópera).

---

[1] Entrevista del periodista que firma "Del Arco" a Ángel Barrios en la Vanguardia Española el 14-12-1955. p. 31.
[2] FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo, *La aventura de la*…, p. 418.

Esta subdivisión de nuestro análisis se debe a un aspecto metodológico y estructural ya que el resultado final de la versión ópera es el del denominado "drama musical" en su nomenclatura y estructura literario-musical, organizando la ópera por escenas concatenadas sin articulaciones ni rupturas (muy similar al adoptado en las óperas españolas de finales del XIX y primer tercio del XX que seguían el modelo wagneriano)[3].

7.1 ACERCAMIENTO MACROFORMAL A LA ÓPERA

Antes de cualquier otra cuestión analítica o metodológica consideramos vital concebir la ópera como una obra escénica global lo más desvinculada posible de la versión zarzuela precedente. La ópera consta de dos actos (primer aspecto diferencial frente al modelo previo de zarzuela en tres actos). El primer acto de la ópera consta de doce escenas contando, el segundo acto, con seis escenas. El modelo operístico es el drama wagneriano, carente de articulación entre escenas; estas se encuentran concatenadas sucediéndose sin solución de continuidad[4].

Además de la supresión del último acto, otra diferencia es que algunos números de la zarzuela (recordemos que eran catorce más el Preludio de la obra y el Preludio del tercer acto) se rescatan en la ópera pero desordenados (ninguno desaparece); también se añade un nuevo número (La canción de la Fragua) que parece sustituir a la Petenera (por la ubicación en la trama) aunque luego descubriremos que Lola interpreta la Petenera bastante después (en la zona final del II Acto y en una ubicación equivalente a cuando Heredia cantaba "La serrana" en el número 10 "La Juerga"). Esta "Serrana de Heredia" se adelanta respecto a la versión original (a un lugar equivalente, en la zarzuela, al n.º 7, inicio del 2º Acto). Hay otra modificación interesante y motivada por la supresión del último acto, que es la emigración del diálogo musical de Heredia y José Luis del antiguo n.º 13 de la zarzuela a la escena IV del 2º acto de la ópera. Otra variación muy significativa en lo semiótico entre ambas versiones, es la solución que Barrios elige para que no desaparezca el material musical esencial del tercer acto de la zarzuela. La "sentencia de despedida de Lola" que incluía la "rúbrica estilizada de Lola" y reunía con todas sus características exógenas de "ambientación" de la música tradicional gaditana y los cantes

[3] Recomendamos la lectura del artículo de Víctor Sánchez ("Hacia la ópera española: de Pedrell a Albéniz" en la colección *Ensayos del teatro musical español* publicado por la Fundación Juan March [consultado el 13 de noviembre de 2022 en https://www2.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=16]. Sánchez destaca a Pedrell (1841-1922) especialmente con su ópera *Els Pirineus* (1892); Tomás Bretón (1850-1923) con *La Dolores* (1895); Ruperto Chapí (1851-1909), sobre todo, con *Margarita la Tornera* (1909); y con la llegada de Isaac Albéniz (1860-1909) con *Merlin* (1902); Enrique Granados (1867-1910) con *Maria del Carmen* (1898) y, en esta "línea del tiempo" Conrado del Campo (1878-1953) con *El final de Don Álvaro* (1911) y *La tragedia del beso* (1915) o, con todas las diferencias y matices, Manuel de Falla (1876-1946) con *La vida breve* (1914) o *El retablo de Maese Pedro* (1923).

[4] *Idem.* Víctor Sánchez realiza un recorrido sobre los autores líricos que compusieron óperas, desde finales del s. XIX hasta el primer tercio del s. XX que fusionaron la influencia wagneriana (como elemento europeísta/internacional) con lo español.

de ida y vuelta aludía al título de la obra y a su final el viaje de Cádiz a Hispanoamérica como símbolo de la consagración de los protagonistas a su profesión y a la copla frente a las "tentaciones mundanas" que acontecían en la trama.

En este descubriremos todas estas diferencias que introduce Barrios aprovechando esta transformación de la zarzuela en ópera pero, en las conclusiones del capítulo, e intentaremos proponer todas las hipótesis que puedan justificar los motivos de estas decisiones que alejan ambas versiones.

7.2 ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA PARTE MUSICAL DE LAS DOS VERSIONES.

7.2.1 ANÁLISIS MACROFORMAL: VISIÓN PANORÁMICA

En el primer acto se producen menos cambios que en el segundo. Los antiguos números musicales van en el mismo orden y lugar de la trama salvo la Petenera (antiguo n.º 4) que se sustituye por la Canción de la Fragua. En cambio, en el Acto segundo, hay un cambio de orden de la Serrana de Heredia (que estaba en el antiguo n.º 10 de la zarzuela y ahora se adelanta al n.º 7, antiguo dúo de Lola y Heredia posterior al Preludio del segundo acto); en su lugar se recupera la Petenera que había desaparecido del primer acto y aparece, bastante al final de la ópera, en la zona del antiguo n.º 10 (sustituyendo a su vez a la Serrana de Heredia). Además, aprovechando el recitativo previo al n.º 9, en lo que serían los nuevos recitativos se retoma el texto y música del antiguo n.º 13 (diálogo de Heredia y José Luis sobre cómo ven su relación con Lola). Veámoslo en la siguiente tabla:

ACTO PRIMERO	
Zarzuela	**Ópera**
Preludio	Preludio (pronto comprobaremos que son bastante diferentes)
Canción de Heredia N.º 2	Muy similar (Escena IV)
Dúo de Lola y D. Diego N.º 3	Tremendamente parecido (Escena V)
Petenera (N.º 4)	Se sustituye por la Canción de la Fragua (Escena IX) ahora en versión dúo con Lola y Rosario.
Soleá (N.º 5)	Al final de la escena XI
Final del primer acto (N.º 6); Bulería "Las rosas más rebonitas…"	Muy diferente y sólo se vuelve a citar la bulería ("Las rosas…"); Escena XII.
ACTO SEGUNDO	
Zarzuela	**Ópera**
N.º 7 (después del Preludio II Acto)	Los preludios vuelven a ser muy diferentes. Al abrir telón se adelanta la Serrana de Heredia (como en un sueño).
N.º 8 (Habanera) Dúo de Rosario y Lola	Casi idéntica y se ubica en la escena IV

N.º 9 (Dúo de Lola y Jose Luis)	Muy similar y en la Escena V.
N.º 10 Zapateado o Tiempo de tangos	La cita es literal y en la Escena VI.
Serrana de Heredia	Sustituida por la Petenera de Lola.
Zapateado o tiempo de tangos	Previamente se añade un Garrotín pero se cita también el zapateado (p. 155 del Parte de Apuntar de la versión ópera).
N.º 11 Zambra/Farruca	Muy similar, en versión instrumental, y aparece en la página 176 del parte de Apuntar.
Recitado de la coronación de Lola con la diadema y la disputa entre Panza-Triste y Heredia con navaja de por medio	Se musicaliza. Gran recurso del coro, desde la lejanía, cantando hasta en dos ocasiones la "sentencia de Despedida" como presagio de lo que va a ocurrir (sin ninguna conexión con la acción que el recitativo describe).
N.º 12	Se cierra con la Sentencia de Lola y se musicalizan los textos que se recitaban sobre la música.

Tabla 7-1: Comparación números/escenas entre la zarzuela y la ópera (creación propia).

7.2.2 ANÁLISIS MESOFORMAL: COMPARACIÓN ENTRE LOS ANTIGUOS NÚMEROS DE LA ZARZUELA Y LOS ELEMENTOS EQUIVALENTES EN LA ÓPERA.

Para este análisis comparativo tendremos en cuenta cuatro factores: el número de compases (si difiere intentaremos explicar dónde se producen las ampliaciones o las supresiones de estos en la versión ópera); el aspecto rítmico-melódico; las divergencias en el texto y, por último, todo lo relativo a la armonía así como su tonalidad/modalidad.

Preludio

Aunque esta "obertura", en su doble versión, comparte varios elementos musicales como la "sentencia de Lola" y algunos de los "motivos agitados", dominan cuantitativa y cualitativamente sus diferencias; este hecho objetivo es muy significativo porque se alinea con la búsqueda de una transformación radical y no una simple musicalización de los antiguos diálogos hablados por parte de Barrios. Profundizaremos en estas diferencias entre los dos preludios en el apartado 7.4.

Canción de Heredia

Su música y texto son análogos según los siguientes cuatro parámetros:

1. N.º de compases: El descuadre de cuatro compases no es relevante a los elementos del lenguaje musical (se trata de algún compás con notas alargadas en Heredia y en la orquesta que, en la versión ópera, se recorta); así, el segundo compás que aún era parte de la introducción en zarzuela, ya es la entrada acéfala de Heredia en la ópera. En el compás 10 de la versión ópera no se liga a un nuevo compás como en la zarzuela. Después de la *Cadencia a placer de Heredia* (compás 42 versión ópera y 45 versión zarzuela)

vuelve a omitir el antiguo compás de transición de la versión zarzuela. Por último, en la versión ópera omite el último compás de la versión zarzuela (para dar paso a la escena V).

2. Escritura rítmica: desaparece algún doble mordente (por ejemplo, *HEREDIA* en el compás 6). En el c. 19 de la ópera, las seis semicorcheas del grave se sustituyen por doce fusas. En el compás 30 de la ópera, con anacrusa, el texto "en un santiamén" sustituyendo la versión de la zarzuela donde aparecía "después con su voz".

3. Divergencias en el texto. Desaparece una "y" en el compás 8 versión ópera. El texto "vino de fuego con gotas" (zarzuela) se sustituye por "mezcla de risas" y, en el compás 14 de la ópera, "de padecer" sustituye al "de moscatel" (compás 16 de la versión zarzuela). En el compás 61 de la versión ópera observamos una coincidencia en los textos que antes habían sido divergentes: "vino de fuego con gotas" pero en los cc. 63-64 de la ópera vuelve a diferenciar "de parecer" frente al "de moscatel" de la versión zarzuela.

4. Armonía/tonalidad. Hemos encontrado, en dos compases, un acorde diferente. Se trata del compás 10 (ópera) con el compás 11 (zarzuela) y el compás 59 (ópera) con el compás 56 (zarzuela); en ambos casos el acorde de la versión zarzuela era un acorde II napolitano (con la supertónica rebajada un semitono: "do" natural-"mi"-"sol") que, en la versión ópera, es un V grado sin sensible y con 7ª (mi-sol-si-re); en ambos casos modifica la cadencia de *HEREDIA* que, en la versión zarzuela, enfatizaba el sol y do natural con una 5ª descendente y, en la versión ópera, trabaja una 7ª descendente (re, mi).

Dúo de Lola y Jose Luis

Encontramos menos "discrepancias" en este dúo respecto al modelo en que se inspira que con la "Canción de Heredia" como podemos comprobar:

1. N.º de compases: Descuadre de un solo compás después del c. 37 de ambas versiones; en la zarzuela hay un compás donde la orquesta mantiene el acorde "do#"-"sol" natural y "mi" natural) interviniendo, al siguiente, *D. DIEGO*, con inicio acéfalo y texto: "gitanilla de mi vida". En la versión ópera desaparece ese compás 38 de la zarzuela pasando, directamente, a la intervención acéfala de *D. DIEGO*.

2. Escritura rítmica prácticamente idéntica; en el compás 2 de la versión ópera se descansa, en la voz aguda de la orquesta, en un "re" negra frente a la versión zarzuela donde ese "re' era corchea que cambiaba a "do#" corchea ligado a "do#" negra con puntillo y cambio a corchea; en el compás 28 de la versión ópera se añade un puntillo al "do#" semicorchea en el grave de la orquesta que, en la versión ópera eran dos semicorcheas. En el compás 45 de la versión ópera se omiten, en la 2ª parte del compás, las cinco semicorcheas en la orquesta de la zarzuela.

3. No se producen divergencias en el texto.

4. No hemos encontrado ninguna diferencia en los acordes (armonía/tonalidad).

Sustitución de la Petenera por la Canción de la fragua

La *canción de la fragua* es una pieza de nueva creación expresamente compuesta para la versión ópera. La primera característica diferenciadora es que se escribe para dúo (con el protagonismo de Lola, en la sección A, pero con diálogo hablado y cantado entre Rosario y Lola en la sección central, que ofrece el contraste); el tópico que trabaja es el "jondo" con todos sus estilemas: modo frigio mayorizado, melismas, ritmos recurrentes e insistentes en el compás ternario, carácter de danza, etc. Presenta una sección A que abarca desde el compás 1 al 48; una sección central (con la interacción entre *LOLA* y *ROSARIO* donde intercambian opiniones sobre la copla y sus cualidades más positivas o negativas -desde 49 hasta el 83); esta sección propone un cambio de tempo (*Allegretto bien ritmado* en 3/4 volviendo, en el c. 50, a 3/8) y una nueva armadura (pasando de 2 sostenidos a 5, aparentemente, pasando de un "Si" menor a un "Si" mayor); realmente, se pasa desde un modo de "fa#" frigio mayorizado a una tonalidad de "si" mayor que, a convertirse en más ambigua (porque, en los compases de más conflicto entre la protagonista y *ROSARIO*, hay guiños al "tópico atormentado" por los giros armónico más "sorpresivos"). En el compás 84 volvemos a la sección A con la misma letra y la única intervención de *LOLA*.

Sección A: preludio que antecede a la entrada de *LOLA* (del compás 1 al 7): compás de 3/8 alternado con un compás de 2/8; rítmicamente destacan los compases de 3/8 que trabajan, en el registro tenor, semicorcheas y los compases de 2/8 con figuraciones de tresillos de semicorchea; melódica y armónicamente, se trata de un ostinato de bordadura superior diatónica ("fa#"-"la" que asciende a sol-si y que vuelve a bajar a "fa#"-"la"). En los compases del 8 al 12 aparece la primera intervención de *LOLA* con un inicio anacrúsico de dos semicorcheas, proliferación de corcheas en el compás ocho y de corchea y corchea ligada a semicorchea en el c. 9.; el 10 propone dos semicorcheas, corchea con puntillo y semicorchea (pie troqueo invertido variante "d") y doble mordente sobre corchea y negra ligada al siguiente compás (11 y 12). El acompañamiento, en su primer compás, cuenta con un único acorde arpegiado de II 6ª Aumentada en su modalidad "alemana" ligado al compás siguientes ("sol"-"re"-"si" en el grave y "re"-"fa"-"sol" en el agudo -destacamos la enharmonización del "mi#" -que sería la 3ª mayor de la fundamental omitida del acorde, "do#"); lo repite del 14 al 17; el ámbito vocal de Lola es reducido (de sólo una 5ª -desde "fa#3" a "do#4"-), no demasiado agudo y con un perfil melódico en forma de arco.

En el compás 18 observamos un contraste (etiquetado como "b" minúscula o "a2") que surge por la ampliación hacia el agudo del ámbito de *LOLA* (su propuesta se inicia en la nota "fa#4" con un perfil que combina el descenso melódico mayoritario y las ondulaciones) y por el giro armónico al VI grado ("Re" mayor) que es el recurso propio de los fandangos y sus derivados (las malagueñas, los verdiales, las granaínas, etc.); rítmicamente se incrementan las figuraciones y el ámbito rítmico (el compás 18 propone cuatro semicorcheas, en el compás 19 dos fusas, corchea, dos fusas y dos semicorcheas -la

rúbrica "estilizada" de Lola-, que repercute en 20 y 21 con sólo las dos fusas y corchea ligada a valor largo). En el compás 22: ritmo de corchea, dos semicorcheas y tresillo de corchea y, en el compás 23: dos fusas, semicorchea ligada a fusa, tres fusas, doble mordente sobre semicorchea ligada a fusa y tres semicorcheas más. En los compases 24 y 25: negra con puntillo (unidad de compás) ligado a negra; en el compás 26 anacrusa de corchea, tresillo de semicorchea, corchea con puntillo y semicorchea (pie troqueo abreviado variante "d") y, por último, en el c. 27, rúbrica original de Lola. Armónicamente, los acordes de "si" menor de los compases 20 y 21 se "aderezan" con la disonancia de 7ª ("la") no resuelta; en el compás 25 se vuelve al II 6ª aumentada con la nota "mi#"; en 29 y 30, regresa a un interludio orquesta que repite la intervención de Lola de los compases 19 y 20; *LOLA*, reitera su intervención en los cc. de 20 a 27: el texto que entona *LOLA* es: "rompen los metales - el cariñito que yo a tí te tengo - ese no lo rompe nadie-" (cc. del 19 al 27) repitiéndolo con idéntica música y texto, del compás 32 con anacrusa hasta el 37.

En el compás 38 hay una transición (comienza trabajando el compás de 2/8 con semicorcheas atresilladas de los cc. 2 y 4) no sobre la bordadura diatónica del "fa#" frigio mayorizado sino sobre una bordadura, también, diatónica pero de acordes de sextas con su sonoridad ("mixturas debussianas" -"si"-"re"-"sol"-, que asciende a "do#"-"mi"-"la" y que desciende a "si"-"re"-"sol") repitiendo este ostinato hasta el compás 42; el compás 43 trabaja 20 fusas en movimiento arpegiado descendente con la repetición, en cuatro octavas enteras de las notas "do#", "si", "sol" y "mi" y, durante varios compases, se trabaja el pie troqueo invertido (corchea y negra ligada) desde el "mi1" hasta el "fa#" sub1 con el descenso frigio característico (que ya detectamos en el final del Preludio de la versión zarzuela o del antiguo número final del primer acto -que era el n.º 6-). En esta transición comienza el diálogo hablado entre *ROSARIO* y *LOLA* sobre "la copla" (que estaba presente en la versión zarzuela pero sin música).

En el compás 49 hay un cambio de sección que coincide con el cambio de tempo a *Allegretto bien ritmado*, y tonalidad (pasando de 2 sostenidos, para el frigio mayorizado sobre "fa#", a 5 sostenidos -para asentar un "si" mayor ahora tonal). Desaparece el tópico "jondo", alcanzando un centro tonal estable en los primeros compases, mediante la alternancia de la tónica con el VI grado ("sol"-"si"-"re"): en el compás 62, observamos un acorde de dominante para culminar la cadencia perfecta. La fórmula rítmica de la voz es corchea, dos semicorcheas y cuatro corcheas -para el compás de 3/4- (en los compases 49, 52, 55 y 58) y, en el resto, proliferación de tres corcheas; *LOLA* canta un quejío "¿Ah?" sobre "fa#4" (cc. 52 a 54); en el compás 61, *LOLA* interviene con un ritmo de negra con puntillo ligada a negra y corchea, en el compás 63, el 3/4, con ritmo negra, negra con puntillo y corchea (pie troqueo invertido "d"), negra y cuatro corcheas en 64; negra corchea y seis semicorcheas en el c. 65; el texto que canta *LOLA* es: "querer y olvido son cosas que no se pueden juntar".

El c. 66 prepara la intervención cantada de *ROSARIO* trabajando, durante dos

compases, el tetracordo hexacordal descendente (tres corcheas si, la natural y sol natural que conducen a fa, en el c. 67, en el compás 68, acorde sobre "do" natural y con 9ª (que es la nota que, además, canta Lola a modo de apoyatura); en los compases 69 y 70 se retoma el acorde de dominante (sobre "fa#") con el añadido de disonancias como el choque "la"-"si" que resuelve mediante nota de paso descendente ("sol#" y "fa#"); en el compás 71 hay un reposo "estable" en la tónica; en 73 se propone otro giro al VI del homónimo menor (sol natural-si-re) preparado con una apoyatura –"la" natural y "do#"- en la caída del compás 73). En el compás 75 vuelve a reposar, semicadencialmente, en el acorde del "fa#" mayor. El texto de *ROSARIO* es: "no me pueden convencer - las coplas engañan y matan - en labios de una mujer". Barrios decide una armonización más ambigua y menos estable cuando *ROSARIO* expresa su desacuerdo con los argumentos de Lola; sin llegar a ser el "tópico atormentado" de D. Diego y Jose Luis conserva ese uso semiótico y consciente de la "inestabilidad tonal" para representar esa divergencia emocional y/o de opiniones, entre los personajes que interaccionan.

LOLA responde, en el compás 79 con anacrusa de semicorchea y con saltos anacrúsicos de 4ª ascendente (de "fa#3" a "si4" y de "si" a "mi", persistiendo en la nota "si", en los compases 79 y 80 -por tanto una escritura muy "a modo de recitativo"-), con el ostinato rítmico (en el compás de 2/8 y semicorcheas atresilladas) y melódico-armónico (alternando acordes de 6ª –"re"-"sol"-"si" que ascendía a "mi"-"la"-"do" y que desciende, en el compás 79; "sol"-"si"-"mi" que sube a "la"-"do"-"fa" en el c. 80; cambio de acorde "mi"-"la"-"do" y "sol"-"do"-"mi" en el c. 81; "re"-"sol"-"si" alternando con "mi"-"la"-"do" en el c. 82; y, en el compás 83, vuelven las 20 fusas en arpegio descendente con las notas, en cuatro octavas "do", "si", "sol" y "mi"). El texto entonado por *LOLA*, en este nuevo contexto tan estable en la tonalidad de "re" mayor, es: "Pues tú no cantes nunca - mujer".

En el compás 84 y hasta el final (compás 123) vuelve la sección A con todos los estilemas propios del "tópico jondo"; el interludio orquestal de cinco compases comienza con el trabajo rítmico sobre el pie troqueo "d" (corchea, corchea con puntillo y semicorchea) y en los cc. 85 y 86 y el pie troqueo "a" (corchea y negra ligada a dos negras con puntillo (c. 87 a 89). El acompañamiento ahora adopta, como ornamentación al A inicial, los tresillos de semicorcheas simultáneamente al canto de *LOLA* (por ejemplo en el compás 92) que repite misma música, ritmo y texto del inicio de la *Canción de la Fragua*; en el compás 90, Barrios repite el acorde de dominante 6ª Aumentada (ahora arpegiado) y concluye.

La Soleá

Tienen más peso las similitudes que las divergencias:

1. Número de compases; las parejas de compases en 2/8 de la versión zarzuela se convierten en los compases de 4/8 en la versión ópera. Se vuelve a producir algún descuadre

pero, frente a los dos ejemplos anteriores (Canción de Heredia y Dúo de Lola y D. Diego) los compases añadidos corren a cargo de la versión ópera. Ocurre en el compás 23 y 107 de la versión ópera.

2. Escritura rítmica: de nuevo, la versión ópera añade alguna doble bordadura en la voz de Lola que no aparecía en la versión zarzuela (por ejemplo en los compases 23 y 29).

3. Sin divergencias en el texto.

4. Sin modificaciones en el campo de la armonía/tonalidad.

Final del Acto I

Son muchas más las diferencias que semejanzas, por lo que luego profundizaremos en el análisis de la Escena 12. Sólo repite, en su literalidad, las bulerías con texto: "las rosas más rebonitas…".

Preludio Acto 2º y Dúo Lola y Heredia

La ópera, como ocurría en su preludio, las dos mismas tendencias: la ampliación del número de compases y el añadido de bastante material musical novedoso. Por poner un ejemplo, de la primera sección del *Preludio*, en la versión zarzuela proponía 34 compases desde el inicio hasta la subida del telón y, ahora, el telón asciende lentamente desde el compás 174 hasta 184 y, globalmente, lo que sería el equivalente al n.º 7 de la zarzuela ocupa ahora 540 compás y el dúo, 356. Debido a estas diferencias acometeremos su análisis en el siguiente apartado de análisis por escenas.

Dúo de Lola y Rosario (Habanera)

Como número independiente y "cerrado" de la versión zarzuela (recordemos que era el n.º 8) cuenta con muchas más similitudes que diferencias (como ha ocurrido, hasta ahora, con los antiguos número 2, 4 o 5); coincide, justo, con el inicio de la escena IV del segundo acto. La única diferencia, nada relevante, es que la ópera suprime los tres primeros compases de introducción instrumental, por lo que de los 108 compases de la versión de la zarzuela se pasa a 105 en la ópera.

Rescate del "antiguo" n.º 13 de la versión zarzuela

Tras la reconciliación de *LOLA* y *ROSARIO* no encontramos indicación de cambio de escena. Nosotros proponemos que la escena V del 2º acto comience en el compás 46, con la entrada de *JOSÉ LUIS* y *HEREDIA*. Este encuentro, en este lugar de la trama, no existía en la versión zarzuela, ya que se desarrollaba en el tercer y último acto. Los Fernández-Shaw y Barrios lo adelantan al encuentro entre *LOLA* y *José Luis* comenzando con un diálogo en estilo recitativo (que se analizará en el otro subapartado de este capítulo); analizaremos cuando la conversación pasa, de la confesión de *JOSÉ LUIS* sobre su mala relación con su padre (que luego será el tema principal de la interacción de *JO-*

SÉLUIS y *LOLA*) a compartir, ambos, sus sentimientos y pensamientos sobre *LOLA*; en el compás 26 de esta "hipotética" escena 5ª se retoma el texto y música del *Molto Tranquilo* del antiguo n.º 13, concretamente en el compás 16 de la zarzuela. Las dos versiones comparten ritmo, melodía, texto y tonalidad ("sol" mayor, para *JOSÉ LUIS* y "mi" menor, en el caso *HEREDIA*); con el texto: "Tú no sabes lo que es un cariño ni un cruel desengaño de amor - si rompiste un juguete de niño -sentirás todavía el dolor"; la respuesta musical de *HEREDIA* (en el relativo menor): "De cariño saber no quisiera -que es a veces muy malo saber - mientras tenga a esta fiel compañera (por la guitarra) tiene nombre también de mujer"; y ya viene el estribillo con un sesgo "machista": "las hembras son todas iguales, el quid es cogerlas el son"; *JOSÉ LUIS*: "El cariño es un fuego que abrasa -pero asombra por su resplandor"; *HEREDIA*: "Fuego que mata y destruye, veneno que mata, divino dolor"; *JOSÉ LUIS:* "pero también alegría, consuelo del alma, suprema ilusión -". *HEREDIA*: "y el enfermo de mal de cariño aun muriendo bendice ese amor"; *JOSÉ LUIS*: "¡Ay, ay de mí, ay de mí!- maldita la pena cautiva en su pecho; *HEREDIA*: "como un juguete de niño yo ansiaba una estrella que me enamoró"; *JOSÉ LUIS*: "¡Ay de mí -Ay de mí - Pero al tocar mis manos la estrella radiante su luz apagó -su luz apagó, su luz apagó"; y se da paso a la llegada de *LOLA* y el "mutis por el foro" de *HEREDIA* para que se musicalice el diálogo de *LOLA* y *JOSÉ LUIS* previo a lo que sería el dúo de la zarzuela (antiguo n.º 9). Analizando el nuevo libreto y su organización literario-musical, encontramos una incongruencia en este trueque del diálogo de *JOSÉ LUIS* y *HEREDIA* que pasa del tercer acto a esta zona más cercana al comienzo que al ecuador del nuevo acto 2º y último de la versión ópera; así, en la trama, no había ninguna alusión explícita o implícita, hasta ahora, a lo que unía a *HEREDIA* y *LOLA* fuera de su relación profesional de cantaora y guitarrista; de hecho, en el final del II acto de ambas versiones es donde *HEREDIA* juega con el "equívoco" que expresan *D. DIEGO* y *JOSÉ LUIS* de que ellos son pareja sentimental; y era en el tercer acto de la zarzuela donde *JOSÉ LUIS y HEREDIA*, confesaban su tristeza por el amor no correspondido, por lo que ahora, después de la reconciliación de *ROSARIO* y *LOLA*, resulta forzado que surja diálogo musical al faltar ese desenlace ambiguo donde el resto de personajes dan por hecha esa relación entre los protagonistas que ellos no llegan a confirmar ni desmentir[5].

JOSÉ LUIS declara su amor a *LOLA* (respondiendo a la pregunta de Lola: "¿Qué busca usted?" con un breve y directo: "A tí") y también confiesa su distanciamiento respecto a su padre (con expresiones como: "lo detesto" o refiriéndose a él como "el hombre que hacía llorar a mi madre"). La musicalización se adapta al estilo recitativo combinando saltos interválicos al inicio y cantilación que permanece en la misma altura en el resto del texto; subrayamos que Barrios elige unas figuraciones rápidas y muy cromáticas en el acompañamiento, cuando *JOSÉ LUIS* menciona a su padre y expresa su distancia con él; armónicamente se trabajan acordes disonantes y una ambigüedad intencional del cen-

[5] Nuestra hipótesis es que prevaleció el criterio musical (que el antiguo nº 13 del último acto se conservara en la ópera, a pesar de la supresión del tercer acto) frente al literario.

tro tonal (aunque no sean los motivos "atormentados" literales, sí se identifica este tópico). Otro símbolo endógeno y exógeno es el uso, en *JOSÉ LUIS*, de la rúbrica "estilizada" de Lola (en los cc. 110 y 112) con las palabras "querer" y "no quererte"; y, desde el c. 113, se prepara la llegada del antiguo compás 24 del n.º 9 de la versión zarzuela ("Mi padre no puede aspirar...").

Dúo de Lola y Jose Luis

Acabamos de explicar que, musicalmente, se modifica toda la introducción del antiguo n.º 9 donde *LOLA* y *JOSÉ LUIS* dialogaban sobre la música con un texto idéntico al que musicaliza Barrios en la transformación a ópera (*LOLA*: "usted no está en su juicio"; *JOSÉ LUIS*: "¿Por qué?; *LOLA*: "¿Qué busca usted aquí; *JOSÉ LUIS*: "¿Yo?, a tí". *LOLA*: ¿Sabe a quién espero? *JOSÉ LUIS*: "Sí, ya lo creo que lo sé, y lo detesto". *LOLA*: "Chiquillo, ¡un padre!; *JOSÉ LUIS:* "El hombre que hacía llorar a mi madre! Había de ser él, ¡él!". *LOLA*: "¡Pobrecillo! ¿Qué le ha hecho? *JOSÉ LUIS*: "Nada… querer… no quererte… ? Entiendes? No quererte? ¡No! Apetecer no más lo que adoro yo". Barrios prefiere no "reutilizar" el motivo atormentado proponiendo otra versión del "tópico atormentado" para la nueva musicalización de este mismo texto (que, insistimos, antes se recitaba simultáneamente a la música).

Cotejando el compás 9 de la versión ópera: "Mi padre…" y el compás 25 del n.º 9 de la versión zarzuela, las similitudes (una vez más en un número musical que era independiente y autónomo en la versión de la zarzuela) dominan sobre las escasas diferencias; en el cambio de personaje del compás 54 (que finaliza *JOSÉ LUIS*) al 58 (en cuya anacrusa comienza *LOLA*) se añade un compás más frente a la versión zarzuela (detalle sin importancia); de la misma forma, justo antes de la segunda sección del dúo (ya en el homónimo mayor -si mayor-) y cuando cantan, por terceras -10ªs realmente por el ámbito de cada uno- con el texto de *LOLA*: "Rumboso juncal y tolero…" y *JOSÉ LUIS*: "Preciosa, juncal y bonita…"; Barrios añade, en la ópera, dos compases de interludio y transición.

Número de La juerga y diálogo anterior

Se corresponde con el n.º 10 de la antigua zarzuela conservando el rasgo principal descrito en el capítulo 4: su elevado grado de crecimiento mediante el uso de secciones musicales muy contrastantes y diferentes entre sí. Se inicia con el tango que canta *D. NARCISO*, "me dijo un día mi corazón…" que luego va completando el coro; luego un adelanto del posterior zapateado; posteriormente la famosa *serrana* de *HEREDIA* -que ya sabemos que se adelanta al momento justo posterior al *Preludio* del Acto 2º-; en el compás 88 del antiguo n.º 10 se propone el largo *zapateado* que bailaba la compañía de Marianela de Montijo y que se prolongaba hasta el c. 286; y ya se producía la sección final muy viva en ritmo y donde varios personajes dialogaban encima de la música preparando la llegada de la *Farruca* (antiguo n.º 11 de la zarzuela); así comprobamos que es importante la intervención de muchos protagonistas (incluso del cuerpo de danza) y

de varios recitados dialogados simultáneamente a la música instrumental.

La escena VI de la ópera comienza antes de lo que será el *tiempo de tango*. Como primer criterio compositivo Barrios decide que las intervenciones de los personajes secundarios del libro, al principio de la escena, sean dialogadas sin música pero con la participación cantada de *LOLA* y *JOSÉ LUIS,* a modo de recitativo. A partir del compás 33 y 34 las intervenciones de los "amigos de D. Diego" ya se musicalizan; en este caso *CHIPIONA* (echando vino en las cañas): "que sea motivo…"; *D. NARCISO* (cc. 41 y 42): "Venga un vino de la corte!; *BAENA*: ¡"Paz a Sanlúcar!"; desde el compás 50, la orquesta trabaja el motivo agitado "a" mientras *D. DIEGO* pide al camarero lo que quiere beber "Solera de González Byass"; y *D. NARCISO* canta: "¡Hurra!" retomando el diálogo hablado superpuesto a la música; *D. DIEGO*: "Byas…", *NARCISO:* "¡Venga!". *DON NARCISO*: "¿Cuándo tú tomas la … bayas o te desmayas de la línea recta"' (carcajada general) proponiendo varios acordes con ritmo de hemiolia (en el c. de 3/8: corchea, silencio de corchea, corchea, silencio de corchea y dos corcheas) sobre la triada de Mi mayor en el registro grave (mediante un ostinato de seis semicorcheas, en el registro tenor, con las notas "mi", "si", "do", "si", "re", "si"). *JOSÉ LUIS*, en el compás 77, canta en un estilo muy cantilado: "nunca te dejo yo sola aquí; *LOLA*: "¿Por qué no?". *JOSÉ LUIS*: "con esa turba de borrachos"; *LOLA*: "No me inquietan"; *JOSÉ LUIS*: "de bandidos"; Barrios introduce un recurso que será trascendental en último número de la ópera; se trata de simultanear, sobre el ostinato de la orquesta y las intervenciones de los protagonistas, una voz interior que canta otro texto; en este caso es: "dejadme, flores, dejadme, que aquel que tiene una pena pena, se la puede quitar nadie!"- (con un estilo muy cantilado con un melisma final basado en la rúbrica original en el compás 85). Desde el compás 88 se repiten los mismos acordes y ritmos del c. 68; *DON DIEGO* canta, en estilo recitado: "sí… ¡la única! la reina la emperatriz del cante"; otro personaje secundario (*CORTA EL HIPO*) grita (sin música): "Ole"; *CHIPIONA* canta: "¡La hermosura que trae revuelta a Sevilla!"; *NIÑO DEL ARENAL*: "¡Suerte D. Diego!"; *PANZA TRISTE*: "¡Sandunga y rumbo!"; *PANZA TRISTE*: "qué suerte la de la niña"; *D. DIEGO* canta: "La última carta me juego esta noche". *NARCISO*: "¿Pero ella vendrá?"; y se propone, simultáneamente, el motivo agitado "c" (el del salto de tritono descendente y acéfalo); *D. DIEGO* responde a *D. NARCISO*: "Sin duda"; *PANZA TRISTE*: "¡Y que no viniera!" coincidiendo con el motivo "a" (c. 129) y, en 135, *D. DIEGO* abre el estuche de joyería ante la admiración de todos y vuelve a retomarse el motivo rítmico con el tresillo de semicorchea; desde el c. 136. *D. DIEGO* canta: "Mira lo que traigo - ¿Te gusta?"; *DON NARCISO*: "Don Diego - Pero esto vale un cortijo"; *BAENA*: "Una fortuna"; *DON DIEGO*: "¿Sí? Después de mí ¡el diluvio, el diluvio!". *DON NARCISO*: "¿Y tu hijo?"; *D. DIEGO*: "¿Me pregunta por mi hijo?". *NARCISO*: "¡Claro!" ¡Por Pepe!". *DON DIEGO*: "¡No lo conozco!". NARCISO: "¿Te burlas?"; y en el compás 177 corchea se retoma el motivo de tresillo de semicorcheas. *DON DIEGO*: "¿No sabéis lo que me ha hecho ayer mismo ese granuja"? *D. NARCISO*: "No". *DON DIEGO*: "Enviarme su abogado a pedirme la fortuna de su Madre, su legítima, como él dice…"; *D. NARCISO*: "¿Y tú?". *DON DIEGO*: "¡Calcula! decirlo - que se la lleve y que no me vuelva nunca más mirar a la cara…". *D. NARCISO*: "¿Y eso

es todo?". *D. DIEGO*: "Está chalupa también él por la Lola! Es mi rival la criatura - ¡Maldita sea su padre!" (carcajada); desde el compás 211 se sustituye el trabajo de los tresillos por un ostinado de fusas en subdivisión binaria desde 212; en 219 aparece el pie troqueo variante "c" de la cabeza del motivo "b" con una aproximación cromática ("sib", "la" y "sol#" en 219; "fa", "mi" y "re#" en 220 y, en el c. 221, "do", "si" y "la"); simultáneamente se recupera el texto hablado sobre la música; *D. NARCISO*: "¡Más vino, que se está quedando mustia la reunión!"; *D. DIEGO*: "Por la emperatriz del cante" (brindando). *D. DIEGO* (al entrar *HEREDIA*): "Heredia… ya era hora… Narciso: "Música maestro!".

El tanguillo que daba comienzo al n.º 10 de la versión zarzuela, en la ópera lo toca *HEREDIA* y lo comienza a bailar *NARCISO*. Se van incorporando al escenario, progresivamente, diferentes parejas y grupos de "juerguistas"; *D. NARCISO* comienza a cantar: "Me dijo un día mi corazón: Ten cuidado con el amor y no te vayan a sorprender" y, como en el n.º 10 de la zarzuela, se incorpora el coro para que baile, de nuevo, *NARCISO*; desde el compás 282 se retoma el motivo del pie troqueo invertido "c" y con la bordadura cromática ("sib", "la" y "sol#"; "fa", "mi", "re#"; y "do", "sib" y "la"); *D. DIEGO* grita (con ritmo y sin altura): "¡Heredia! - La cantaora"; *HEREDIA:* "¿La Lola? Estaba aquí ahora" (y coincide con el pasaje en 3/8 y tresillos de semicorcheas); *D. DIEGO* (imperativo): "¡Búscala!"; *HEREDIA*: "Inmediatamente". En el siguiente *Molto tranquilo D. DIEGO* canta: "¡La reina!…" con el motivo agitado "b" interpretado por la orquesta; en el c. 308 es el turno del motivo agitado "a" para "ambientar" cómo *HEREDIA* se dispone a buscar a *LOLA*; en el c. 314 *HEREDIA* se dirige a *LOLA* cantando: "Ya ves"; *LOLA*: "tenías razón. Pero que se le va a hacer". *HEREDIA*: "Irnos". *LOLA*: "Esa solución ni de risa puede ser". *HEREDIA* (insistiendo): "Más…". *LOLA*: "No seas cobardón". *HEREDIA*: "no querrás que haya aquí tomate reina". *LOLA*: "¡Nunca! por mi culpa no sería. Todo depende del señor". Y se sucede un conversación hablada sobre la música con *BAENA* ("¡Un poquito de bulla!"), *PANZA TRISTE* ("¡Aquí hace falta alegría!"), *NARCISO* ("¡Música!, maestro ¡Música!"); *BAENA* ("¿Y esas niñas no se animan?"), *D. NARCISO* ("¡No me seáis asauras!"). Desde el compás 340 se retoma el motivo rítmico de tresillo de semicorchea, ahora, en 2/8; y entran una mocitas (bailaoras) que comienzan a bailar en el compás 353 una danza en tempo *Moderato* cantada por una *CANTAORA* (música y texto que no aparecía en el n.º 10 de la versión zarzuela): "Los ojos en que yo me miro, no quieren tener rival - cuando los miran los míos se encrespan como la mar!" y se propone un pasaje orquesta en el tópico "jondo" de nueve compases (del c. 378 al 385), continuando con "se encrespan como la mar… los ojos en que me miro - ¡los ojos en que yo me "

! (y cinco compases de interludio); acompañan con palmas y la onomatopeya "zas, zas, zas" en tres corcheas en los cc. 402, 405 y 408, continuando con el interludio instrumental desde el c. 410 hasta en 417; en el c. 419 cantan el *CORO* y la *CANTORA*: "¡Dale dale al fandango con los pinreles! ¡Que el salero y la gracia tú te los tienes!" y repite la *CANTAORA*: "¡Dale al fandango niña dale que dale!" para repetir lo mismo desde 435 hasta 437. El *CORO*, en el compás 441, lo repite pero a dos voces: "Dale dale al fandango con

los pinreles - Dale dale al fandango con los pinreles! ¡Que el salero y la gracia tú te los tienes!". El posterior interludio orquestal insiste en los grupos de cuatro fusas que, en ocasiones, completan los compases de 3/8 con 12 fusas (por ejemplo en los cc. 458, 460 o 461). En 463 observamos acordes de triada mayor sobre "sib", de nuevo, con ritmo hemiólico, hasta el final de este pasaje (en 476); en el c. 477 se retoma la introducción de la Petenera y *LOLA*, hablado, pregunta: "¿Hay permiso?"; *D. DIEGO* responde: "¡Lola!"; D. NARCISO: "¡Lola!"; *D. DIEGO*: "¡Cántanos lo que tú quieras!"; *LOLA*: "¡Sí en eso estaba pensando!; *D. DIEGO*: "¡Cántanos la petenera!". *LOLA*: "¡Va por ustedes! ¡Señores!". *HEREDIA*: "¿Te acompaño?"; *LOLA*: "Templa, Heredia" y comienzan con la Petenera.

La cita de la pieza más famosa de la zarzuela es literal; recordemos que fue el primer número musical de la zarzuela (no vamos a insistir en la información de M.ª Dolores Camino afirmando que Lola Membrives, en el estreno y primeras funciones de la comedia de 1929, la cantaba -dato que no hemos podido contrastar en ninguna fuente primaria ni secundaria-); la Petenera, además, fue editada de forma independiente tanto para guitarra como para piano y voz. Sus primeros 20 compases (prólogo instrumental) coinciden son la música de fondo del último diálogo descrito en el párrafo anterior y que se despliega en el c. 477. Y luego son, exactamente, los mismos 71 compases, con el mismo texto, la misma melodía, ritmo y armonía.

Justo cuando concluye la Petenera se inicia un alegro que vuelve a trabajar el tresillo de semicorchea para dar paso a un baile de garrotín; en 2/4 y en Sol Mayor con un tempo *Allegretto Moderado.* La fórmula rítmica predominante es silencio de corchea, dos semicorcheas, cuatro semicorcheas, silencio de corchea, corchea, silencio de corchea y corchea; en el compás 25 se pasa a cinco sostenidos; en el compás 36 cambia a un sostenido y se mantiene esta tonalidad hasta el compás 85. Se concluye esta sección para dar paso al zapateado, en el compás 102. De nuevo estamos ante una cita literal en lo melódico, rítmico, armónico etc. y, en los cinco compases posteriores, el *CORO* da paso a la zambra cantando: "¡Que cante la Lola la zambra!".

La Zambra (farruca)

La zambra, en esta versión, cuenta con unos primeros 18 compases que vuelven a citar varios motivos importantes de la obra: el pie troqueo invertido "c", como guiño a la cabeza del motivo agitado "b"; el motivo agitado "c" con un trino en el agudo (sobre "do#3") y el tritono descendente y acéfalo ("do#", "sol"). Hasta el compás 53 estamos ante una utilización literal del material de la Farruca, manteniendo la versión instrumental (como la versión fonográfica del disco de Columbia – recordemos que, en el parte de apuntar de la zarzuela, es cantada con *LOLA* con el texto: "Baila tú la niña salerosa con todo su salero…"-). El compás 71 de la versión ópera coincide con el cambio a tempo *Amplio* del c. 48 de la versión zarzuela. En la versión ópera no aparece, tampoco, la intervención de *HEREDIA* con el texto: "Mira cómo me derrito mientras que bailas va diciendo a todos que tú tienes génicas que tú tienes génicas de hacerme padecer". El

compás 104 de la ópera coincidiría con el compás 66 de la versión zarzuela; en el compás 117 de la versión ópera *LOLA* canta: "Derramando la sal mueves niña - los pies tus pies - los hizo Dios, los hizo para hacer encaje. ¡Cuándo tú bailas todo tu cuerpo es una llama sobre los pies!"; como dato curioso, en la versión zarzuela, lo entonaba la cantaora (anónima) y no Lola.

En el compás 143 el *CORO* canta sobre el quejío: "ay", en "la" mayor, sobre la dominante (dos compases) y la tónica (dos compases); es un cita literal del *animado* del n.º 11 (de la versión zarzuela) en el compás 111; los primeros compases son idénticos y, a partir del compás 157 (que se corresponde con la reexposición de A) la versión ópera simplifica rítmicamente el tema en la voz grave (sin doble mordente y sin puntillo) aunque el acompañamiento en semicorcheas es idéntico en las voces agudas. Hasta el c. 165, se insiste en las seis semicorcheas por compás (en la versión zarzuela son los mismos compases pero hasta 129); en 166 se retoman los tresillos de semicorcheas (en la zarzuela es en 130), las fusas 168 y 169 trabajando la escala menor natural sobre sol; se retoma la figuración de corchea y tresillo de semicorchea 170 y 171; y trémolo en el registro subgrave sobre "mi"; y, por último, el compás 174 (versión ópera) se corresponde con el *Menos* de la versión zarzuela (c. 139 del n.º 11), últimos cuatro compases de la *farruca*.

Número final

Como hemos encontrado más diferencias y semejanzas entre el final de la ópera (justo después de la farruca) y el n.º 12 (final del 2º acto) de la zarzuela lo analizaremos en el subapartado de análisis por escenas.

7.3 ANÁLISIS DE LA MUSICALIZACIÓN (EN RECITATIVOS) DE LOS ANTIGUOS DIÁLOGOS HABLADOS

7.3.1 TEXTO DIALOGADO (VERSIÓN ZARZUELA) VS MUSICALIZACIÓN DE BARRIOS (VERSIÓN ÓPERA).

En toda esta música de nueva creación centrada en los antiguos diálogos no entonados observamos los cuatro tipos de oraciones (enunciativas, interrogativas, exclamativas e imperativas) con más profusión que en los antiguos números musicales de la versión zarzuela. Según las normas y convencionalismos prosódicos, morfológicos y sintácticos sistematizados por Elena Torres[6], cada tipo de oración suele hacer uso de unos recursos musicales concretos, especialmente en el ámbito melódico. Pasamos a describirlos para luego comprobar la musicalización de Barrios:

1. Frases enunciativas: suelen contar con dos partes, una tensiva que "estimula y

[6] TORRES, Elena, *Las óperas de Manuel de Falla*…, p. 25 y 26; pp. 129-146.

reclama la atención"[7], llamada *prótasis*, y una segunda distensiva que "completa el pensamiento respondiendo al interés suscitado"[8], que recibe el nombre de *apódosis.* Lo normal, prosódicamente, es que se genere una inflexión inicial en las sílabas inacentuadas en un tono más grave, mantenimiento de una altura uniforme en el cuerpo de la unidad enunciativa, final de la prótasis anticadencia y final de apódosis en tonema de cadencia.

2. Frases interrogativas:

a) Interrogativas enunciativas: dirección melódica ascendente del tonema en anticadencia o en semianticadencia

b) Frases interrogativas con elemento inicial tónico (inicio con pronombre o adverbio/partícula interrogativa) sustituye el tonema ascendente por uno de cadencia.

c) Frases interrogativas con valor retórico: tonema final descendente

d) Frases interrogativas indirectas.

3. Frases exclamativas (afectividad del hablante); suele terminar con tonema descendente de tipo cadencial.

a) Frases que incluyen una partícula exclamativa (pronombre, determinante o interjección exclamativa); énfasis en el "ay"

b) Frases exclamativas que concluyen con una palabra aguda (enfatiza el tono ascendente de la palabra pero, al final, desciende).

c) Frases exclamativas indirectas.

4. Frases imperativas: final descendente de todos sus grupos fónicos.

a) Con valor desiderativo.

b) Con valor de obligatoriedad.

Estas reglas de "musicalización" de los textos dialogados previos (muy ligada al estilo recitativo o declamado) es independiente de la armonización (tonal o modal) y de su grado de estabilidad/ambigüedad (que ya hemos relacionado, en el análisis de la versión zarzuela, con la teoría de tópicos). El estilo mayoritario de los personajes en estos pasajes musicalizados a posteriori respeta estas convenciones e, incluso, los siguientes rasgos del estilo más recitado y declamado (frente al propio de las arias):

1. La primera función de la música es convertir en inteligible el texto (por eso el ritmo respecta la prosodia de las sílabas tónicas y átonas y la relación es silábica e, incluso, subordina la elección de las figuraciones rítmicas al texto introduciendo grupos de valoración especial cuando es necesario).

2. Frente a los tonemas cadenciales y anticadenciales ya explicados (que finalizan movimiento disjunto) y algún inicio de frase con salto interválico, prolifera la inmovilidad interválica tipología más propia de estilo recitado-declamado y la cantilación del re-

[7] NAVARRO Tomás, *Manual de entonación española.* Madrid, Ed. Guadarrama, "Colección Universitaria de Bolsillo", serie "Punto Omega", sección "Gramática, filología, lingüística", n.º 175, 1974, p. 40

[8] *Idem.*

pertorio litúrgico) para lograr la mayor comprensión del texto; como opciones complementarias, se usa el movimiento conjunto con perfil de ascendente, descendente, de arco o de arco invertido.

3. Los intervalos escogidos para el movimiento disjunto (concentrados en los tonemas pero que también aparecen para enfatizar algunas sílabas tónicas) suelen ser los mismos: la 3ª es muy importante (especialmente la 3ª menor) que suele ser ascendente en las oraciones interrogativas y que, como sabemos, es un intervalo que imita las inflexiones del habla en muchos idiomas y, para los tonemas más cadenciales (en oraciones enunciativas) las 5as descendentes tan presentes en los tonemas cadenciales de los recitativos de la música escénica barroca y clásica.

Vamos a plasmar un ejemplo de cada tipología para en detalle.

Oración enunciativa:

En la Escena 1ª, en el diálogo de *PACO* y *MERCEDES* (*caseros del cortijo acabando de arreglar la mesa)* elegimos una frase enunciativa de *MERCEDES*: "Ella creía que la juerga y la algazara de esta noche – era cosa del señorito". Los compases desde la anacrusa de 11 hasta el 13 insisten, melódicamente, en la nota "re#3" (bastante grave para el ámbito femenino) en quince ocasiones seguidas; en el c. 14, observamos un salto de 7ª menor coincidiendo con la sílaba tónica "no-" del sustantivo "noche" y un tonema entre cadencial y semicadencial por la 3ª mayor descendente (sin que aún haya concluido la frase ya que falta especificar quien era el responsable de esa huelga/algazara); en el c. 16, la anacrusa consta de dos notas (y no 3 como en 11) con una 6ª ascendente (de "fa#" a "re#" -que estaba en la armadura-) resolviendo en "do#", con una bordadura cromática descendente sobre "sol#" -con "fa" doble sostenido- y el tonema prototípico de la 5ª descendente (de "la#" a "re#") que también es relevante por la subordinación a la ininteligibilidad del texto:

Fig. 7-1. Escena 1ª, cc. 10-13, Parte del Director (ópera), Mercedes
Compás de 3/8, clave de sol y armadura de cuatro sostenidos (SGAE).

Oración interrogativa: *PACO* pregunta, entre los compases 60 con anacrusa y 62: "¿Si lo viera aquella santa desde el cielo?" Inmovilidad melódica, desde la anacrusa de dos semicorcheas, en la nota la3 durante dos compases e inflexión ascendente de 3ª mayor ascendente (de la a do#) para el tonema anticadencial propio de las preguntas.

Fig. 7-2 Escena 1ª, cc. 59-62, pregunta de Paco a Mercedes.
Compás de 3/8, clave de sol y armadura de cuatro sostenidos (SGAE)

Oración exclamativa: en la Escena III (dúo de Heredia y D. Diego), *D. DIEGO* exclama: "¡Ay, Heredia de mi alma!" con una insistencia en "mi2" y un tonema cadencial, saltando una 4ª ascendente de "fa" a "sib", justo en la sílaba tónica "sib2":

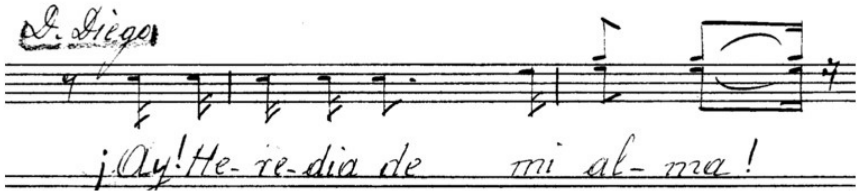


Fig. 7-3. Escena 3ª cc. 86-87, D. Diego.
Compás de 3/8, clave de fa y armadura de un bemol (SGAE)

Oraciones imperativas: *D. DIEGO,* en el compás 2 con anacrusa de la Escena III llama a *HEREDIA*; armadura de dos sostenidos; en el compás 1, destacamos el acorde "do#"-"mi"-"sib" que, en el compás 2, cambia de disposición –el bajo pasa del "do#" previo a "mi"- y se pierde el "do#" (con un guiño a la rúbrica de Lola en el registro tenor); la invocación a *HEREDIA* es la 5ª disminuida descendente que está presente en el acorde ("sib" a "mi") y que es uno de los intervalos más inestables como tritono que divide la octava, con sus doce semitonos, justo por la mitad:

Fig. 7-4. Escena 3ª, c. 2, D. Diego.
Compás de 3/8, clave de fa y armadura sin alteraciones (SGAE).

A continuación vamos a citar y diseccionar ejemplos, de cada tipo de oración, que supone una excepción a estas normas y que son minoritarios en la ópera.

Oraciones enunciativas:

En el compás 213, con anacrusa, y los cc. 214 y 215, *HEREDIA* le comenta a *D. DIEGO:* "(…) La Lola no es una mujer siquiera" proponiendo una insistencia en la misma altura ("la2") durante la anacrusa y dos compases y, en el tercero, coincidiendo con la sílaba tónica "quie" de la palabra "siquiera" asciende una 5ª ("la2" a "mi3") y permanecer, en la sílaba átona, en el "mi".

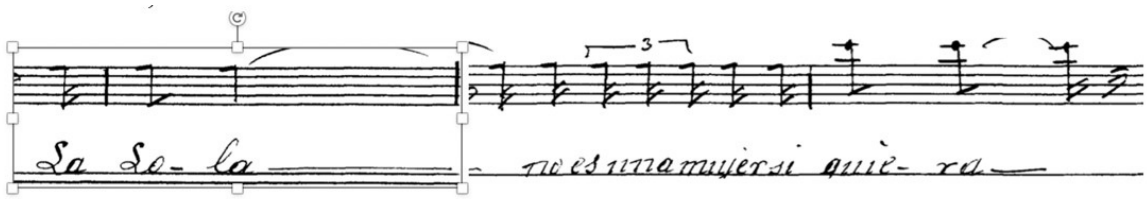


Fig. 7-5 Escena 3ª, cc. 213-215, intervención de Heredia.
Compás de 3/8, clave de fa y armadura de un bemol (SGAE).

Oraciones interrogativas:

En los compases 14 y 15 de la Escena II, *D. DIEGO* pregunta a *MERCEDES* y *PACO*: "¿Está todo preparado?"; y el tonema final es semicadencial ("sol#" que desciende a "fa#", 2ª mayor) cuando, en las frases interrogativas, los tonemas predominantes suelen ser anticadenciales:

Fig. 7-6, Escena 2ª, cc. 14-15, pregunta de D. Diego
Comás de 3/8, clave de sol y armadura de dos sostenidos (SGAE)

Oraciones exclamativas:

En los compases 42 y 43 de la Escena I, *PACO* exclama, dos veces, "¡Así va el mundo!" y, en la primera ocasión, en la anacrusa canta "sol#2" y, en la sílaba tónica "mun-" propone una 4ª ascendente (de "sol#" a "do#") y añade otra 4ª ascendente para la sílaba átona final "-do".

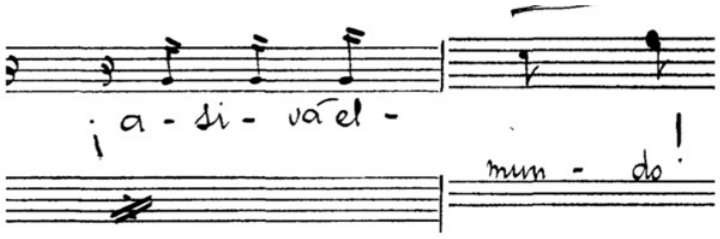


Fig. 7-7. Escena 1ª, cc. 42 y 43, intervención de Paco.
Compás de 3/8, clave de sol y armadura de cuatro sostenidos (SGAE).

Oraciones imperativas:

En el final de la Escena VIII (compases del 303 al 305, justo antes de que comience la *canción de la fragua* (Escena IX) *LOLA* le pide a *ROSARIO*: "Espera un poco, mujer"; melódicamente tenemos una insistencia en "fa#2" en los cc. 302 y 303 y, hacia la sílaba tónica "-jer" en el c. 304, se produce un ascenso melódico de 5ª justa (de "fa#" a "do#"), es decir, un tonema anticadencial.

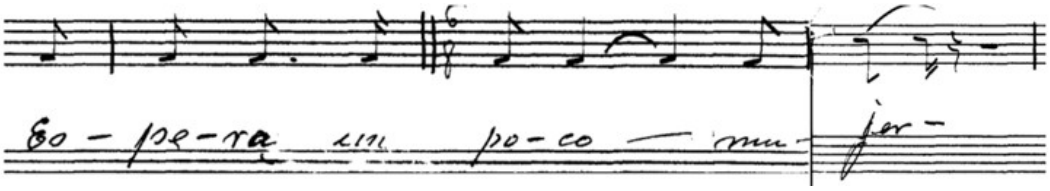


Fig. 7-8, Escena VIII, cc. 303-305, intervención de Lola.
Compás de 3/8 y cambio a 6/8, clave de fa y armadura de 2 sostenidos (SGAE).

Por último, en un afán de aportar el máximo de objetividad al análisis prosódico de los nuevos recitativos, vamos a computar (por escenas, y tomando como referencias los cuatro tipos de oraciones -enunciativas, interrogativas, exclamativas e imperativas-), en la siguiente tabla, el número de oraciones totales y el porcentaje de las que coinciden con el "paradigma" explicado por Torres Clemente así como las que no coinciden con dicho paradigma; no nos olvidaremos de aquellas que se mantienen en "suspensión" (sin movimiento interválico ni ascendente ni descendente):

MUSICALIZACIÓN DE LOS TEXTOS HABLADOS DE LA ZARZUELA EN LA VERSIÓN ÓPERA ACTO 1º															
Tipo	**Enunciativas**			**Interrogativas**			**Exclamativas**			**Imperativas**			**TOTAL**		
Esc. I	Total 11			0			0			0			**11**		
	10[1] 90,9%	1[2] 9,1%	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	**10 (90,9%)**	**1 (9,1%)**	**0**
Esc. II	Total 3			Total 2			0			1			**6**		
	2 (66%)	1 (33%)	0	1 (50%)	1 (50%)	0	0	0	0	1 (50%)	0	0	**4 (66,66%)**	**2 (33,33%)**	
Esc. III	Total 36			Total 11			Total 2:			1[3]			**50**		
	22 (61,11%)	5 (13,88%)	9 (25%)	6 (54,54%)	4 (36,36%)	1 (9,09%)	1 (50%)	1 (50%)		1 (100%)	0	0	**30 (60%)**	**10 (20%)**	**10 (20%)**
E. IV	**Canción de Heredia**														
Esc. V	Diálogo de 8 compases entre D. Diego, Heredia y Lola que da paso al antiguo n.º 3 (Dúo de Lola y D. Diego)														
E. VI	Total 2			0			0			Total 2			**4**		
	1 (50%)	0	1[4] (50%)	0	0	0	0	0	0	1 (50%)	1 (50%)		**2 (50%)**	**1 (25%)**	**1 (25%)**
E. VII	Total 14			Total 8			0			0			22		
	8 (57,14%)	3 (21,42%)	3(21,42%)	6 (75%),	1 (12,5%)	1 (12,5%)	0	0	0	0	0	0	**14 (63,6%)**	**4 (18,2%)**	**4 (18,2%)**
E. VIII	Total 28			Total 7			Total 6			Total 2			**43**		
	21	5	2 (7,14%)	5	1	1	3	1	2	0[5]-	1	1	**29**	**8**	**6**

[1] La primera cifra va a corresponder al dato acorde a la tendencia mayoritaria (p. ej. tonema cadencial en las oraciones enunciativas o anticadencial en las interrogativas).
[2] El segundo número corresponderá con el dato en contra de la tendencia mayoritaria (tonema anticadencial en las enunciativas y cadencial en las interrogativas).
[3] La única oración imperativa respeta las normas.
[4] Con el"0" representamos que no hay oraciones con tonema "antitonal" y que la tercera cifra (1) es tonema en suspensión.
[5] El primer 0 indica que no hay ningún ejemplo que cierre con el tonema mayoritario.

	(75%),	(17,85%)		(71,42%),	(14,28%)	(14,28%)	(50%),	(16,66%)	(33,33%)		(50%)	(50%)	**(67,4%)**	**(18,6%)**	**(14%)**
Canción de la fragua															
E. X	Total :19			Total: 5			Total 8: vs			1[6] (100%)			**33**		
	9 (47,36%)	7 (36,84%)	3 (15,78%)	3 (60%)	2 (40%)	0	7 (87,5%)	1 (12,5%)		1 (100%)			**20 (60,6%)**	**10 (30,3%)**	**3 (9,1%)**
E. X	Total 30			Total: 6			Total: 2			0			**38**		
	20 (66,66%)	5 (16,66%)	5 (16,66%)	3 (50%)	2 (33%)	1 (16,66%)	2 (100%)						**25 (65,8%)**	**7 (18,4%)**	**6 (15,8%)**
Soleá															
E. XI	Total 3			0			Total 4: y			0			7		
	2 (66%)	1 (33%)					3 (75%)	1 (25%)					**5 (71,4%)**	**2 (28,6%)**	
E. XII	Total 12			Total 5			Total 4			1[7]			22		
	2 (16,66%)	3 (25%)	7 (58,33%)	1 (20%)	4 (80%)		3 (75%)	1 (25%)		1 (100%)			**7 (31,8%)**	**8 (36,4%)**	**7 (31,8%)**
Acto 2º															
Serrana de Heredia															
Escena	4[8]			1[9]			0			Total 6			**11**		

[6] La única oración imperativa se cierra con tonema cadencial.
[7] La oración imperativa concluye con tonema cadencial.
[8] Las cuatro oraciones enunciativas concluyen con tonema cadencial.
[9] La única frase interrogativa se cierra con tonema anticadencial.

I																	
	4 (100%)			1 (100%)						2 (33%),	2 (33%)	2 (33%)	**7 (63,6%)**		**2 (18,2%)**		**2 (18,2%)**
Dúo de Lola y Heredia																	
Esce-na I	Total 25			Total 6			Total 5: y			0			**36**				
	17 (68%),	3 (12%)	5 (20%)	3 (50%),	1 (16,66 %)	2 (33,33 %)	2 (40 %)	1 (20 %)	2 (40 %)				**22 (61,1%)**		**5 (13,9%)**		**9 (25%)**
Esce-na II	Total 4			0			2[10]			0			**6**				
	2 (50%),	1 (25%)	1 (25%)				2 (100%)						**4 (66,7%)**		**1 (16,7%)**		**1 (16,7%)**
E. III	Total 6			Total 2			0			Total 2			**10**				
	5 (83,33%)	1 (16,66%)		1 (50%)	1 (50%)					1 (50%)	1 (50%)		**7 (70%)**		**3 (30%)**		
Dúo de Lola y Rosario (habanera)																	
E. IV	Total 6: y			2[11]			1[12]			0			**9**				
	3 (50%)	2 (33,33%)	1 (16,66%)	2 (100%)			1 (100%)						**6 (66,7%)**		**2 (22,2%)**		**1 (11,1%)**
Dúo de Lola y Jose Luis																	
Esce-na V	Total 9			Total: 1[13]			Total 11			0			**21**				
	6 (66,66%)	1 (11,11%)	2 (22,22%)	1 (100%)			2 (18,18 %),	1 (9,09%)	8 (72,72)				**9 (42,9%)**		**2 (9,5%)**		**10 (47,6%)**
Esce-na VI	Total 15			Total 10			Total 13			Total 2			**40**				

[10] Las dos oraciones exclamativas no responden a las características mayoritarias.

[11] Las dos frases interrogativas responden a las normas en sus dos tonemas finales.

[12] La oración exclamativa no responde al final en tonema mayoritario.

[13] La frase interrogativa concluye con tonema anticadencial.

	5 (33%),	2 (13,33%)	8 (53,33%) .	3 (30%),	4 (40%)	3 (30%)	11 (84, 61 %),		2 (15, 38 %)	1 (50%)	1 (50%)		**20 (50%)**	**7 (17,5%)**	**13 (32,5%)**
Tango															
Esce-na VI	Total 11			1[14]			Total 4			Total 2			**18**		
	6 (50%)	4 (33,33%)	1 (16,66%)	1 (100%)			3 (75 %),		1 (25 %)	1 (50%),		1 (50%)	**11 (61,1%)**	**4 (22,2%)**	**3 (16,7%)**
Baile ("los ojos en que yo me miro…", *Petenera, Garrotín, Zapateado, Zambra* final de la "juerga"															
Esce-na VI	Total 11			Total 10			Total 5			Total 2			**28**		
	8 (72,73%)	3 (27,27%)		4 (40%),	4 (40%)	2 (20%)	3 (60 %),	1 (20 %)	1 (20 %)	1 (50%)	1 (50%)		**16 (57,1%)**	**9 (32,1%)**	**3 (10,7%)**
Cita de la "sentencia de despedida de Lola" y *farruca*															
Esce-na VI	Total 37			0			Total 19			Total 9			**65**		
	6 (70,27%) ,	28 (21,62%)	3 (8,10%)				12 (63, 15 %),	5 (26, 31%)	2 (10, 52 %)	4 (44,44 %),	2 (22,22 %)	3 (33,33 %)	**22 (33,8%)**	**35 (53,8%)**	**8 (12,3%)**

Tabla 7-2. Musicalización de los antiguos textos dialogados (creación propia)

[14] La oración interrogativa también se pliega a las reglas.

Los tonemas de la mayoría de frases de las escenas cumplen con la ortodoxia descrita por Torres Clemente salvo tres excepciones; la escena XII (final del primer acto), la escena VI (en el ecuador del 2º acto) y, por último, en la escena XII del 2º acto (final de la ópera). Son tres contextos escénicos con una acción más agitada y trepidante, con más movimiento escénico, más participación de cantantes diferentes a las que se unen más desencuentros surgidos entre ellos y, por tanto, con un mayor grado de crecimiento (contraste de los elementos del lenguaje musical). Así, en la escena XII del primer acto tenemos la primera despedida de *LOLA* y *HEREDIA*, del cortijo sevillano de *D. DIEGO* y *JOSE LUIS*; la escena VI del 2º acto forma parte de la juerga de D. Diego y sus amigos y, sobre todo, toda la pelea de *HEREDIA* y *CORTA HIPO* ya suficientemente descrita donde, el segundo, llega a sacar una navaja. Por último, en la escena XII del 2º acto (final de la ópera) vuelven a convivir casi todos los personajes en escena, interviniendo y se produce la despedida definitiva. Por tanto, esa cierta ruptura de las normas de la prosodia lejos de ser arbitraria, es un elemento más que Barrios añade para expresar ese caos, agitación, divergencia emocional, que se suma a los recursos ya citados como el uso de una armonía más ambigua o una interválica basada en el tritono.

7.4 ANÁLISIS MESOFORMAL Y MICROFORMAL

7.4.1 PRIMER ACTO

Preludio

Frente a los elementos comunes como las citas de la sentencia de Lola (que en la ópera aparece sólo en la tonalidad de "fa#" mayor y "si" mayor) y del motivo agitado "b" y "a" el resto del material, prácticamente, es novedoso y exige este estudio detallado e independiente. En este sentido gran parte del material compositivo de la zarzuela no se aprovecha o deconstruye en el preludio de la versión ópera.

Noa vamos a ayudar de la siguiente tabla de análisis mesoformal con el objeto de aclarar los respectivos materiales organizándolos por sus aspectos significativos en lo rítmico (compás y tempo), material temático (descripción melódico-rítmica de los diferentes motivos y temas del preludio) y tonalidad/modalidad.

TABLA ANÁLISIS MESOFORMAL DEL PRELUDIO DE LA ÓPERA			
Compás/ Tempo	**N.º cc.**	**Descripción musical**	**Armadura**
¾ Moderato	1 – 26	Sentencia de Lola (a1 y a1` porque está transportado)	Fa # Mayor y Si Mayor
3/8 Allegretto ma non tropo	27 – 44	Motivo agitado (modalidad "b" y "a"	Si Mayor (cinco sostenidos)
Continúa en 3/8 y cambio a Moderato	45 – 52	El pie troqueo invertido aparece en cc. 45, 47, 49 y 51; Importancia de la subdivisión de la corchea (o en tresillo de semicorcheas como en cc. 46, 50, 52 o de dos semicorcheas y cuatro fusas como en el c. 48)	Armadura de dos sostenidos (evoca si menor)

Allegretto	53-64	Se retoma la octava descendente del motivo agitado "a" y el trémolo pero, ahora, desde el compás 54 en cc. 56, 57, 58, 60, 61, 62 y 63 se insiste en las notas "fa", "sib" y "do" natural; desde compás 62 se trabaja sobre las notas del arpegio "do"-"mib"-"solb" y "sib" (acorde menor de 5ª disminuida	
Telón	65-66	Trémolo en el sobreagudo con nota do	
Moderato tranquilo 6/8	67-95	Proliferación de corcheas en la voz aguda y síncopa en grave (corchea-negra); desde compás 72 importancia de la hemiolia Voz interna y lejana de campo: "¡Ay de mí¡ - que malditas son las penas que no puedes confesar" "¡Ah¡ Y esta pena que yo tengo la debo callar. ¡Ah¡ ¡Ah¡ ¡Y esta pena que yo tengo la debo callar".	5 bemoles (sugiere sib menor)
Telón lento	96		
¾	96-107	Valores largos en el grave-subgrave (pedal de dob) y trémolo octavado en el subgrave sobre sib (c. 100), dos compases de dob (cc. 101 y 102); do natural 103, dob 104 y sib dos compases (105 y 106); en el agudo valores largos basados en apoyatura que resuelve con el pie troqueo invertido.	Siguen 5 bemoles

Tabla 7-3. Análisis mesoformal del preludio de la ópera (creación personal).

Como es habitual en las oberturas de las obras líricas el nivel de crecimiento musical es muy elevado y, en este caso, el preludio de la versión ópera, salvo las citas de la "sentencia de Lola" y de los motivos "agitados", es muy diferente al de zarzuela; además, como va a ocurrir con las secciones más "sinfónicas" o corales en la interacción de personajes, también vamos a observar adición de música nueva (que no había aparecido en la versión zarzuela). Una de las primeras diferencias es que el preludio de la versión ópera retoma la sentencia de Lola (3/4 en moderato) en un momento diferente (compás 94) al de la versión zarzuela (en el compás 50); la gran diferencia estriba en la propuesta de un mayor desarrollo motívico ampliando toda la sección que está en el compás de 3/8 llegando a posponer la recapitulación de la "sentencia de Lola".

Como dato cuantitativo los 70 compases del preludio, en su versión zarzuela (hasta la subida del telón) se amplían a 105 en la versión ópera (contando con dos telones y una voz interna desde la lejanía). Después del primer telón no encontramos ninguna similitud entre ambos preludios. Así, en la zarzuela se proponen valores largos blancas con puntillo y blancas con puntillo ligadas de dos en dos compases frente a la versión ópera que propone un cambio a 6/8 con un canto con voz interna y lejana: "¡Ay de mí¡ que malditas son las penas que no puedes confesar!".

Si extraemos los aspectos relevantes de la tabla analítica podemos comprobar que el *preludio* cuenta con 107 compases presentando los siguientes cambios de compás, tempo y armadura; en 27 hay un cambio al tempo *Allegreto ma non tropo* y al compás de 3/8 así como a una armadura de cinco sostenidos; en el compás 45, cambio de tempo

a *Moderato* y a una armadura de dos sostenidos; en el c. 53, se indica un nuevo tempo de *Allegretto*; en el compás 62, la armadura para a tener cinco bemoles; en el compás de 3/8 se abre el telón con un tempo *Moderato;* el nuevo compás de 6/8 y el nuevo tempo, en el compás 67, es *Moderato tranquilo;* en el compás 96 aparece la indicación (*Telón lento*) que coincide con un cambio al compás de 3/4. Como todo preludio (por la función de anticipar, durante poco tiempo, la mayoría de motivos y temas de una obra escénica) su grado de crecimiento es elevado.

Escena I

PACO Y MERCEDES (*caseros del cortijo acabando de arreglar la mesa*). Compás de 6/8 y tempo *Tranquilo*. Armadura de cuatro sostenidos (tonalidad de "mi" mayor); la Escena I ocupa 96 compases; en el c. 5 cambia 4/4, siguiente compás a 3/4; en el c. 8 pasa a 2/4 para volver, en el compás 9, al 3/8; en el c. 29 la indicación de tempo es *Allegreto gracioso y bien ritmado* y sin cambios en tempo/compás/armadura hasta el *Animado* del c. 75; en el c. 81, tempo *Poco menos* y sin alteraciones en la armadura; el grado de crecimiento es reducido (algo lógico porque tampoco hay ningún aspecto muy relevante en el argumento y acción de esta escena). En este sentido, las inflexiones propias de los recitativos como movimiento descendente para las frases afirmativas: "La señorita" (aunque con un intervalo de 5ª disminuida, muy inestable y que suscita tensión –"la3", "re#3"-) y movimiento disjunto ascendente para las preguntas "¿Qué te dijo?" descansando en la dominante con 9ª menor y sin fundamental ("re#"-"fa#"-"la" natural y "do" natural). Compás de transición (el n.º 5) con cambio a 4/4 y seisillos de semicorcheas; *MERCEDES* responde con un salto ascendente ("Preguntaba por su novio") y otra transición en el c. 8 con el cambio a 2/4 y el tempo vivo, c. 9 cambio a 3/8 e indicación agógica de *poco menos* y en el c. 10 *rallentando*. Justo vuelve a intervenir *MERCEDES*: "Ella creía que la juerga y la algazara de esta noche"; destacamos el salto interválico de 7ª ("re#3"-"do#4") para descansar con una 3ª descendente ("do#4", "la3"). *PACO* pregunta hablando "¿Sí..?" y *MERCEDES*: "eran cosa del señorito" destacando el salto inicial de 6ª Mayor ("fa3", "re#4") tresillo de semicorchea con bordadura cromática inferior ("sol#", "faX", "sol#") y salto descendente de 5ª justa ("la#3", "re#3"). *PACO* añade: "me extraña será el cariño" (con salto inicial de 4ª ascendente que, en seguida recupera con una 5ª descendente) y, en el c. 19, guiño a la "rúbrica de Lola" (cuatro fusas "mi", "fa", "mi", "re" y nota larga "do"). *MERCEDES*, en cc. 20 y 21 responde: "cariño o los celos". Del c. 22 al 28 interludio orquestal donde se trabaja la rítmica de la futura intervención de Heredia en su canción (corchea –que puede venir ligada-, dos semicorcheas, y corchea) aunque con algún tresillo de semicorchea, sobre todo, al comienzo.

En c, 29, tempo *Allegretto gracioso-bien ritmado*; se combinan los dos "motivos agitados" proponiendo primero el "b" y luego el "a" (de forma similar a la del Preludio). *PACO* (anacrusa del c. 31): "Ya sabes que en esta casa" con interválica dinámica y con saltos (6ª ascendente) y tonema de cadencia (5ª justa descendente); y continuación: "la cabeza más alegre es la que peina más canas"; al ser una oración enunciativa, Barrios

continúa evitando la inmovilidad interválica fomentando los saltos: 5ª ascendente, en el c. 37 (sol3 a re4) y descendente acto seguido ("a-le-gre"); 4ª ascendente en el c. 39 y, curiosamente, el fonema final de toda la larga frase enunciativa es de semicadencia (descenso moderado, de 2ª). Y *PACO* concluye con una exclamación repetida: "¡Así va el mundo!!¡Así va el mundo!!". La primera con unos saltos ascendentes iniciales (dos 4as consecutivas) y tonema anticadencial (ascendente); y la segunda repetición de la exclamación movimiento conjunto y tonema semicadencial (2ª descendente). C. 46, intervención de *MERCEDES* con mucha velocidad rítmica e inmovilidad interválica (semicorchea y cuatro fusas sobre sol3 que conducen a valor largo) para el texto: "te dije la verdá" (con tonema anticadencial mediante 4ª ascendente al valor largo y sílaba tónica "-dá" y a continuación: "las coplas, guitarra y fandango" permanece en "fa#3" en cc. 48 y 49 y entre anticadencia y semianticadencia en el tonema final (3ª ascendente. El inicio del compás 51 es acéfalo con el texto: "eran cosas del amo" (ritmo de tresillo de semicorchea) y repite tres "re3", luego movimiento conjunto ("re" a "mi" y de "mi" a "fa") y pequeño salto ascendente para un tonema claramente cadencial (7ª disminuida descendente: "la3" natural a "si#"2) con gran énfasis interválico en "amo" (compás 52). *PACO* responde: "Él lo paga y lo goza" con mucho salto (4ª ascendente en la anacrusa, 3ª ascendente y luego descendente y tonema final cadencial -4ª descendente: re a la-). Cuatro compases de interludio: forte, *poco rall*, ritmo de negra corchea en tres octavas simultáneas y notas con 5ª justa descendente ("la#3", "re#3") en el c. 55 y 6ª descendente en el compás 56 ("fa#3" a "la2"); y, por último en el compás 58, "do#3" a "re2" (7ª menor). El compás 59, último de este interludio con el ámbito rítmico tan restringido y en valores largos, rescata seis fusas acéfalas con un tetracordo zíngaro mayor sobre "re#" ("mi#" -2ª aumentada-, "fa#", "sol" natural); *PACO* canta insistiendo sobre la nota "la3" o con una 3ª menor ascendente (tonema anticadencial): "¿Si lo viera aquella santa desde el cielo?"; a lo que responde *MERCEDES*: "Tiene gracia mi esposo - tan alegreto - donde suenan palmas" con una insistencia en el "re4" en los compases 64 y 65 con anacrusa; desciende una octava a "re3" para introducir una 6ª mayor en la sílaba tónica "gre" de la palabra "alegreto" y una tonema cadencial con 5ª aumentada ("la#"3-"re3") para cerrar el sustantivo "palmas" en el compás 69; en el compás 71, en el breve interludio orquestal (de apenas tres compases) alterna una VI dominante secundaria (do#-mi#-si), una II 6ª Aumentada ("do" natural-"mi"-"fa#"-"la#") y la dominante como 6ª y 4ª ("si"-"mi"-"sol#"-"si") para descansar, en el c. 72, en un VI del menor (do natural-mi-sol natural) coincidiendo con la nueva pregunta de *PACO*: "¿Y se van hoy los artistas? con una insistencia en el "do4" con tonema anticadencial de 3ª ascendente para cerrar la interrogación (cc. 73 y 74). *MERCEDES* responde: "Esta noche" (insistiendo en el "si4") … de mañana" (sigue con "si4"), "se fueron los invitados" (y ahora si se traslada por movimiento conjunto desde "la3" hasta "re4"); justo en el compás 81 hay un *Poco menos* y un cambio de armadura de los cuatro sostenidos a ninguno; *MERCEDES* continúa: "y solo quedan en casa la Lola y Heredia" (ahora un mi3 en el c. 82 con una salto de 8ª a mi4) y, a partir de c. 85, bastante más movimiento disjunto (4ª Justa descendente y 3ª menor descendente); desde ese compás 80 tiene mucha importancia, en la parte orquestal, la fórmula rítmica corchea, dos semicorcheas y corchea; y a partir de compás 85 las cua-

tro fusas y cuatro semicorcheas; y concluye *PACO*: "Solo la Lola y Heredia" trabajando el pie troqueo invertido.

Escena II

D. DIEGO, HEREDIA PACO Y MERCEDES. Cuenta con apenas 34 compases. Coincide con un cambio al tempo *Vivo*. En el compás 6 se cambia a la armadura de dos sostenidos y paso al compás de 4/8 en el compás 29, a 3/8 en 30 la escena es muy breve y con un nivel de crecimiento poco elevado). Se inicia con un acorde muy disonante (ordenado de grave a agudo tendría las siguientes notas, en tiempo fuerte un mib ochavado en el registro subgrave y, en la negra siguiente del 3/8: "la2"-"do#3"-"mi3"-"sol3"-"do4"-"mi4"-"fa#"4-"la"5-"do"5); en los compases 3 y 4, un arpegio descendente con varias 2as aumentadas; a partir del compás 4 vuelve el pie troqueo invertido "c" (corchea, corchea con puntillo y semicorchea) para conducir a una pedal de mi desde el compás 7; D. *DIEGO* llama a *PACO* solo con ritmo (sin altura): "¡Paco! ¡Mercedes!"; *MERCEDES* responde preguntando: "¿Quién manda?" con un tonema anticadencial de 5ª Justa ascendente; *D. DIEGO* repregunta: "¿Está todo preparado?" con movimiento conjunto desde la3 a mi#4 y con tonema semianticadencial (de 2ª aumentada descendente –"mi#", "re"-). *MERCEDES*: "Dígame usté si algo falta" con "do#4" en el compás 16, descenso a "fa#3" en el compás 17 con un "sol#" en última semicorchea, y salto a "si4" (3ª menor ascendente) para cerrar con tonema semicadencial. *DON DIEGO* concluye la conversación: "ya os podéis marchar" (con insistencia en "re4" y tonema en suspensión); en el compás 21, el acompañamiento trabaja las corcheas del 3/8; desde el compás 23 se simultanea el acorde de "fa"-"la"-"do" con el ostinato "mi", "fa", "mi" que es otra variante del pie troqueo invertido variante "b" (aquí semicorchea con puntillo, fusa y negra). Encima, *D. DIEGO* canta: "cuando esté la Lola arriba decirle que la esperamos para tomar una caña"; desde el c. 28 se recuperan las fusas, el tresillo de semicorcheas y una armonía un poco más cromática; y, desde el c. 32 el pie troqueo invertido "c" haciendo un guiño al "motivo atormentado" ("mi", "mib", "re"; "sib", "la", "sol#" y "fa", "mi", "re").

Escena III

D. DIEGO Y HEREDIA. Ocupa trescientos compases hasta llegar a la antigua "Canción de Heredia" (el n.º 2 de la versión zarzuela). Los cambios de tempo, compás y armadura (para definir el grado de crecimiento) son los siguientes: en el compás 7, tempo *Allegretto* y armadura de un bemol; en el compás 33 observamos una indicación *Menos* y una armadura sin alteraciones. En el compás 52 aparece la indicación *Muy tranquilo* y armadura con un sostenido. En el 64 cambio a armadura sin alteraciones; en el compás 82 contamos con una armadura de un bemol; en la anacrusa del compás 96 tempo *Moderato* y en 100 armadura de dos bemoles; en el compás 111 anotación *Allegretto;* en 124 cambio a una armadura de cuatro bemoles; en el compás 136 armadura de cuatro sostenidos; en 142 cambio a la armadura de dos bemoles, en el c. 148 tres bemoles; en el c. 164 cambio al compás de 3/4 y a armadura sin alteraciones; en 171 armadura de un bemol; en el compás 195 de dos bemoles y, en 202, tres sostenidos; en el compás 212

tempo *Allegretto* y armadura de un bemol, en 224 una armadura de dos sostenidos para volver a los dos bemoles en 227; sin cambios hasta 254 con el paso a armadura de tres sostenidos y hasta 256 con un tempo *Allegreto ma non trompo* y compás de 3/4; en el compás 266 tempo *Tranquilo* manteniendo todo inalterable hasta la cita de la antigua "Canción de Heredia" con el *Allegreto,* compás de 3/8 y armadura de dos sostenidos. Es la escena más larga hasta ahora (la "Canción de Heredia", con sus 81 compases, debería ser la Escena IV) y que cuenta con un nivel de crecimiento bastante más elevado que los precedentes (porque la interacción entre *D. DIEGO* y *HEREDIA* es muy relevante, el tanteo del primero sobre Lola, la descripción de *HEREDIA* de la verdadera identidad de LOLA: la encarnación del cante -auténtico tema de la antigua comedia y ahora ópera-, etc.).

Tal y como ocurría en el diálogo previo al n.º 2, *D. DIEGO* gratifica a *HEREDIA* con unos billetes y luego intenta "sonsacarle" sobre la *LOLA*; no empieza a preguntarle sobre ella en el compás 122. Desde el 75 la orquesta alterna la introducción de tresillos de semicorchea con el ritmo de corchea, dos semicorcheas y corcheas (ambas fórmulas serán las más utilizadas en el acompañamiento de la Canción de Heredia -antiguo n.º 2 de la zarzuela- que se interpretará en esta escena). En el compás 64 viene uno de los "motivos agitados" con la octava que baja ("si"-"si") y el tetracordo por tonos de "si" a "fa" natural –"si", "la", "sol", y "fa" natural- hasta 4ª aumentada (no hay texto sino *mirada* entre *HEREDIA* y *D. DIEGO*)…

En el compás 138 sucede lo mismo ("mi"-"mi" en el agudo y "mi", "re", "do" natural y "sib") repitiéndose en el c. 139; en el c. 142, se produce un cambio de cuatro de armadura de cuatro sostenidos a dos bemoles… ("la"-"la" y "la", "sol", "fa", "mib" en el grave misma relación de comenzar un semitono por debajo –la- de la última nota –sib-) que se repite en el c. 144; en el c. 148, "re"-"re"; "re", "do", "sib" y "lab" ("re" es el semitono inferior del "mib" anterior); se repite en el c. 150; en 153 sobre "sol" (un semitono debajo del último "lab") y se repite en el c. 155 ("reb" última nota); pasan algunos compases y en 159 (desde "do" y "do", "sib", "lab" y "solb" –misma relación interválica… "do" está justo debajo de "reb"). Desde el c. 142, el texto es la respuesta de *HEREDIA* a la pregunta de *D. DIEGO* sobre "Pero ahora yo te pregunto por la mujer…". El texto de *HEREDIA*: "Comprendido usté quiere saber D. Diego: si chanela". *HEREDIA*: "más que de coplas"; *D. DIEGO: "*si marcha"; *HEREDIA: "*o no marcha"*; D. DIEGO: "*justo"*;* Y en el compás 156 no se usa este motivo repetitivo y con la polaridad hexátona cuando *HEREDIA* afirma: "Tenga y perdone, el sobresito con sus papiros" (y cuando se lo devuelve gestualmente) vuelve el motivo en 159… Cuando vuelven a "entenderse" y *HEREDIA* no está enfadado, en el c. 164, desparece este motivo musical.

En el c. 199 aparece el motivo abreviado de Lola para la palabra "Lola' cuando canta *HEREDIA*… Del compás 202 al 205 abundan las fusas en el acompañamiento con el texto "¿Ha dicho Lola?" Y un movimiento hacia el VI del menor (estamos en La Mayor, con 3 sostenidos y "fa" natural) que descansa en el II napolitano o frigio ("sib")… Del compás 208 a 209 relación de 5ª justa entre fundamentales (nota "si" que conduce a

"fa" natural). En el c. 212 cambio a *Allegreto* (y armadura de 3 sostenidos a un bemol) y un acorde de 7ª disminuida ("re#"-"fa"-"la"-"do") con el texto: "D Diego la Lola no es una mujer siquiera". Desde el compás 222, proliferación de 5ª descendentes ("mi"-"la" en semicorcheas; "la"-"re" en el compás 224; "sol"-"do" natural compás 26; "fa"-"sib", compás 228: con el texto: "cante jondo con faldas, la misma esencia del cante la cantaora la cantaora" y se repite: "la esencia misma del cante" (y en la última: "la cantaora" en el compás 234 retoma la rúbrica original de Lola).

Desde el compás 249 se propone un lenguaje idiomático que imita la guitarra (con fusas después de valores largos) y varias 2ª aumentadas ("fa#" y "mib"). A partir del c. 256 cambio a *Allegretto ma non troppo* y 3/4 con ritmo muy tradicional: acéfalo (silencio de corchea) y cuatro fusas descendentes y arpegiadas en el entorno de "do#" mayor con su cadencia andaluza ("re"-"fa#"-"la" en los cc. 258-59; "mi"-"sol"-"si" en los cc. 260-61; "re"-"fa#"-"la" en los cc. 262-63 y "do#" mayor en 264-65 (Heredia está hablando de la soleá y de la Lola).

Desde el compás 266 cambio al tempo *Tranquilo* (seguimos con tres sostenidos en la armadura)…. Acorde de Re mayor en 3ª inversión (pedal de "do#"-"re"-"fa#"-"la") y *HEREDIA* canta con estilo muy melismático (como luego cantará alguno de sus números en la interacción con LOLA o en la Serrana). Resuelve en La Mayor con la 7ª que se alterna con la 6ª ("la"-"do#"-"mi" y, en corcheas, "sol#", "fa#"). En el c. 277 vuelve el Re M con 7ª mayor y las corcheas 4ª añadida y 3ª ("sol#", "fa#"). En el c. 293 destaca un largo melisma después de la palabra "Lola".

[Escena IV]

Ahora se conduce a la "Canción de Heredia" que ya hemos analizado cotejándola con la versión de la zarzuela. Aunque no viene indicado en el Parte de Apuntar, entendemos que sería la Escena IV ya que, justo al terminar dicha intervención de Heredia, en el compás 82, se indica la escena V.

Escenas V y VI

Son muy breves en número de compases. Concretamente, la Escena V (*Sale la Lola*) cuenta con ocho compases donde se propone un diálogo muy breve (sobre la música) para conducir al "Dúo de Lola y D. Diego" (antiguo n.º 3 de la zarzuela). Continúa la armadura de dos sostenidos, el compás de 3/8 y no hay nueva indicación de tempo en todos estos 8 compases de transición para introducir a Lola en la escena. La Escena VI, con *PACO Y MERCEDES*) vuelve a ser muy breve (diez compases) y *D. DIEGO* se limita a pedirle flores, a *MERCEDES* y *PACO*, para regalárselas a *LOLA*. Justo en el inicio se cambia la armadura a un sostenido sin cambio de compás ni armadura.

Escena VII

De nuevo se propone una escena que supera los cien compases (concretamente cuenta con 102). Respecto a los cambios de tempo, compás y armadura, observamos un

primer cambio de compás a 3/8 y de armadura perdiendo sus alteraciones en el c. 5; paso al compás de 3/4 y armadura de dos sostenidos en el compás 28; en el c. 50 la armadura pasa a un sostenido y, en el compás 57, a seis bemoles. En el c. 64 la armadura vuelve a perder todas las alteraciones y aparece la indicación agógica *Menos*; en el compás 71 la tonalidad pasa a una armadura con un sostenido; en el c. 84 primer cambio de compás, (3/8) y en el c. 87 se repite la indicación de tempo *Menos.* En el c. 96, nuevo cambio de armadura que se conserva hasta el final.

En esta escena VII se mantiene el mismo acompañamiento de VI grado con la octava "si" en el grave. En el compás 17 vuelve el motivo agitado "b" con su octava descendente, sobre la nota "sol", y su tetracordo hexacordal descendente ("sol, fa, mib y reb") coincidiendo con este texto cantado por Paco: "¡Bueno! soy un hombre muy hombre y cada lagrimón así lloraba". Aparece la célula de la 8ª descendente en semicorcheas. En el compás 57 observamos una octava de negra descendente con la descripción que *MERCEDES* esboza a Lola sobre Jose Luis ("El chiquillo es…"). En el compás 95 vuelve el motivo agitado "b" (la octava: "si"-"si" en agudo y, el tetracordo hexacordal, "si", "la", "sol" y "fa"); se repite, en el compás 97; desde el c. 99 se transporta el motivo a la nota "mi" (justo un semitono por debajo del fa -última nota del tetracordo hexacordal, como en otras ocasiones-) y se vuelve a repetir en el c. 101.

Escena VIII

*ROSARIO Y LO*LA (*Dichos y Rosario apareciendo en la puerta del jardín y saludando*). Estamos ante otra escena que supera los doscientos (concretamente 215). Comienza con varios cambios de compás y de armadura: en el compás 2 se pasa a un compás de 2/8 que cambia a 3/4 en el siguiente compás con la indicación agógica de *Tranquilo.* En el compás 5, cambia a armadura con dos sostenidos. En el compás 17, modificación a armadura con tres sostenidos y tempo *Moderato tranquilo.* En 28 vuelta al compás de 3/8; en el c. 47 tempo *Moderato y a placer* y compás de 3/4; en el c. 89 se matiza el tempo como un *Moderato tranquilo.* En el c. 101, la armadura cambia a dos sostenidos y, en 107, el compás vuelve a 3/8; posteriormente, en el c. 113 cambia a compás de 4/8, en el c. 114 a 3/8, en el c. 115, 2/8 y en el c. 116, 3/8. En el c. 119, cambio a 2/8, y en el c. 120, paso a 3/8; en el c. 121, la armadura pierde sus alteraciones volviendo los dos sostenidos en el c. 124. En el 126 cambio al compás 3/4, indicación de *menos* y paso a una armadura sin alteraciones. En el c. 133 armadura de tres bemoles que, en 135, pasa a cuatro sostenidos*;* en el 144 armadura de tres sostenidos y, en el compás 150, vuelta al compás de 3/8. En el c. 160, tenemos un 9/8, en el c. 161, 6/8 y, en el compás 162, 3/8. En el c. 171 aparece, en una de las escasas ocasiones de la ópera, un compás de 4/4 (tempo *Moderato Tranquilo* y armadura de dos sostenidos); en 182 la armadura cambia a un solo sostenido para, en el c. 190, volver a 3/8 (han sido 18 compases "no" ternarios); cambio a 6/8 en el c. 213.

Estamos ante la primera interacción entre *ROSARIO* y *LOLA*; *ROSARIO* comenta con *PACO* y *LOLA* con *MERCEDES* siendo más despectiva *ROSARIO* (con preguntas

como: "¿Quién es esta?") que *LOLA*: "¿Es ella?". A partir del c. 12 se retiran *MERCEDES* y *PACO* quedándose solas *LOLA* y *ROSARIO*. Barrios musicaliza el antiguo diálogo de la zarzuela previo a la interpretación de la *petenera* (n.º 4); el diálogo expresa los "celos" de *ROSARIO* sobre *LOLA* (como su "rival" con *JOSE LUIS*) y la condescendencia de *LOLA* sobre Rosario (anhelando que le vaya muy bien con su novio). El tanteo se inicia sobre si hay muchas "Lolas" en el mundo, en general, y/o como artista en particular preguntando *ROSARIO* si su especialidad es el "cante jondo"; la sobrina de *D. DIEGO* responde a *LOLA* "confieso que nunca puedo entenderlo", a lo que *LOLA* replica: "se explica a una mujer de su clase no le va el flamenco cante popular"; posteriormente *ROSARIO* incide en que: "solita en el mundo con sus compras solamente su vida no será más que penas y dolor y cuando el alma pena sin un cariño no se consuela" a lo que *LOLA* responde: "Sola voy por mi camino, por mi camino pero mi canto buen compañero conmigo va"; *ROSARIO* se extraña y lo cuestiona: "¿En unas coplas hay compañía?" Y *LOLA* responde: "y amor que algo más todavía. Cantándome una copla un hombre muy flamenco me dijo un día unas cosas que no puedo olvidar". Y *ROSARIO* añade una afirmación más conflictiva: "Las cosas cuando se cantan ocultan la verdad" y Lola, ofendida, afirma "qué mal pensada la señorita ¿por qué?". A lo que *ROSARIO* responde: "querer yo entiendo querer es cosa distinta, crear los ojos y abrir los ojos amantes"; *LOLA* replica: "pobres coplas, si toda la gente quisiera matarlas en flor como usté"; *ROSARIO*: "¿Matarlas?"; *LOLA*: "¡matarlas en flor! y ya está dicho!" y continúa *LOLA*: "que si no se las quiere las pobres de tristeza se mueren"; *ROSARIO*: "guarde su canto Lola para aquellos que mueren por sus favores"; a lo que *LOLA* matiza: "guardo niña mi canto para los que me corresponden". *ROSARIO* la insta: "Canta para tu gente, canta para que te jaleen" pero *LOLA* le aclara: "Jamás canté para la gente que yo pa`mí sola canto"; *ROSARIO* sigue con sus comentarios hirientes: "Pues no comprendo por qué te da vergüenza cantar". *LOLA*: "Por algo muy grande será… espera un poco mujer" (y ya conduce a la novedosa *Canción de la Fragua* que sustituye a la *Petenera* de la versión zarzuela).

A medida que transcurre la Escena VIII, el tópico dominante va siendo el "jondo" que, a medida que el diálogo va subiendo de "tono" se va pasando de una musicalización más aséptica (en valores largos en el acompañamiento) y con un estilo bastante "recitado" en las protagonistas a otro estilema con melismas, modo frigio, mucha cita de las rúbricas de Lola (tanto la original como la estilizada); la orquesta, en sus breves interludios y algunos acompañamientos a las voces, ayuda a ese virtuosismo, con escalas y arpegios en semicorcheas e, incluso, fusas (compases 27, 32, 34, 38, 46, 59); en la sección algo más extensa en cc. 79-88; este carácter es especial en la sección desde el c. 101 hasta el 125 -destacando los tresillos de semicorchea desde el c. 104 a 113-; de nuevo en el interludio desde el c. 150 hasta el 156; posteriormente desde 181 hasta 186; además, desde 190, como ocurría al comienzo de la ópera, se prepara la intervención holística de *LOLA* en su *Canción de la Fragu*a, con el motivo rítmico de corchea, dos semicorcheas y corchea. Otros "guiños" semióticos se producen cuando *LOLA* alude a su "soledad" con una proliferación de melismas y "requiebros" (cc 101-106); lo repite, mucho después, cuando declara a *ROSARIO* que no canta para los demás sino: "… que yo pa`mí sola canto" y la

rúbrica original se inserta, en el pronombre "mí" que acompaña a "sola"; es evidente que este uso de la "rúbrica original" es algo que ya aparecía en la versión zarzuela pero, en este primer acto de la versión ópera, añade el trabajo sobre la rúbrica "estilizada" como en el compás 123 sobre la palabra "copla" (cantada por *LOLA*) y aún más cuando la canta *ROSARIO* (creemos que a modo paródico), en el c. 139 con el verbo "entiendo" y el adjetivo "distinta" (en la frase "querer yo entiendo es cosa distinta") añadiendo, en la misma intervención, la rúbrica "original" para el sustantivo "labios" (c. 146) y una última "rúbrica estilizada" para el sustantivo "amantes" (c. 149). Respecto a los motivos "agitados" no aparecen tanto como en la escena anterior ya que entendemos que Barrios adopta otros recursos para "poner música" a esa tensión "in crescendo" que se produce entre *ROSARIO* y *LOLA*; desde el compás 28 al 32 se repite, dos veces, el motivo agitado "a"; se cita una versión menos cromática del motivo agitado "b" en los cc. 39 y 40; el motivo "atormentado" aparece brevemente en el interludio orquestal (cc. 152-154); en el c. 164 y hasta el 168, se insiste en el motivo agitado "c" (con el tritono ascendente y acéfalo entre "sol#" y "re"). Otro recurso semiótico que implementa Barrios es la elección de intervalos amplios y descendentes en las intervenciones vocales más "vocativas" y "conflictivas" como el "Guarde (su cante)" de *ROSARIO* con la 7ª Mayor descendente: sol4, "la#3" del compás 176 y la réplica de *LOLA* con su "Guardo, mi niña, mi canto…" para el que entona una 7ª menor descendente (de "do" a "re") con la sílaba tónica "-guar".

Escena IX

Se trata de la *Canción de la Fragua* que sustituyó a la *Petenera*. Ya la hemos analizado en profundidad pero queremos subrayar cómo Barrios, a través del diálogo de *ROSARIO* y *LOLA* y en los interludios orquestales, ha ido anticipando sus principales estilemas: el tresillo de semicorchea, la rúbrica "estilizada" y la "original" de Lola así como las peculiaridades del tópico "jondo": modo frigio, estilo melismático, ritmo ternario etc.

Escena X

Entran en escena *HEREDIA* y *JOSE LUIS* (continúan *LOLA* y *ROSARIO*). Cuenta con 145 compases hasta llegar a la Escena XI. Los cambios de tempo, compás y armadura son los siguientes: en 4, compás de 3/4; en el compás 11 paso a 2/8 (coincidiendo con una armadura de un bemol) que vuelve a 3/8 en el c. 12; cambio a 2/4 en 14; en el compás 21 paso a un 4/4 o 2/2; en el 27 cambio al compás de 3/4 para pasar a 3/8 en el compás siguiente; vuelta al 3/4 en el c. 30, 3/8 en 31 y 32 y 3/4, de nuevo, en el c. 33; justo ese compás supone un cambio de armadura (de un bemol a dos sostenidos); y, en el c. 35, tres sostenidos en la nueva armadura. En 54, 2/4, en el 55, 3/4, en el c. 56, 2/4 y en el compás 57, 3/4. En el compás 71 tempo *Molto allegretto* y compás de 3/8; en el compás 76 la armadura cambia a un bemol, de nuevo; se retoma un 3/4, en el c. 79, un 2/4 en el 86 y de nuevo 3/4 en 87; en el c. 101 armadura de tres bemoles; hay una continuidad hasta el c. 128 con una armadura de tres sostenidos que cambia a dos sostenidos en 134; para concluir con un compás de 3/8 en 142 hasta el final.

Interviene *JOSE LUIS* cantando: "La copla pudo decir lo contrario"; *LOL*A: "¡Diga! ¿También?". Y *JOSE LUIS* se queja porque quiere conocer a Lola. Y *HEREDIA* presenta a *JOSE LUIS* y *LOLA* reconoce: "ya lo sabía". *JOSE LUIS* se extraña de ver a su prometida *ROSARIO* con *LOLA* y le pregunta qué hacían, a lo que *ROSARIO* canta: "Hace poco que he llegado y mientras alguien venía", interrumpiendo *LOLA*: " yo la he entretenido un rato… pero el mandamiento manda no estorbar, Heredia, vámonos tú y yo al jardín viene el coche"; y *JOSE LUIS* canta "¡Si es tan pronto!*". ROSARIO*: "si ellos quieren"; *JOSE LUIS*: "no se vaya usté" y *JOSE LUIS* le pide a *ROSARIO* que los retenga a lo que *ROSARIO* responde, indolentemente, "por mí que se queden"; *JOSE LUIS* (aparte) le reprende por su falta de entusiasmo y anima a *HEREDIA* y *LOLA* a que se queden afirmando que: "no estorban" rogándoles que le canten una copla. *ROSARIO* le interrumpe dirigiéndose a *JOSE LUIS*: "He venido a buscarte para hablar de cosas que son importantes"; *LOLA* canta: "Yo quiero tanto a mis coplas que si noto no las quieren, en seguida me callo" (en alusión a la indiferencia de *ROSARIO*). La propia *ROSARIO* se dá por aludida: "¿Por quién dice eso?". *LOLA*: "Por usté lo digo, es su novia y a buscarle vino". *ROSARIO*: "Pero si él prefiere - escucharla un rato - que pague las coplas y asunto acabado"… Y se produce un diálogo sin canto; *JOSE LUIS* (a Lola): "Perdónala a usted" y, a *ROSARIO* indignado, "¿Qué dirán de mí?", defendiéndose su novia: "yo no he dicho nada"; *HEREDIA*, interviene con decisión: "nos debemos ir"; *LOLA* añade, con dignidad: "Heredia en marcha"; *HEREDIA*: "vamos"; *LOLA*: "¡Así debe ser!" y aparece, al final, *D. DIEGO*.

Respecto a las estrategias semióticas, en el comienzo de la escena observamos el motivo agitado "c" con el trino y el tritono descendente acéfalo (compases 4 al 9); en el compás 71, coincidiendo con el *Molto Allegro,* se cita el motivo agitado "a" desde la nota "si" (cc. 71 a 73), la rúbrica "original" de Lola en el compás 101 (en el interludio de la orquesta) y cantada por *LOLA* sobre el sustantivo "coplas" (en la frase: "yo quiero tanto a mis coplas") y sobre el verbo "quieren" ("que si noto que nos las quieren en seguida me callo"). En el c. 144 motivo agitado "c" (trino en el agudo -sobre re- y tritono descendente en el grave -mi a sib-).

Por otro lado, hemos encontrado material temático novedoso (o no reconocible por nosotros) con un trémolo ostinato trabajando el intervalo de 2ª mayor ("mi" a "fa#") en el registro contralto y, en el bajo, anacrusa de tresillo de fusa con apoyatura cromática ("si#", "do#" y "mi") que viaja a "sol#", circundado cromáticamente por abajo y diatónicamente por encima ("faX" y "la#") con una figuración rítmica por pulso: corchea silencio de fusa y fusa; síncopa de semicorchea, corchea y semicorchea y tresillo de corchea; transporta lo mismo una 4ª ascendente en los compases 38 a 40; y otra 4ª adicional en los cc. 41-44; a partir de 45 simplifica y reduce el trabajo motívico a solo la cabeza de tresillo de corcheas con ascenso cromático ("mi", "mi#", "#fa"), repetidas en la anacrusa de 48, transportadas a "sol#", "la", "la#" en anacrusa de c. 51 y a "la", "si", "si#" en la anacrusa de 53. En los compases 110 (con anacrusa) a 119, con una armadura de tres bemoles, se repite el primer motivo con menos cromatismo pero con un ritmo y

perfil melódico idéntico (tresillo de fusas "mib", "fa", "sol"; corchea, silencio de fusa y fusa con notas "sib" y la natural; síncopa de semicorchea, corchea y semicorchea con notas "do", "sib" y "la" natural y, por último, tresillo de corchea con notas "solb", "fa" y "mi" -nótese la 2ª aumentada entre la y solb-); en el c. 120 con anacrusa se varía, con otras notas pero idéntico ritmo y perfil melódico (hasta 122); a partir de la anacrusa del c. 123 se usa el mismo recurso de simplificar el motivo a tresillo de corchea con ascenso cromático ("do#", "re", "re#" en anacrusa de 124 y "mi", "fa", "fa#" en la anacrusa del c. 127). En 131, se repite lo mismo ahora con una armadura de tres sostenidos, desde "fa" doble sostenido; en el compás 135 con anacrusa se transporta a "si#" (4ª justa ascendente); y la simplificación al tresillo de corchea en anacrusas de 140 (desde "la" natural) y de 142 (desde "sib"). Aunque este motivo podría ser interpretado como una fusión entre el motivo "atormentado" y con algunos estilemas de la *farruca* del final del Acto II, estamos ante una propuesta muy interesante de Barrios para separarse de la obra preexistente, ya que no recurre a los motivos y temas presentes en la zarzuela sino que incorpora este nuevo material temático que se convierte, a través de la elaboración motívica y la recurrencia, en material musical significativo.

Escena XI

(*D. DIEGO acompañado de PACO el casero, que se retira prudentemente al ver el tono en que su amo empieza a hablar. Más delante de esta escena, cuando se oye sonar la guitarra para que cante LOLA, se verán aparecer en la puerta al fondo primero, PACO y MERCEDES y luego campesinos y capataces del cortijo).*

Esta escena cuenta con 168 compases hasta conducir a la Soleá (antiguo n.º 5 de la zarzuela) y, respecto al grado de crecimiento, los cambios de tempo, compás y armadura son los siguientes; desde el primer compás se mantiene el 3/8 y la armadura de un bemol hasta el compás 32 que cambia a 2/8 para una figuración de fusas en arpegios ascendentes, y volver al 3/8 en el c. 33. En 44 se cambia al 5/8 con figuraciones de fusas, ahora descendente, y volver al 3/8 en el c. 45 (y seguimos con la misma armadura de un bemol). En el c. 73 se cambia, radicalmente, a 2/4 y un tempo *Tranquilo* y a 4/4 en el compás 77 (unos cuarenta compases en el subdivisión y pulso binario) para volver al 3/4 en 109 y retornar al 3/8 en 113. En el c. 120 se produce el primer cambio de armadura y sólo a dos bemoles; en 140 se propone un 6/8 que cambia, de nuevo, a 3/8 en el c. 141. En 144 se cambia la armadura a tres bemoles y, en el c. 148, cambio a armadura de seis sostenidos y compás de 5/8; en el c. 149 se vuelve a 3/8, en 151, de nuevo a 5/8 y, en 152, cambio a 3/8. Además, en el 151, se modifica la armadura de los seis sostenidos a un bemol. En el c. 166 cambio a 2/8 y, en 167, modificación a 3/8 para preparar la entrada de la "Soleá". Para ser una sección relativamente larga el grado de crecimiento en lo armónico (como se demuestra por los cambios de armadura) es muy reducido y los cambios de compás son consecuencia de las inflexiones de la orquesta apareciendo, en mayor medida, en las transiciones (casi siempre con figuraciones de fusa) destacando los cuarenta compases en subdivisión binaria de la parte central.

Desde el punto de vista literario esta escena transmite la llegada de *D. DIEGO* y su enfado al comprobar que *LOLA* está contrariada y creyendo que la culpa es de su hijo *JOSE LUIS*. Poco a poco *ROSARIO* va aclarando que ella es la responsable de que LOLA esté algo incómoda. En el c. 73, justo en con el pulso y subdivisión binaria, aparece una sencilla melodía y acompañamiento en "re" menor alternando tónica y dominante y con el texto: "No me pida usted más coplas que me vaya a trastornar que las coplas que yo canto con el viento se me van"; *JOSE LUIS*: "La Virgen de los valles me trajo por aquí yo sigo caminito y otro se me pone enfrente"; *LOLA* repite: "No me pida usted más coplas que me voy a trastornar - que las coplas que yo canto con el viento se me dan"; y *D. DIEGO* añade (aún en el compás binario desde el c. 102 hasta 109): "¡Ya está todo aclarao! Rosario tiene razón: tienes que desagraviarla si te queda educación" (y se vuelve al compás de 3/4 con la última sílaba tónica). *JOSE LUIS* le canta a su prometida *ROSARIO* (c. 111): "Nunca quise ofenderte mujer" y ella le responde (anacrusa del c. 114): "Pues dímelo marchándonos los dos" (con el motivo agitado "a" como acompañamiento) y *D. DIEGO* se dirige a *LOLA* (anacrusa del c. 118): "Y en cuanto a tí, quisiera tus coplas oír" con la respuesta de LOLA "A nadie gustan mis coplas"; *D. DIEGO*: "tus coplas son la sangre de la vida"; *JOSE LUIS* (a *LOLA*): "¿Por qué no se va usté a cantar a Sevilla, a Sevilla"?; *HEREDIA* (a *LOLA* en el compás 131): "Podemos, si quieres, tomarnos unas cañas" y *LOLA*: "El vino nos diga palabras de despedidas y, a dúo con Rosario (por 3as): "palabras de dulce amor" (c. 140); D. DIEGO: "Ya tienes que cantar" (143 con anacrusa) y remacha, *JOSE LUIS*: " sólo falta cantar" (cc. 145-146). *LOLA*, en el c. 148, con la orquesta en figuraciones virtuosísticas de fusas: "no hay más que hablar, por mí ya está"; *D. DIEGO* (c. 154 con anacrusa): "La copla que usté emocione, mujer"; *LOLA* (c. 158 con anacrusa): "cantaré, la que no canta nadie"; *HEREDIA* (c. 163 con anacrusa): "¡La Lola canta!" y, en el último compás antes de "La Soleá" en el c. 168.

Respecto al análisis semiótico destacamos, desde el comienzo, el trabajo sobre el motivo agitado "c"; la nota "re" no se ejecuta como trino y con el tritono descendente acéfalo (silencio de semicorchea, mi semicorchea y "sib" nota larga); en el compás 51 guiño al motivo agitado de dos semicorcheas en octava descendente. Lo repite en 70; en el c. 141 vuelve y también en 143 (mezclado con el giro descendente pseudofrigio por la escala tonos -"sol", "fa", "mib" y "reb"-). En el c. 52 se propone otro motivo (muy propio del tópico "jondo" que aparecía en el final del Preludio y del n.º 6 del Acto I de la versión zarzuela); rítmicamente consiste en un valor largo seguido de un melisma/quejío en la última parte (en este caso, cinco fusas); esto se repite en el c. 54, en el 56, en 62 igual; y, en el c. 64, once veces más. En el c. 65 son tres las repeticiones porque la primera fusa está ligada; en el c. 74 solo aparecen dos fusas (la semicorchea anterior está ligada a la corchea); en el compás 87, tresillo de fusas; y en la anacrusa de 123, de nuevo, con tresillo de fusas. En 113 es el turno del motivo agitado "a" con el tetracordo hexacordal descendente (mi, re, do y sib); que se repite dos veces (desde el c. 113 al 116); y se transporta a "la", "sol", "fa" y "mib" (cc. de 117 a 120); como siempre que se concatenan se propone un semitono por debajo de la última nota larga –"sib"- del tetracordo anterior. La rúbrica estilizada de Lola la comienza citando *D. DIEGO*, en el compás 56, la frase

"tendrás que inventarlo"; posteriormente la retoma *HEREDIA* en los compases 133 y 135 (dos fusas y semicorchea ligada por movimiento conjunto) cuando le propone a *LOLA*: "podemos, si quieres, tomar unas cañas"; a lo que *LOLA* añade la misma rúbrica, en los cc. 137 y 139, con el texto: "El vino nos diga palabras de despedida". La rúbrica "original" de Lola es citada por la orquesta en el compás 162, casi concluyendo la escena y preparando la intervención de *LOLA* y *HEREDIA* con la "Soleá" (que ya hemos analizado previamente).

Continuamos con la Escena XI, con la indicación en el libreto *PACO, MERCEDES Y CAMPESINOS Y MOZAS Y CORO GENERA (de puntillas, sombrero en mano, con religioso silencio. CUADRO PLÁSTICO*). Consta de 73 compases (entre el final de la "Soleá" y el paso a la Escena XII. Su compases, tempo y armadura, así como sus cambios, son: armadura de un bemol; en el c. 22 el tempo pasa a *Vivo (a 1)*; en el compás 41 se cambia la armadura a tres sostenidos y en el c. 61, se modifica a una armadura de un sostenido para concluir, en 71, con una armadura sin alteraciones. El nivel de crecimiento es bastante reducido (sin cambios de compás, apenas indicaciones de tempo y con muy pocos cambios de armadura).

Se inicia con un interludio instrumental de 31 compases (y el coro canta un "quejío" -ay-). El compás 1 (empezamos a "recontar" después de la "Soleá", aunque todavía estemos en la Escena XI) se inicia con un compás de 3/8 (que ya hemos visto que se mantendrá durante todo el final de la Escena XI), y un acorde de sib mayor con el ritmo corchea, dos semicorcheas, corchea en ese compás 1 y, en el resto, todo corcheas hasta compás 95 (compás 94 y 95 tachados); en 96 dominante sobre "la" (la-do#-mi) que resuelve en "re" con la 3ª mayor, compás 8, y vuelve el ostinato acéfalo de silencio de corchea, dos semicorcheas y corchea y dos semicorcheas negra (se repite en cc. 99 y 100). En el c. 12 llega un "quejío melismático" del coro sobre "mi" con el "fa#" que rompe la polaridad "frigia". Desde los cc. 107-108 vuelve el "fa" natural y las escalas frigias (en principio sin estar mayorizadas). En el c. 111 se acelera el tempo con la indicación: *Vivo* (que en la zarzuela es *Más movido*) con el ritmo acéfalo de antes en el c. 8 que alterna con seis semicorcheas en los cc. 23 y 25; y se generalizan las semicorcheas en cc. 26 y 27. En 28 vuelven los acordes secos y hemiólicos con el do# en el grave como nota alterada. *DON DIEGO* canta: "¡Ole la maravilla de tu garganta!"*; JOSE LUIS* añade: *"*¡Viva esa voz que suena muy dentro del alma!" y *LOLA*: "Vamos Heredia"; dos compases de interludio y *JOSE LUIS* canta (cc. 45-53): "Espera, espera un momento me saben a poco tus coplas que juntan la miel y el veneno" (en el compás que incluye la sílaba "co-" de la palabra "coplas" hay un cambio a una armadura de tres sostenidos retomando el motivo agitado "a"; D. DIEGO (anacrusa del c. 54): "¡El coche, el coche que espera!" (al que un cochero le ha hablado viniendo de fuera). Interludio instrumental desde el c. 58 que viene de trabajar el motivo agitado "a" y se prolonga hasta el c. 63. Desde el compás 64 hasta el 68, *ROSARIO* se disculpa con *LOLA*: "Sólo le pido perdones porque fui mal pensada" a lo que *LOLA* responde admitiendo la petición de perdón (cc. 68-71): "Estas cosas no tienen nada de particular" y se cierra la escena con cuatro com-

pases que se basan en una serie de fusas ascendentes y descendentes sobre las notas "sol", "si", "re", "fa" y "la"; en el compás 74, el arpegio de fusas trabaja las notas: "mi", "fa#", "sol", "sib", "re" en varias octavas (acorde menor, con quinta disminuida y 7ª menor) para llegar a la Escena XII (Final del Acto 1º) con el *Coro de campesinos de la casa* cantando las bulerías que ya se interpretaban en el antiguo n.º 6 de la zarzuela: "las rosas más rebonitas".

Con relación al análisis semiótico se inicia, en el primer interludio, con motivos propios del tópico "jondo" que ya habían sido usados en la *Canción de Heredia* y otros pasajes en modo frigio mayorizado, ritmo ternario y, sobre todo, con el siguiente motivo rítmico: corchea (o silencio del mismo valor), dos semicorcheas y corchea. En la primera intervención de *D. DIEGO*, se retoma la fórmula rítmica novedosa de la escena X: anacrusa de tresillo de fusas, semicorchea, silencio de semicorchea y fusa, semicorchea y corchea con puntillo; y lo replica *JOSE LUIS* en la anacrusa del c. 38 (básicamente son "vivas" a Lola, jaleándola); la orquesta trabaja una variación de ese motivo desde la anacrusa del c. 40 hasta 46 (tresillo de fusas y pie troqueo invertido modalidad "c"). En el compás 52 aparece el motivo agitado "b" (octava descendente en el agudo y tetracordo hexacordal descendente en el grave) desde la nota "sol#" ("sol#", "fa#", "mi" y "re") desde 52 al 55; lo transporta a "do#" (semitono por debajo del "re" previo) desde el compás 56 al 59. Y desde el compás 65 con anacrusa, el tresillo de semicorcheas (en las anacrusas) vuelve a ser importante en las intervenciones de *ROSARIO* (disculpándose a Lola) y *LOLA* (aceptando las disculpas en los compases 68 y 69).

Escena XII

Se inicia con el *CORO DE CAMPESINOS* (versión ópera); antes de acometer el análisis comparativo del tiempo de bulerías "Las rosas más rebonitas" y el mismo *Allegretto Bulerías* coincide con el compás 52 del n.º 6 de la versión zarzuela. Hasta el c. 134 (que termina la "nueva" versión del tiempo de bulerías) se mantiene el compás de 3/8, el tempo (*Allegreto Bulerías*) y la armadura (tres sostenidos); en el c. 154, con la cita de la "sentencia original de Lola" por parte de la orquesta, se produce un triple cambio: a tempo *Moderato,* al compás de 3/4 y a la armadura de cuatro sostenidos. En el c. 167, retoma, el tempo *Allegreto*, el compás de 3/8 y una armadura de sólo un sostenido (coincide con la cita del motivo agitado "b"); en el c. 175, con la nueva cita de la "sentencia" por parte de *LOLA* (desde dentro), cambia al compás de 3/4 y la armadura de tres sostenidos. En 195 se indica *Molto tranquilo*, cambio a compás de 6/8; en el c. 204, modificación a un 3/8 y en el c. 217 cambio a 6/8 hasta el final del Acto I.

Entre las dos versiones de bulerías coinciden bastantes elementos: la voz principal (melodía y ritmo), tonalidad y acompañamiento. En el compás 8 de la versión ópera se alarga la segunda nota del pie troqueo invertido (negra ligada a corchea) que en la versión zarzuela era una corchea (compás 58). En el c. 11 de la versión ópera observamos una ligadura en la dos semicorcheas (notas "si" y "do#") que, en la versión zarzuela, se había producido en las dos corcheas y siguiente corchea (si, do# y re). Hay que llegar al compás 43 de la versión ópera para identificar, en la palabra "son" (del verbo ser) una negra ligada a corchea que, en la versión zarzuela (compases 94-95) tiene la corchea ligada a

la siguiente semicorchea del compás 95. En el c. 55 de la versión ópera, *JOSE LUIS* sube de octava en las notas "sol", "fa" y "mi" (en la versión zarzuela es 8ª grave así como en el compás 106). En la anacrusa del c. 72, la indicación *poco menos* (que también está escrita en la versión zarzuela compás 124) está tachada. En el c. 75 la versión ópera alarga la llegada a la palabra voz y añade un compás respecto a la versión zarzuela (compás 127) y en 80, la sílaba "–lor" (de la palabra olor) ocupa una negra con puntillo (unidad de compás) frente a la corchea de la versión zarzuela (compás 131). En la ópera se añaden dos compases que no aparecen en la versión zarzuela (concretamente los compases 83 con anacrusa y 84) con el texto repetido "¡suspiro su olor¡". Hay que esperar a los compases 129 a 132 de la ópera donde la sílaba –jer (de la palabra mujer) está armonizada en el coro frente a la versión previa de la zarzuela (compases del 179 al 182) donde sólo es un "la4" agudo. Los compases del 137 al 141 son añadidos en la versión ópera. Del compás 146 al 153, la música del acompañamiento de ambas versiones es idéntica pero *D. DIEGO* y *LOLA*, en la ópera, cantan en vez de dialogar (sobre el mismo soporte de trémolo muy grave sobre la nota "si"). Desde el c. 154 a 166 tenemos, en los dos casos, la sentencia de Lola (sin texto) pero, en la versión ópera, *JOSE LUIS*, *LOLA* y *ROSARIO* se despiden cantando encima de este tema. En el compás 167 de la versión ópera contamos con la misma música (que era un episodio atemático muy parecido al del *preludio*); en la ópera, sin embargo, el cambio de tempo es a *Alegretto* frente a la versión zarzuela con un *Molto Animato* (porque la sentencia ya era *allegretto* en la zarzuela frente el *Moderato* de la versión ópera). En el c. 175 de la ópera (que es el 221 de la zarzuela) se vuelve a citar de forma idéntica la sentencia de Lola en "la" mayor y con *LOLA* cantando desde dentro. En el c. 186 (y hasta el 191) se vuelve a recurrir al motivo de tres negras en el agudo y síncopa de corchea, negra, negra y corchea, en el grave, con el guiño frigio (mediante el VI del menor –"fa" natural-"la"-"do"-). En el compás 195, con el cambio a 6/8 y la indicación *Molto tranquilo,* aparece un material aparentemente nuevo (pero que está tomado del *Moderado tranquilo* del c. 67 del Preludio que abre el Acto) cuyo ritmo era negra con puntillo y tres corcheas (c. 195); compás con puntillo, dos corcheas y semicorcheas y, a partir de 197 y hasta 201, se rescata la anacrusa de tresillo de fusa, por un lado, y el motivo se semicorchea y dos fusas que se utilizaba en el *preludio*; armónicamente estamos ante un la frigio mayorizado (con "la"-"do#"-"mi" que se alterna con "sib"-"re"-"fa") que reposa en el VII ("sol"-"sib"-"re") en 209 y, de nuevo, un arpegio en fusas sobre el acorde menor, con 5ª disminuida y 7ª menor ("re, fa, lab y do"); en el compás 217 se retoma el 6/8 y el motivo del c. 195 (negra con puntillo, tres corcheas; siguiente compas negra con puntillo, dos corcheas y dos semicorcheas; y valores largo) con ese "guiño" frigio mayorizado sobre "la".

7.4.2 SEGUNDO ACTO

Preludio del Acto II y escena I

Del compás 1 al 119, siguiendo la terminología de LaRue[1] el grado de crecimiento es elevado ya que, aunque domina el compás de 3/8, contamos con bastantes modificaciones en el tempo y carácter (*Poco menos* en el compás 32, *ligero* en 62, *Menos* en el

[1] LARUE, Jan, *Análisis del estilo musical.* Barcelona: Ed. Labor, 2004, p. 7.

compás 82, *Moderato* en 109, *Allegretto rimado* en el compás 120); también hemos computado un elevado número de cambios de armadura (y por tanto de centro tonal y/o modal) pasando de un sostenido (tonalidad de "sol" mayor), en 23, cambio a dos bemoles (homologable tanto al homónimo menor -sol menor- como al Re frigio mayorizado); en el compás 28, vuelve a la armadura de un sostenido, en el c. 47 sin alteraciones, en 53 un sostenido, en 59 dos sostenidos; en el compás 62 cuatro sostenidos; en 68 un sólo sostenido, en el c. 82 seis sostenidos y en el compás 105 armadura de un sostenido hasta la llegada a 120 con dos sostenidos.

En esta segunda sección del *preludio*, sin embargo, el nivel de crecimiento no es tan elevado; así, en el compás 120, aparece la indicación de tempo *Allegretto ritmado* hasta la subida del telón que comienza en 174 que culmina en 184; respecto a las armaduras, se comienza con dos sostenidos, pasa a uno en el compás 172 suprimiendo las alteraciones en 175 (coincidiendo con la subida lenta del telón).

En el compás 184 aparece el dúo de *LOLA* y *HEREDIA* (equiparable a la segunda parte del n.º 7 de la zarzuela cuando ya se ha subido el telón, en el compás 34); Barrios aprovecha para insertar la *serrana* de *HEREDIA* como una especie de carta de presentación del personaje, en el segundo acto, como un sueño previo al futuro diálogo con *LOLA* (donde ella le llama primero y luego le interroga, como ocurría en el n.º 7, cuando le preguntaba si estaba dormido). La *serrana* es idéntica a la que cantaba en el n.º 10 (*La Juerga*) de la versión previa y ocupa desde el compás 184 hasta el 236.

En 237 tenemos un previo *Molto tranquilo* desde la última intervención de *HEREDIA* en la *serrana*, en el c. 251, un *Poco más,* en el c. 266 cambia a 2/4 y en 268 a 3/4; en el c. 279 indicación de *A placer*, en el c. 190, aparece *tempo animado*; en el c. 204, se indica *Moderado Tranquilo;* en el 318, *Allegretto*, en 339 *Allegretto no mucho*; en el c. 394 *Allegretto* ; en 407, *Moderato tranquilo* ; en 430, *Menos Moderato Tranquilo* ; en 451, *Allegretto;* respecto a las armaduras, en el compás 237, se produce un cambio a tres sostenidos; en el c. 295, pasa a dos sostenidos; en el c. 304 cambia a cinco sostenidos; en el c. 330, armadura de cuatro sostenidos; en 359, dos sostenidos; en el c. 365, armadura sin alteraciones; en el c. 371, tres sostenidos; en 377, dos sostenidos; en el compás 383, armadura de un sostenido; en el c. 394, dos sostenidos; en 400, cambio más radical a una armadura de siete bemoles; en el c. 418, se suprimen todas las alteraciones; en el c. 424, dos bemoles; en el c. 451, dos sostenidos en la armadura; en 467, cinco bemoles; en el c. 490, cuatro bemoles; en 508 armadura de cinco bemoles hasta el cambio al *Alegretto* del compás 598. Estamos en un largo pasaje (con más de trescientos compases), posteriormente a la inserción de la *serrana* cantada por *HEREDIA*, con un elevado grado de crecimiento (por los numerosos cambios de tempo y de armadura).

Si subdividimos esta larga sección podemos comprobar que, en la sección desde el c. 237 hasta 278 (justo antes de la cita del pasaje del antiguo número 7: "Mujer, quien dijo mujer") y, después, el posterior diálogo entre *LOLA* y *HEREDIA* al despertarlo

("¡Heredia!", ¡"Heredia!" "Dormido", Rafael"); *HEREDIA* responde: "Lola"; *LOLA* insiste: "Despierta demonio"; *HEREDIA* se justifica: "si no dormía"; *LOLA* reitera: "como un lirón"; *HEREDIA*: "pues Minerva, mande a su mochuelo soy el mismo insomnio"; *LOLA*: "¿Qué piensas de lo de ayer"?; *HEREDIA*: "Lo de siempre, mi reina, que nos vamos de Sevilla o a Sevilla se la llevan a San Baudilio"; *LOLA* grita, en el c. 371: ¡"Grasioso!"; y *HEREDIA*: "con camisa de fuerza"; el ritmo y melodía de las intervenciones de los protagonistas tienen el estilo de recitativo con un guiño a la "rúbrica de Lola" en el compás 249.

Del compás 278 al 292, Barrios reutiliza la música y texto de la sección del compás 85 al 102 del n.º 7 de la versión zarzuela ("Mujer - quién dijo mujer - dijo ciclón y tormenta - Por donde pasa la Lola - el aire relampaguea") con dos usos de la "rúbrica original de Lola", primero, en el c. 281 (con la sílaba tónica de la palabra "mujer") y, después, en el compás 287 (con la sílaba tónica de la palabra Lola); desde 293, se musicaliza todo el debate entre *HEREDIA* y *LOLA* sobre el cante y toque flamenco; así, cuando *RAFAEL HEREDIA* ejemplifica su falseta con su guitarra (del compás 30 al 303); posteriormente, en el compás 304, se retoma el: "Dijo ciclón y tormenta -mujer quien dijo mujer - por donde pasa la Lola - el aire relampaguea" (cc. de 304 al 317). En este caso se anticipan las "rúbricas estilizadas de Lola" y sus modalidades aún más simplificadas en los cc. 306, 309, 310; 315 y 317; y no se olvida, Barrios, de la rúbrica original que cita para el nombre de "Lola" en el compás 312.

Desde el compás 318 hasta 406, se musicaliza el antiguo diálogo entre *LOLA* y *HEREDIA* que se hablaba superpuesto con la música del n.º 7; *HEREDIA*: "Es cante bravo, de los de aquí; *LOLA*: "La ensayaremos más despacio"; *HEREDIA*: "Adivíname el poeta"; *LOLA*: "Un mocito encendido - como castillo de feria -juegos de pólvora no es mala pero no me llena - la copla"; *HEREDIA:* "A mí me gusta tiene pasión y sentencia"; *LOLA*: "Es cante de señorito"; *HEREDIA*: "Conforme - pero por algo por algo se empieza -"; *LOLA*: "¿Piensas tú que las coplas se hacen con estudia y paciencia?"; *HEREDIA*: "No como el toque que toque también la copla se lleva en el corazón"; "El arte consiste - en echarlo fuera - "arte difícil - de eso sabemos algo tú y yo"; *LOLA*: "¡Viva Heredia!" - mi tocador - de guitarra - más grande -que hay en la tierra. La verdad que yo te quiero Rafael a mi manera; ¿Crees tú que yo te cambiaría por la sinfónica?"; *HEREDIA*: "¡Aprieta!"; *LOLA*: "Hoy estás guapo"; *HEREDIA*: "¡Graciosa!" vengan piropos".

En los cc. 407 a 466 se comienza con un *Moderato tranquilo*; en el c. 430 cambia a *Menos Moderato Tranquilo*; en el c. 451, indicación de *Allegretto;* el compás 470 cambia a *Allegretto (no mucho)*; respecto a las armaduras, se mantiene la armadura de siete bemoles (que cambió en el c. 400); en 418, la armadura pierde todos los bemoles; en el c. 424 se añaden dos bemoles; en 448 contamos con un "sol" bemol; en el c. 451, armadura de dos sostenidos; en el compás 467, la armadura de cinco bemoles cambia a cuatro bemoles en 490 para concluir la escena, de nuevo, con los cinco bemoles desde el compás

324; respecto al libreto, el diálogo musicalizado entre los dos protagonistas se centra en la decisión de marcharse o no; el estilo rítmico-melódico de *LOLA* y *HEREDIA* es de recitativo (insistencia en la misma altura y salto interválico al final de cada frase del texto) y con la proliferación de preguntas del texto; así, *LOLA* comienza: "¿De veras crees que debemos marcharnos?; a lo que responde *HEREDIA* con otra pregunta que es más un reproche: "¿Por qué esas preguntas superfluas?; *LOLA*: "¿Y a dónde vamos?". *HEREDIA*: "A Cádiz, A Sanlúcar. A donde quieras - A donde quieras". *LOLA*: "La Lola se va a los Puertos - No… no - La Lola se queda en Sevilla ¿qué te asusta cobardón?". *HEREDIA*: "La nube negra que se echa encima - y va a ser agua clara - lo que llueva!"-*LOLA*: "será vino". *HEREDIA*: "Échalo a broma y a cuchufleta". *LOLA*: "vaya que sí". *HEREDIA*: "ya lo verás, yo tengo ciencia, filosofía de la buena"; *LOLA*: "Chistoso estás esta noche"; *HEREDIA*: "Escucha tú mi ciencia". Y se prepara un nuevo fragmento más "airoso" (que no aparecía en la versión zarzuela) que protagoniza *HEREDIA* con el texto: "Dos y dos son cuatro! dos y dos (gran melisma). ¡Pero son a veces mucho mucho más, mucho más!" (desde el compás 470 al 486) y se caracteriza por el equilibro entre lo sencillo (simplicidad del propio texto, simetría y periodicidad de las dos propuestas, silabismo, armonía tonal y muy convencional) y lo complejo (el melisma con la palabra dos que ocupa cinco compases con algo más de complejidad rítmica -con semicorcheas con puntillo y fusas, -o la elección de la tonalidad -Re bemol Mayor-). En el c. 487, se vuelve con el diálogo más en estilo "recitativo" de los dos protagonistas; *LOLA*: "Eso no está mal"; *HEREDIA*: "Dios hizo el mundo y a quien España puso un granito de blanca sal y ese granito se llama Lola y ya sabes lo demás"; *LOLA*: "eso es un cuento gracioso que te aprendiste, que te aprendiste, son a veces mucho más" (con otro gran melisma de la protagonista con el adverbio "más", durante los compases 527 a 531 que comienza la Escena 2ª).

Respecto a los símbolos endógenos y exógenos de este Preludio y Escena 1ª debemos destacar que, en el diálogo inicial de *LOLA* y *preludio* (desde el compás 237), Barrios hace uso de la rúbrica original de Lola. Esto ocurre en el c. 253 y, a partir del material compartido con la versión zarzuela (compás 278 con el texto: "Mujer quien dijo mujer…" insiste en la rúbrica original con las palabras: mujer -281-, Lola -287- y relampaguea -290-); posteriormente (en el compás 304, con texto "Dijo ciclón y tormenta...") se cita la rúbrica "estilizada" de Lola, en las palabras tormenta -c. 306-, mujer -cc. 309 y 310-, relampaguea -cc. 315 y 316-, sin olvidar la rúbrica original que se reserva para el nombre de la protagonista -312-; tampoco falta la cita de los motivos agitados como el "b" en los compases del 318 a 321; el "a" justo a continuación (del c. 322 al 334), justo cuando *LOLA* y *HEREDIA* cantan, el segundo: "es cante bravo, de los de aquí"; *LOLA*: "La ensayaremos más despacio"; *HEREDIA*: "Adivíname al poeta"; *LOLA*: "un mocito encendido - como castillo de feria"; de nuevo el motivo agitado "a" aparece desde el c. 371 hasta el 79, con el texto cantado (echarlo…) "fuera, arte difícil - de eso sabemos algo tú y yo". Hay otra figuración motívica muy recurrente que es la de: corchea (o silencio), tresillo de semicorchea y corchea, en el compás de 3/8 con una propuesta en los

compases impares[2]; en el pasaje desde el c. 382 hasta el 388 se insiste en este motivo rítmico; y se retoma en las indicaciones de tempo *Allegretto* en el intervalo de cc. 394-407; de nuevo, en el c. 424 y hasta el 431; y, por último, en el *Allegretto* del c. 451 (hasta el 230). Desde el punto de vista de los símbolos "exógenos" hay un claro predominio del tópico "jondo" (en las partes del preludio instrumental con un alto porcentaje de las intervenciones de *LOLA* y *HEREDIA*), del "tópico popular" (en los últimos fragmentos de esta larga escena) combinado, sabiamente, con todos los pasajes en un estilo recitativo necesario para agilizar la acción, los diálogos y el desarrollo de la trama del libreto.

Luego viene el dúo entre *HEREDIA* y *LOLA* (incluida la falseta de Heredia) donde los diálogos que se desarrollaban, de forma simultánea a la música, en el N.º 7 de la zarzuela, se convierten en recitativos como la descripción que *LOLA* y *HEREDIA* realizan del cante/flamenco. *LOLA* canta el imperativo: "Heredia, Heredia", mediante una 4ª ascendente ("fa#", "si" en el c. 5) y, la 2ª vez, aparece una apoyatura "fa#", "do#", "si" en el c. 7; "dormido" (misma nota "fa#", "fa#" en el c. 9). "Rafael" (otra vez 4ª "fa#", "si") en el c. 13, *HEREDIA* responde: "Lola" (8ª descendente) "do#" y "do#". *LOLA*: (compases 14 y 15): "Despierta demonio" (permanece en "sol" hasta el ascenso a "si", 3ª, en sílaba tónica y suspensión (para musicalizar el texto, que se cierra con puntos suspensivos). *HEREDIA* contesta: "Si no dormía" (todo en movimiento continuo y semicadencia) y aparece la rúbrica original de Lola en la sílaba tónica "–mí-" (cc. 16 y 17); en los cc 18 y 19, *LOLA* entona: "Como un limón" a través de una melodía con movimiento disjunto y semicadencia final con intervalo de 2ª descendente. *HEREDIA* replica: "Pues Minerva mande a su mochuelo soy el mismo insomnio", a través de una 6ª descendente que se dirige a la sílaba tónica "–ner-" (re, fa# en la anacrusa); insiste en "fa#" (casi todo el c. 20 salvo la anacrusa del c. 21) y una interválica basada en movimiento conjunto, anacrusa, 3ª ascendente y final en semicadencia. En el c. 22, inmovilidad interválica (sobre la nota "sol2"). *LOLA* pregunta: "¿Qué piensas de lo de ayer?", con la 1ª nota tética coincidiendo con la sílaba tónica ("el qué") a través de un salto descendente (5ª descendente –"re"-"sol"-) y anacrusa. En el c. 25, insistencia en "sol3" continuada por un salto de 3ª ascendente (intervalo entre anticadencial y semianticadencial) en los cc. 25 y 26. *HEREDIA* (cc. 27 a 33) responde: "lo de siempre mi reina que nos vamos de Sevilla a Sevilla se la llevan a San Baudilio"*;* observamos un salto, en la anacrusa, hacia sílaba tónica (6ª menor –"mi#" a "do#"-; una 3ª ascendente -en el segundo grupo fónico "do#"/"mi"- y una 8ª descendente hacia el "mi" grave). Posteriormente, una 5ª disminuida –"fa#" a "do" natural-; una 3ª ascendente, en la palabra "Sevilla" del c. 30 –"do#" a "mi"-; otro intervalo de 3ª, en el c. 31 –"re" a "fa"- seguido de una 3ª, en el c. 32 (de "si" a "re") que se cierra con un tonema cadencial mediante salto de 8ª (de "si" a "si"). Un compás de interludio instrumental, cambio de tres sostenidos de armadura a uno (c. 35). *LOLA*, hablando, exclama: "¡Gracioso!"; otro compás de interludio con seis corcheas; *HEREDIA* responde (hablado): "Y con camisa de fuerza" y tres compases de in-

[2] El tresillo de semicorchea ya fue un recurso rítmico significativo desde el Preludio de este acto (comenzó en el c. 54 y se convirtió en la figuración predominante desde ese momento hasta 81).

terludios previo a lo que sería el compás 85 del N.º 7 en la versión zarzuela (el número cantado, como tal, después del *preludio* y diálogo cuando se abre el telón). Estos tres compases (de 39 a 40) son figuraciones acéfalas en el agudo con silencios de corchea y cuatro fusas en perfil ascendente e interválica arpegiada.

Escena II

HEREDIA (a LOLA, *por ROSARIO que llega por una de las sendas que desembocan en la glorieta de las sendas que desembocan en la glorieta…).* Estamos ante una escena con un escaso número de compases (sólo 39) y donde se describe el diálogo entre *HEREDIA* y *ROSARIO*; ella se ha presentado en la venta sevillana donde se prepara el convite de *D. DIEGO* y sus amigos. Musicalmente estamos en el tonalidad de "re" menor (armadura con un bemol), con un trino sobre re y la figuración acéfala del trino e intercalo de 4ª aumentada descendente ("mi", "sib").

En el compás 5 *HEREDIA* afirma cantando: "Ya ves" (5ª descendente, tonema cadencial). Desde el compás 3 venía trabajando el trino sobre la nota "re" y la posterior 4ª aumentada descendente. En el c. 7, tonema en suspensión y con inicio acéfalo (el ritmo: silencio de negra y dos semicorcheas sobre la nota "mi"); prosigue una exclamación: "¡Señorita!" musicalizada mediante un salto ascendente de 5ª de "mi2" a "si2" (tonema anticadencial denominado prótasis) continuado de la pregunta: "¿usté aquí?". Retoma el "si2" subiendo una 3ª (hasta "re" -tonema puente entre anticadencial y semianticadencial). *ROSARIO* (c. 11) responde: "Sí, Heredia sí" (con insistencia en la nota "la3") para preguntarle: "¿Se extraña?" musicalizado con un intervalo de 5ª ascendente (la3, mi4). Dos compases de interludio (ya sin el "sib" en la armadura) y, después, interviene *HEREDIA* (c. 16): "No pero aquí a estas horas", con un intervalo de 5ª disminuida descendente ("do3" a "fa#2") con ese mismo tritono en el acompañamiento agudo en un acorde mantenido; insistencia en el "fa#" en el resto de este grupo fónico; continúa cantando: "y solita!" musicalizando esta exclamación con un salto de 3ª ascendente ("si2", "re3"). *ROSARIO* responde, en el c. 23 con anacrusa, repitiendo la nota "si3" (justo un tono por encima) con el texto: "Sola no con un puñado de amigos trasnochadores q´hasta aquí se han arrojado conmigo – de entre ellos me escabullí pensando q´encontraría a mi tío por aquí". Posteriormente destacamos la nota "si3" hasta la sílaba "mi" (de la palabra "amigos"); desde la sílaba "–gos", sube a "re" con movimiento conjunto; pero en 25 (para las sílabas finales, -dores) se mantiene en el "do" natural y, desde el c. 26, do# hasta el compás 29 (que coincide hasta el texto "de entre"); asciende una 5ª hasta "sol4" para la sílaba tónica "e" del pronombre "ellos" volviendo a descender al mismo "do#" en el compás 30 y, posteriormente, ascendiendo, por movimiento conjunto, hasta el "fa#4" coincidiendo con la sílaba tónica "–llí" (de la palabra "allí"); entonces, desciende una octava (fa#3) para el texto: "pensando…" y, en el c. 33, propone una 7ª menor ascendente para la sílaba tónica *"*-rí*"* del verbo: "encontraría" haciendo uso de una apoyatura donde el "mi" (disonancia) resuelve en re, seguida de un descenso de 4ª disminuida (a "la#") para llegar a "si" (el acorde es una triada menor sobre "si" en 1ª inversión). 4ª ascendente (de "si" a "mi") para enfatizar la sílaba tónica "ti-" de la palabra "tío" y des-

censo, por movimiento conjunto (tonema de anticadencia) para el final de frase: "por aquí*"*. *ROSARIO* (*Dirigiéndose a Lola*): "y que con él" (descenso de una 5ª justa, tonema muy cadencial, y armonía compleja por su interesante cromatismo del compás 37) "estaría usted" (tonema semianticadencial) por el ascenso por movimiento conjunto desde el "do#3" (bastante grave) hasta el "mi" con un acorde algo disonante (do#-mi-sol natural-si natural que es un acrode de 5ª disminuida con 9ª mayor).

Escena III

LOLA, ROSARIO y HEREDIA. En el compás 40, el antiguo diálogo hablado de LOLA Y ROSARIO ahora se reconvierte en recitativo musical; posteriormente, *LOLA* le pide a *HEREDIA* que las deje solas; continúa un texto hablado sobre la música desde el compás 74 (con cambio de armadura sin alteraciones); observamos varias citas de la "rúbrica de Lola" (ritmo de cuatro fusas y valor largo); en ese momento de tensión, *ROSARIO* intenta sacar su revólver. En 90, cambio a 3/4, y continúa el texto justo al empuñar el revólver. En el compás 99 con anacrusa, canta *LOLA* (ahora a través de la "rúbrica abreviada"). En 132, se musicaliza el texto de *LOLA*: "porque no llegó el instante o porque ha querido Dios que sea mi amante y canto y no puedo tener dos". *LOLA* (*con ansia*) añade: "Pero antes sepa q´el hombre que usté busca no ha venido ni vendrá" mediante un acorde cuatríada mayor con 7ª mayor ("sol"-"si"-"re"-"fa#") y acentos; ascenso de 4ª justa ("fa#3", "si3"), tipo prótasis, en la cabeza ("pero antes"); 3ª ascendente para la sílaba *"*hom-" *de* la palabra "hombre" y en 43 y 44, observamos el movimiento conjunto descendente de "mi" a "la" y, en el c. 44, de "re" a "la#"; luego, tonema semicadencial, volviendo a descender por movimiento conjunto (y cadencia, después de tres compases "a capella", de dominante "do#"-"si"-"sol#" a tónica secundaria "fa#"-"la" natural-"do#"). *ROSARIO* (*excitadísima le interrumpe*): "¿se lo prohíbe usted?" Insistiendo, en un inicio acéfalo, con "do" y ascenso de 3ª menor (tonema entre semianticadencial y anticadencial); la caída del c. 47 coincide, en el grave, con el "fa#" y trémolo de octava (tritono) y, en la 2ª y 3ª corchea del c. 47, notas: "sib" y "do"; en 48, coincide el "fa#" con el "mib" de *ROSARIO* (intervalo simultáneo de 7ª disminuida); en el c. 49 se simultanea un acompañamiento idéntico al de 47 con la entrada de *LOLA*, en anacrusa, mediante el vocativo: "Heredia" mediante un tonema muy cadencial (8ª descendente de "do#4" a "do#3"); completa su intervención con el texto: "un instante" (musicalizado con un tonema de -3ª menor ascendente re#/fa#); en el acompañamiento de los cc. 51, 52 y, una variante rítmica en 53, se repite el acompañamiento de 47 y 49 (también en el compás 54). En el c. 55, destacamos el cambio a tempo *Vivo* y a armadura de cinco bemoles y 12 fusas; en el compás 56, aparece la indicación de *Poco menos* y trémolo, en registro sobre agudo, con nota "fa" en dos octavas (que se mantiene cuatro compases y continúa en el compás 60); *LOLA* entra en 57, en acéfalo, con inmovilidad interválica (insistencia en nota "fa3") con el texto: "Déjanos solas" y contestación de *HEREDIA*: "Pero" ("solb" semitono más octava); y en el compás 60 se añade un acorde ("sib"-"reb"-"solb") al ostinato atremolado "fa"; *LOLA* responde: "Descuida" con un tonema cadencial (4ª descendente aumentada –do4, solb-). *HEREDIA*: "más" ("fa2", otra vez, semitono más octava); y, en el acompañamiento del compás 62, importancia del "fa" y de las 2ª

aumentadas que se forman con "solb" y "la" natural; dos compases de interludio; *LOLA* (*decidida e inapelable*) "¿Basta o no mi palabra?". Comienza con un salto de 4ª ascendente (sib3, mib4) hacia la sílaba tónica "no", bordadura cromática descendente "sib", "la" natural, "sib" y salto de 3ª ascendente hacia apoyatura (reb) que resuelve en "do" (4ª que resuelve en 3ª), es decir, tonema en semicadencia por el descenso de 2ª –por la apoyatura- pero con un salto previo. Tres compases de interludio (de 66 a 69) muy similares a 62, 63 y 64; en el c. 69 predomina la triada menor sobre mib, en 70, acorde dominante secundaria sobre "mib" omitido y, sensible, "sol" natural (con 5 bemoles) que resuelve en "lab"; *HEREDIA*, simultáneamente, entra en anacrusa en el c. 70 para el texto ("resignado"; "Bastante") 3ª ascendente hacia la sílaba tónica y tonema cadencial con 5ª disminuida descendente ("reb", "sol" natural). En los cc. de 70 a 73, se propone el motivo atormentado con ritmo de pie troqueo invertido variante "c" (corchea, corchea con puntillo y semicorchea) y el juego de apoyaturas y cromatismos de los antiguos N.º 3 (Dúo Lola y D. Diego) y N.º 6 (Dúo de Lola y Jose Luis) y en el c.73, perfil descendente, ritmo de corchea y dos seisillos de fusas; En el compás 74 (*Las dos mujeres se miran. Lola ve claro en el alma de rosario que apenas puede frenar su excitación. Lola permanece hermética y esto excita más a rosario)* se observa un cambio de armadura de cinco bemoles a ninguna alteración manteniendo el mismo ritmo en el grave y el cromatismo descendente ("fa#", "fa" natural y "mi"); y, en el compás 75: "sib", "la" y "sol#"; en el compás 76 destacan las notas: "fa", "mi" y "re"; *LOLA* está hablando desde compás 75 con anacrusa: "Yo podría contestar a usté pero lo importante es hablar"*;* justo en este final del compás 77, importancia del "la" (sin 3ª) y el giro frigio "sib", "la"; *ROSARIO* responde: "¿De su amante?¿No le parece bastante que venga yo a este lugar?" (desde la mitad de c. 77 hasta 80 inclusive); en el compás 79, 5ª simultánea, en el grave, "sib"-"fa" y "rúbrica de Lola" original con las cuatro fusas y valor largo (coincide con lo que habla *ROSARIO)*; en 81 misma rúbrica pero con una 2ª aumentada ("do#", "re", "do#", "sib") cuando interviene *LOLA* (*La reta con la mirada*): la protagonista hablando aún, le espeta: "no me mire así altanera y estuche usté" (en el compás 83 repite la rúbrica original de Lola con la 2ª aumentada descendente del compás 81) y *ROSARIO*, en el mismo c. 81: "la escucho"; *LOLA*: "¿Lo quiere mucho?", en el c. 85, la misma rúbrica original de la 2ª aumentada descendente compás 85; *ROSARIO* responde *(con pasión*): "¡mucho!" Y la figuración ascendente, en semicorcheas y con "sib" y "do#" en interválica arpegiada (con la pedal de "la-mi" en el grave); *LOLA* (*queriendo penetrar en su alma*) "si yo también le quisiera?"; *ROSARIO:* "¡La mataría!" y coincide con el paso, en el compás 89, al 2/4 y al acorde de "la" vs. "sol#", "re", "fa" natural -7ª disminuida, que resuelve en "sol"-"do#"-"mi" (dominante secundaria sobre "la") y, la caída, es una apoyatura; compás 90 "sib-re-fa-lab"; todo este cambio de 89 con la respuesta violenta de *ROSARIO*: "¡La mataría!" y *LOLA* (*riendo)* "¡qué espanto!"; en los cc. 90, 91 *ROSARIO* saca su revolver y pregunta: "¿se burla?" Y *LOLA* responde: "¡Guarde usté eso, tontilla y deme un beso!" (*Lola sin asustarse le coje la mano y le obliga a volver el alma a su bolso atrayéndola con cariñoso imperio*); en el compás 94 (tríada mayor sobre "la") con apoyatura "si" que resuelve en "la"; en el compás 95, acorde de "sib" (frigio); en el c. 96 triada "sol"-"si"-"re"; en 97, "sol"-"do"-"mi" y en 98, "mi"-"do#" y bordadura ascendente sobre "la"

(con "sib") que se repite en los cc. 99 y 100 y, de forma similar en los cc. 101 y 102; *ROSARIO*, en 95, canta: "yo… Lola"; *LOLA*: "¡Y suelte usté el llanto!" *LOLA*, en la anacrusa del c. 99, retoma cantar con nota "la3": "Porque yo decirla dejo – que soy pensó usté de mi-la amante del joven y la prometida del viejo", en el compás 100 rúbrica abreviada ("do" natural, "si" y "la"), muy similar a la sentencia de despedida; y, en el compás 103, más parecido a la rúbrica original pero sin bordadura (todo nota de paso), cuatro fusas más blanca; en el compás 102 bordadura sobre "mi" (superior e inferior) que va a "sib" (tritono); en el compás 103: "sib"-"re"-"fa"-"lab" y, en la 3ª negra, "sol"-"sib"-"do"-"fa#"; en el compás 104, "lab"-"sib"-"re" y, en su tercera negra: "sol#"-"si"-"re"-"fa" (7ª disminuida); en el c. 105, tonema cadencial (5ª descendente) para la palabra "joven" y 3ª menor para "del viejo" (tonema entre cadencial y semicadencial); desde el compás 107, bordadura de 3ª mayor y 4ª ("do#", "re") en grupos de cuatro semicorcheas con el acorde de "la" mayorizado que, en cada 3ª negra, se mueve a "sib"-"re" (frigio); en el compás 109, rúbrica abreviada cantada: "Pues bueno" en Fa mayor y 5ª que resuelve en 3ª; en los cc. 110 y 111 repite la propuesta de 107 y 108; en 108 con anacrusa retoma el canto insistiendo en "la3": "no es nada mío Pepe" (justo la caída a la sílaba tónica del nombre coloquial de Jose Luis coincide con un salto ascendente de 4ª) y, en el c. 114 con anacrusa, en registro grave, "re3" que sube a "fa3" (3ª menor), prótasis con el texto: "usted sabe"*;* aparece un cambio a 3/8 para la frase "que le llamo así" (movimiento conjunto y tonema de semianticadencia –ascenso de una 2ª-) que coincide con los cc. 115 y 116 (tensión armónica por la 7ª disminuida de 116 y los acordes cromáticos y complejos de 115); en el c. 117 vuelve el trino sobre "re", desde el c. 118 el movimiento acéfalo "mi", "sib" (4ª aumentada descendente) con el canto: "Ni su tío" con anacrusa de dos semicorcheas, leve salto ascendente y semicadencia (desde "mi3" a "la3" y descenso a "sol3") y "sol", "la", "do", "sib" (progresión secuencia con mismo ritmo) con el texto: "ni tanto así logró – soy buena no por decir que lo soy ni por hacerlo valer no llegué a sentir ganas de dejar de serlo" *(*hasta el compás 131); en 121, se produce un descenso del motivo "agitado" (corcheas descendente para las notas "sib", "la" y "sol"; en el compás de 2/8, destaca la figuración de dieciséis fusas; desde el c. 123, cambio a 3/4, pedal de "la" en el grave, seis corcheas insistiendo en "la", ostinato cuatro compases. En compás 124 acorde, en agudo, "re"-"fa"-"sib", dos compases y anacrusa de negra en el c. 126 "do#"-"fa"-"la" que resuelve en "si" becuadro-"mib" y "sol" y en 128, "la"-"do"-"mi"; y acorde de "la" mayor desde 130. En el compás 126 (8ª descendente "sol" agudo a "sol" grave) y, en 130, 3ª descendente (tonema semicadencial); *LOLA* (vuelve a hablar desde 132 a 137): "porque no llegó el instante o porque ha querido Dios que sea mi amante el cante y no puedo tener dos"*;* se mantiene desde compás 130 el acorde tríada mayor sobre "la" y con 6 corcheas repercutidas ("la") en el grave; en los cc. 135 y 136, sobre la pedal, II dominante secundaria ("fa#"-"si"-"re#"), en el compás 137, "fa" natural, "si", "re" natural; la palabra "dos" coincide con ese mismo acorde del compás anterior pero con 11 fusas en movimiento disjunto arpegiado (sobre "mi", "sol", "si" y "re") y perfil ascendente; interludio con el cambio a 3/8 (en el compás 139) acorde "mib"-"sol"-"la"-"do" (de 5ª disminuida sobre "la"); en el c. 140 se presenta la misma armonía, un acorde de 6ª aumentada que no resuelve (recurso armónico propio del tópico atormen-

tado), vuelta a "la" menor en los cc. 142 y 143 y, en la 2ª corchea de 144, antes del calderón sobre silencio, dominante (la-do#-mib) con la 5ª disminuida (muy polarizado) para preparar la entrada del tempo de habanera en re menor.

Escena IV

Corresponde con el Dúo de *ROSARIO* y *LOLA* (tempo de *habanera* -antiguo n.º 8-) ya analizado previamente; recordemos que, en esta versión ópera, omite los dos primeros compases pasando de los 108 compases de la versión zarzuela a los 105 de esta versión ópera.

Justo después, sin cambio de escena, sigue el recitativo de *LOLA* y *ROSARIO*; desde compás 29 hablado sobre la música (que es el motivo agitado –octava descendente dos semicorchea y las corcheas descendentes -"la", "sol#", "fa#", "mi"-) y no sabemos cuándo se produce el cambio de la Escena IV a la V. Presuponemos que debería ser en el Allegretto posterior al Dúo de Rosario y Lola (Escena IV). Cinco compases de interludio en 3/8 y dos sostenidos en la armadura, indicación de vivo en el compás 2 (aunque están tachados los compases dos y tres) y acordes de La Mayor con 5ª disminuida en 2ª inversión ("lab"-"sol"-"la"-"do#"), es decir, 6ª aumentada sin omitir la fundamental (corchea, silencio, corchea silencio y corchea, silencio). En la anacrusa del compás 4 interviene, cantando, *LOLA*: "Entonces se va usté a fiar de mí?" (cc. 4 y 5) con un cambio de armadura (de dos sostenidos a ninguno) y de tempo: *Tranquilo.* Insistencia en "la3" durante todo el compás y tonema de anticadencia o semianticadencia (3ª menor ascendente: "la3", "do4"), un compás de interludio y *ROSARIO* responde: "Sí Lola, sí" (compases 6 y 7) con un "do4" para el primer "si" y resto "do3"; y pregunta: "¿Qué hay que hacer?" (cc. 8 y 9). El salto ascendente (vuelve a ser de 3ª menor) es hacia la conjunción "que" y no al final de la interrogación así que estamos ante un tonema entre anticadencial/semianticadencial o en suspensión porque las dos últimas notas repiten su altura. Dos compases de interludio con una armadura de seis bemoles y el motivo del pie troqueo invertido variante "c" (corchea, corchea con puntillo y semicorchea). *LOLA* entra, en el compás 12 con inicio acéfalo, cantando: "Ahora marcharse" con movimiento conjunto sensibilizando "mib" con "re" natural (está en Mib menor) desde "re3" natural a "lab3", compás 13 y apoyatura de "lab" que resuelve en "solb" (fonema semicadencial) y continúa: "que no está su puesto aquí", con movimiento conjunto (y un salto ascendente de 3ª hacia la sílaba tónica "–tá" del verbo "está" y, concluye, con un tonema muy anticadencial (a pesar de ser afirmación)… con esa 5ª justa ascendente. *ROSARIO* responde con un lacónico: "Bien" con valor de corchea (la 3ª del compás 18); armónicamente está en el VI (dob mayor) tres compases (del 13 al 15), en el compás 16 dominante ("sib"-"re"-"fa"-"lab"), compás 17 en 1ª inversión la misma dominante (re natural, fa, sib) y entre VI ("dob"-"mib"-"solb" o IV en 1ª inversión "dob"-"mib"-"lab"). En los compases 19 y 20, observamos un interludio con el ritmo de corchea, corchea con puntillo y semicorchea y una armonía más inestable y polarizada (con algún "re" natural e, incluso, "la" natural en los cc. 19 y 20, respectivamente). *LOLA*, en inicio, acéfalo canta en el c. 21:

"Cuando venga su tío – le avisaré y entonces ya puede usté volver"*;* el primer grupo fonético (hasta "tío") insiste en la nota "fa3" con tresillos de semicorchea en el compás 21 y pie troque invertido variante "a" en el c. 22 (destacamos, armónicamente, que el do en becuadro); siguiente grupo fónico tres semicorcheas y corchea con la sílaba tónica "–ré" (de la palabra "avisaré") que coincide con un cambio de compás (2/4) y de armadura (5 sostenidos); se retoman, en el compás 24, el acompañamiento arpegiado ascendente y descendente, en semicorcheas, con la 9ª añadida (si, re, fa, si, do, si fa re) durante tres compases (del 24 al 26); y el último grupo fonético cuenta con movimiento conjunto en el compás 26, con perfil ascendente y tonema anticadencial al final, para el verbo "volver", que coincide con el cambio de compás a 3/8 y una figuración muy parecida al primer motivo agitado (9ª "re", 7ª "si" y 6ª "la" con ritmo corchea, corchea con puntillo y, en el siguiente compás, sensible de "sol#" ("faX") y ritmo corchea, dos semicorcheas y cuatro fusas con perfil, ahora ascendente. Después de estos dos compases de interludio, responde *ROSARIO*, anacrúsicamente, "En usted confío" insistiendo en la nota "si3" (tonema de suspensión por conservar, al final, la misma altura). En el siguiente compás destacamos el motivo agitado de la 8ª descendente en semicorcheas ("la#3") y el descenso tritonal por movimiento conjunto ("la#", "sol#", "fa#" y "mi") en los cc. 31-32; la transposición a "re#" (semitono por debajo del último "mi") en los cc. 35 a 38; simultáneamente *LOLA* y *ROSARIO* (desde el compás 33) hablan; *LOLA*: "vamos: la acompañaré. No quiero que vaya sola". *ROSARIO:* "Pero si la vena U. tendrá que cantar… ¡La Lola¡¡Ahí es nada-". *LOLA*: "Cantaré". En el compás 39 cambio a 4 sostenidos en la armadura (do# menor) con un re# que resuelve en do# en la 2ª parte del compás 40; Desde mitad del c. 39 *ROSARIO* habla: "mira que…" *LOLA*: "¿No te lo he dicho endentante que tengo un amante? Y cantando: "¡El cante¡ ¡y no…" (4ª ascendente y perfil descendente por movimiento conjunto en tonema semicadencial; Cambio a compás de 2/4 (*Ambas de la mano y cogidas por el talle se van por la senda que trajo Rosario) "*puedo tener dos" (predominio del movimiento conjunto y, esta exclamación, en perfil ascendente y tonema semianticadencial).

Escena V

(*Entran JOSE LUIS y HEREDIA. Durante toda la escena LUIS Luis preocupado por su padre y Lola da muestras de inquietud mirando a todos los cuadros responde a HEREDIA maquinalmente y con disgusto e impaciencia. HEREDIA pretende sacarlo de su ensimismamiento apartarlo de aquellos lugares y en último término dar tiempo a que LOLA deje a ROSARIO entre sus brazos)*; todo recitativo (reminiscencias del n.º 13 de la versión zarzuela) porque *HEREDIA* dice su machista comentario: "Las hembras son todas iguales, el quid es cogerlas el son"*;* y luego el estribillo de *LUIS*-: "el cariño es un fuego que abrasa pero asombra por su resplandor" y *HEREDIA* , en relativo menor (mi) "Fuego que mata y destruye, veneno que mata, divino dolor".

Cinco compases de interludio; *HEREDIA* interviene en el compás 7 con anacrusa: "Don Joselito" – (insistencia en mi agudo con tres semicorcheas y pie troqueo invertido

"a" -corchea y negra ligada-; "Despasio" – (8ª descendente en la última sílaba átona – tonema muy cadencial-) "por muy arrastrao que sea un padre es un padre" (compases del 10 a 14); mantiene un "mi" grave hasta un "do" agudo en la segunda corchea del 3/8 del c. 11, movimiento conjunto en anacrusa ("si", "la"), vuelva a "do" con sílaba tónica "pa-dre" y anacrusa ("la", "si") que desciende una 5ª justa (tonema cadencial: "si", "mi") con la corchea negra ligada (pie troqueo invertido "a"). Un compás de interludio. Exclama *LUIS*: ¡Claro! con una 5ª descendente "do", "fa" (tonema cadencial). *HEREDIA* responde: "y su hijo es siempre su hijo" (anacrusa, de nuevo, de dos semicorcheas e insistencia en "mi" hasta el final con tonema en suspensión). *LUIS* replica: "Si no dice usté otra cosa Heredia" insistiendo en el compás 20 y caída de 21 en nota "fa" muy aguda y, en la sílaba átona "–sa" (de la palabra "cosa") desciende una 5ª justa y sube, por movimiento conjunto, hasta "re" (tonema de semicadencia). *HEREDIA*: "Bastante digo"- insistiendo en la que, con tonema cadencial, desciende a "re" (5ª justa descendente). En el compás 26 de la versión ópera empieza la cita del pasaje del antiguo n.º 13 con texto "Tú no sabes lo que es un cariño*".*

En el *Allegreto* intervienen *LOLA* y *JOSE LUIS* (con un estilo de recitativo); *JOSE LUIS* le reconoce que la busca a ella y *LOLA* afirma que está esperando a *D. DIEGO*; *JOSE LUIS* confiesa: "lo detesto". *JOSE LUIS* con el texto "querer"… "no querer" utiliza la rúbrica abreviada (compases 35 de este diálogo *LOLA* y *JOSE LUIS*). Desde el c. 39, se habla sobre la música y, así, se prepara el dúo musical.

En el compás 82, *HEREDIA* hace "mutis por el foro" al ver llegar a *LOLA* (final del antiguo 13) que aparece, en 84; en el compás 85 se cambia al 3/4 anterior para el vocativo: "Jose Luis" (3ª menor ascendente), es decir, tonema entre semicadencial y semianticadencial ("re3", "fa4"). Del c. 87 al 88, destacamos la hemiolia (con ritmo de corchea, silencio, corchea silencio y corchea silencio) y un acorde "inestable" ("fa"-"la"-"si"-"re#") que vuelve a ser la misma dominante secundaria con 5ª disminuida y con fundamental que, justo, en 87; coincide con la respuesta de *LUIS*: "Lola" con 5ª disminuida descendente ("fa", "si"); *LOLA*: "usté no está en su juicio" (todo "si3" menos el tonema cadencial con 4ª ascendente "si", "mi" y 8ª descendente "–mi-"). *LUIS:* "¿Por qué?", repitiendo "mi" (tonema en suspensión); *LOLA*: "¿Qué busca usté aquí?"*,* insistencia en "mi" y, subida, al final de 3ª menor (tonema entre anticadencial y semianticadencial). *LUIS:* "¿yo?". Desde "juicio" y "por qué" (compases 89 y 90) aparece la octava descendente en semicorcheas ("mi") y el movimiento conjunto, descendente, tritonal en el grave ("mi", "re", "do", "sib" nota larga) que se repite en 91 y 92; y en el c. 93, justo con la interpelación de *JOSE LUIS* de "¿yo?" con el descenso tritonal, cambio a 2/8 con las 16 fusas en perfil de arco (mitad ascendiendo y mitad descendiendo) sobre "mi", "sol", "si", "re"; coincide con la respuesta hablada de *HEREDIA*: "¡a ti!". *LOLA*, en el compás 96, con el cambio a 4/8, pregunta: "¿Sabes a quien espero?" (compases 96 y 97). Sobre la nota "do3", ascenso cromático a "do#" y tonema semianticadencial (por movimiento conjunto ascendente: "do#", "re", "mi"). *LUIS* responde: "sí ¡ya lo creo que lo sé!" y esta exclamación insiste en el "fa" grave después del primer "si" agudo (que

coincide, con el "sí" del texto), por tanto, tonema en suspensión (porque se mantiene la misma altura) y continúa: "y lo detesto" (compases 101 y 102) con movimiento conjunto en la anacrusa de tres semicorcheas ("la", "si", "do") ascenso de 3ª menor hacia la sílaba tónica "–tes-" y 7ª disminuida descendente hacia la átona "-to" coincidiendo con el acorde "sol"-"re#"-"fa#"-"la" y "do#". *LOLA* exclama: "¡Chiquillo¡" (insistencia en "fa"), "un padre" (6ª menor ascendente y semitono descendente para las notas–"fa#", "re", "do#"-) y, en el grave, la corchea tónica "-dre" de *LOLA* coincide con silencio de fusa y tres fusas "fa#", "si", "la#" y "sol" (2ª aumentada descendente) en valor largo; *LUIS* entra en la anacrusa del compás 105: "El hombre q´hacía llorar a mi madre ¡Había de ser él!" con la mitad de compás insistiendo en "fa#" (en el acompañamiento observamos una polaridad frigia "sol" que resuelve en ese "fa#") y, en la segunda mitad del compás de *LUIS*, ascenso por movimiento conjunto hasta la 7ª ("mi"); en el compás 106, ritmo pie troqueo invertido "c" (corchea, corchea con puntillo y semicorchea) que insiste en ese "mi"; y la exclamación del 107 "¡Había…" en anacrusa y con caída en ese "mi" y descenso a "fa#" (7ª menor) "de ser él" por movimiento conjunto ("sol", "la") y salto de 3ª menor hacia el pronombre; en el c. 109 se repite el "do" para "¡él!¡" y en 110 también; desde el c. 108 (la repetición, en *HEREDIA*, de "él" en tres ocasiones) vuelven los grupos de 12 fusas con una progresión secuencia ascendente basada en una 5ª disminuida ascendente y descenso por movimiento conjunto ("fa#", "do" natural, "si", "la"; "sol#", "re", "do#", "si"; "la#", "sol", "fa", "mi"…) hasta el compás 110, con el acorde: "la#"-"do#"-"mi"-"sol"; ~~y,~~ en el ámbito agudo, "do" natural, "mib"-"la" y "do" natural; acorde muy disonante; interludio de dos compases y en el c. 111, de nuevo observamos las 12 fusas en movimiento conjunto descendente con alguna 2ª aumentada ("la#", "sol"); en 112 y 114 destaca un ritmo de corchea, corchea, silencio de semicorcheas y semicorchea y tres corcheas en los cc. 113 y 115; repercute el mismo acorde "do#"-"sol"-"mi"-"sib"-"mi" con dinámica fortísimo; en el c. 113, *LOLA* exclama: "¡Pobrecillo!" repitiendo "sib" y tonema cadencial por descenso de 5ª disminuida ("sib", "mi"); y pregunta: "¿Qué le ha hecho?" con un ascenso idéntico ("mi" a "sib"), por tanto, tonema anticadencial. Un compás de interludio (seis semicorcheas con el sabor de la 2ª aumentada); desde 108, acordes con el mismo ritmo que desde 112 pero con notas "mi"-"do#"-"sol"-"la" e intervención de *LUIS*: "Nada" (sólo con la nota "la"). En la anacrusa del c. 110: "querer" (con la rúbrica abreviada de Lola con guiño "frigio" -anacrusa "sib", "do", "sib" y "la" en valor largo-) e igual pero con la 2ª aumentada descendente (anacrusa "re" y "do#", "sib" y valor largo para la nota "la") con el texto: "…no quererte" (compás 112); en el compás 114, el acompañamiento se modifica a tresillos de semicorchea basado en "do#", "sol#" y "re" que conduce a "do#" (negra con puntillo ligada a corchea con puntillo en 115 con polaridad "re", "do#", frigio); en 116 viene "do#" corchea con puntillo ligado y semicorcheas "do#", "re" y dos fusas "do#" y "re" (bordadura) que conduce, en 117, a "mi" negra con puntillo; en ese compás se retoma el acompañamiento con tresillos de semicorcheas con notas "fa#", "do#" y "sol" natural; polarización de la nota "sol" que va a "fa#" (compás 118 negra con puntillo) y en 119-120 perfil en dirección descendente para las seis semicorcheas con las notas: "fa#", "mi#", "mi" natural, "do#", "la#", "sol" (con esa 2ª aumentada final) y lo mismo en una octava más grave, en el compás 120, el previo al

Moderato que es el Dúo de Lola y Jose Luis (n.º 9 de la zarzuela) saltándose los primeros 8 compases (consta de 144 compases).

Se inicia un trémolo después del final del Dúo sobre un "si" muy grave y octavado (durante dos compases) que serían los compases 1 y 2 (pero están muy tachados) con una armadura de cinco sostenidos; cambio a armadura de un solo sostenido (compás 4): anacrusa de tresillo de semicorcheas con bordadura cromática inferior sobre "si" ("si", "la#", "si") que conduce a octavas do natural y "fa#" (tritono) en corcheas con su silencio; anacrusa transportada (tresillo semicorcheas "mi", "re#", "mi") que conduce a "fa" natural (compás 6) en tres octavas (corchea y silencio) y "si" (corchea y silencio), por tanto, tritono también. Desde el compás 3 al 5 diálogo hablado; *LOLA:* "¡Déjame!". *LUIS*: "¡Dejarte yo, Sangre!". El compás 7 no cuenta con música y en la anacrusa del 8-*LOLA* pregunta: "¿Qué quieres?" (oración interrogativa con inicial tónica), por tanto, tonema cadencial (5ª disminuida descendente "re", "sol#"). *LUIS* responde: "A ti toda", con anacrusa por movimiento conjunto (dos semicorcheas "do", "re" y caída a "mi") y en las siguientes dos semicorcheas tonema cadencial de 5ª justa descendente ("mi", "la") que coincide con el acorde fa-la-do y apoyatura de "mi" que resuelve en "re"; y se mantiene, en este 3/4, en el compás 10 ("fa"-"la"-"do"-"re"-), en la anacrusa de 11 el "re" conduce a "do" (negra) que se mantiene (retardo) en el cambio de compás ("fa"-"re"-"la") y el "do" resuelve, en blanca, en "si" natural que se prolonga hacia el compás 12 ("si"-"re"-"fa"-"la" en 3ª inversión), polarizando "re" (con el "do#" y el "fa" natural); desde 13, trémolo sobre "fa" y "la" y apoyatura de "mi" que resuelve en "re"; en el c. 14 cambia, en la última negra a "do" (el ostinato atremolado cambia de "mi" a "la") el "do", en 15, es apoyatura, y el trémolo cambia a "re" y "fa", y la apoyatura resuelve en "si"; en se mantiene pero, en última negra, el "si" blanca pasa a "la" y el trémolo "re" y "fa" cambia a "do" y "mi"; *LOLA* cantó, en la negra central del compás 9: "¡No!" con nota "re4"; *JOSE LUIS* canta: "Por convencerte nombre y fortuna y hasta venganza de una mujer – que pudo ofenderte" en la anacrusa de 11 (de tres corcheas) movimiento conjunto y perfil ascendente y, en sílaba tónica "-cer-" (del verbo "convencerte"), salto de 5ª ascendente que resuelve en tonema de semicadencia (descenso de "do" a "si"); observamos otras tres corcheas por movimiento conjunto pero, ahora, en movimiento descendente y salto de 4ª descendente (de "re" a "la"), en el c. 12, "si" negra y "fa" natural (4ª aumentada descendente) y tresillo de semicorcheas, dos semicorcheas y tresillo de semicorcheas para terminar el compás 12 con movimiento conjunto y perfil ascendente; en el compás 13, destacamos la apoyatura "mi", "re" con el texto: "mujer" y para el "que pudo ofenderte" comienza una octava por debajo ("re3") ascendiendo por movimiento conjunto y salto de 3ª menor para la sílaba tónica "–der-" (del verbo "ofenderte") y semicadencia, otra vez, por descenso de semitono (do, si).

JOSE LUIS continúa, en el compás 17 con anacrusa, con un tresillo de corcheas "todo lo doy" con insistencia en "la" y tonema cadencial con el descenso de 5ª justa en el c. 17 coincidiendo con una apoyatura, en la melodía, la que resuelve en "sol" (el ostinato-trémolo es con "si" y "re"); en el compás 19, el acorde en el grave es "si"-"sol#"-

"si"-"re" blanca y negra "la"; y, en el agudo, una bordadura superior ostinato en semicorcheas (semitono: "mi", "fa"); igual en el compás 20 y, en 21, cuatro motivos originales de Lola ("mi", "fa", "mi", "re"; "si", "do", "si", "la"; "fa", "sol", "fa", "re"; y "si", "do", "si", "la" para llegar a "fa" largo (que se mantiene hasta el compás 25); *LOLA* canta, en el c. 19 con anacrusa: "Rosario" (repite "si3" y tonema cadencial de 5ª justa descendente "si", "mi") "aquí está" (repitiendo "mi"); *LUIS* (*extrañadísimo*): "¡No!" con nota "si" (la afirmación "sí" y la negación "no" suelen ser valores más breves que negra –negra ligada a semicorchea-) *LOLA* (*con firmeza*), en 23: "sí" (nota "re4" negra ligada a corchea); en el compás 24, *JOSE LUIS* (*contrariado y admirado a la par*): "No", en el 2º pulso de ese compás pero, de nuevo, corchea ligada a semicorchea y nota "la"; *LOLA* : "sí" (en la caída del compás 25 y nota "re" también corchea ligada a semicorchea), "por ti ha venido corre a verla"; la anacrusa de 57 se inicia con tres corcheas movimiento conjunto ascendente ("si", "do", "re") y salto para la sílaba tónica –"ni" del participio "venido" (3ª menor ascendente que es apoyatura de "fa" que resuelve en "mi") con un acorde, debajo, trémolo-ostinato muy grave sobre "mi" y un "sol#" (apoyatura de 9ª que conduce a 8ª); ~~y~~ el "mi" se vuelve a convertir, en el c. 27, en retardo que resuelve en "re" (las notas del acorde son un trémolo sobre "fa natural y una nota la –polaridad frigia- dos compases); *LOLA*, en la anacrusa de 27, para el "corre a verla" comienza con "mi4" y sílaba tónica "la3" (5ª descendente) y se repite (tonema cadencial). *JOSE LUIS* canta, en anacrusa de 29, "si es necesario" con tres corcheas en dirección ascendente por movimiento conjunto ("re", "mi", "fa") y salto 5ª ascendente (de "fa" a "do") hacia la sílaba tónica "do4" (apoyatura) que resuelve en "si", en el compás 29, con el acorde "fa#" y "re#"; en el compás 30, "fa" natural con "re#" y *LOLA*, en anacrusa canta: "En el cenador de enfrente está" manteniendo la nota "si3" compás 30 y 31 y, en última corchea, salto de 4ª ascendente (de "si" a "mi") y tonema cadencial para el verbo "está" ("mi", la 5ª descendente). *JOSE LUIS* canta, sin música, en 33: "¡Bah!" con la corchea ligada a semicorchea y nota "la3". En el compás 34 con anacrusa, se vuelven a proponer cuatro semicorcheas con las notas "do#", "re", "fa", "la"; y acorde "si"-"re"-"fa"-"sol#" con la apoyatura de "mi" que resuelve en "re", prolongado en el c. 35 para la entrada anacrúsica: "No puede ser ella capaz" donde la corchea asciende una 3ª, movimiento conjunto todo el compás 35 y tonema anticadencial/semianticadencial (3ª ascendente –de re a fa-) con el acorde "sol#"-"si"-"re"-"fa" y apoyatura do que resuelve en "si"; en el c. 37, acorde "do"-"mi"- y apoyatura en "la" que bordea a las notas "sol" y "la"; en el compás 38, observamos el acorde "fa#"-"re#" y "la"-"si", durante dos compases (38 y 39) y con ritmo asincopado de negra desplazada. En el compás 40, acorde "sol"-"mi"-"sol"-"do"; en los cc. 41 y 42 se repiten los cc. 38-39, tanto en lo armónico como en lo rítmico.

LOLA canta, desde la anacrusa del 39: "El querer hace a una mujer valiente y ella ya es mujer", iniciando en anacrusa de corchea con puntillo y semicorchea y nota "si3" todo el siguiente compás 39; en 40, salto ascendente hacia la 2ª corchea (sílaba átona) de 6ª ("si", "sol") "fa#" negra con puntillo y "mi" corchea; en el compás 41, "fa#" y "si", en dos negras (5ª justa descendente) con dos corcheas más sobre el mismo "si"; se mantiene, en el compás 42, con ritmo negra y negra con puntillo que cambia, en la última

corchea y por movimiento conjunto ascendente, a "do#"; armónicamente, en el c. 43, se trabaja sobre la dominante sobre "mi" ("mi"-"sol#"-"si" con 2ª –"fa"-) y ritmo corchea dos semicorcheas y corchea; en el mismo compás 43, para la sílaba tónica "–jer" (de la palabra "mujer"), sube un semitono hasta "re", que se alarga hasta el siguiente compás; en anacrusa de 45; *LOLA* continúa: "porq´ha empezado a penar – Ve a verla". Anacrusa de tres semicorcheas y movimiento conjunto ("si", "do", "re", "mi"), en el compás 45, pie troqueo invertido variante "a" (corchea y valor largo) sobre nota "mi4" mientras se repite el acompañamiento iniciado en el c. 43. En 47 destaca, para la sílaba tónica "–nar" del infinitivo "penar", la rúbrica original de Lola en cuatro fusas y valor largo pero sin bordadura ("mi", "re", "do", "si" y "la") cambiando la rítmica del acompañamiento con semicorcheas y silencios de semicorcheas para marcar las tres corcheas de cada compás; *JOSE LUIS* contesta: "No", con un "do4" con el valor corchea ligada a semicorchea; en el c. 51, el acorde es "fa"-"la"-"si"-"re#" (de 5ª disminuida) iniciando un interludio orquestal donde, en el registro agudo observamos un alternancia de tresillo de fusas y dosillo con bordadura superior e inferior (notas "re", "do", "si", "la", "si", que se repite tres veces); *LOLA*, comienza a cantar a capella desde el c. 53: "que ella te dé la ternura que yo no te puedo dar", con un primer salto de 5ª disminuida ascendente ("si", "fa") y luego descendente manteniéndose ese "si" para ascender por movimiento conjunto ("si", "do", "re") hasta "mi4" (en el compás 54) donde entra la orquesta con el acorde "fa#"-"la"-"do"-"mi" para el texto "–nura que" ("ternura que…") y *LOLA* desciende una 5ª entre sílaba tónica "–un" y átona "–ra" y ritmo de pie troqueo invertido variante "c"; después, movimiento conjunto con perfil en arco invertido ("do", "si", "la", "si", "do") y tonema semicadencial/cadencial (3ª menor descendente); en la caída de ese 56, acorde de 7ª disminuida ("sol#"-"si"-"re"-"fa"); en las siguientes 57 fusas descendentes (12 con la primera ligada) notas "sol", "fa", "re", "si", "lab", "sol", "fa", "re", "si", "lab", "sol", "fa" (destacamos las dos 2ª aumentadas descendentes) que, en el compás 58, conducen a un trino sobre "re3" que, enlaza con la Escena VI, con tres fusas (de un grupo de cuatro con el "re" inicial ligado) que son "mib", "mi" natural y "fa" (en un claro ascenso cromático).

Escena VI

LOLA y J. LUIS en la glorieta (en el cenador han ido entrando D. DIEGO y sus amigotes: Estos son D. NARCISO, PANZA TRISTE, CHIPIONA, "CORTA EL HIPO", el MAESTRO BAENA y el "NIÑO DEL ARENAL" que llegan medio borrachos).

Aparecen acordes con las notas "mib"-"sol"-"do" en figuración de semicorchea, silencio de fusa y fusa, "mib" y "reb"-"fa"-"sib", semicorchea; en el compás 2, silencio; en 3, corchea para el acorde "do"-"mi"-"la" y "sib"-"re"-"sol#" y, de nuevo, compás de silencio. *D. NARCISO (a BAENA continuando su conversación*) exclama, hablando: "¡Que no se va usté a enterar! El toreo de cintura no es el toreo de brazos". Musicalmente estamos ante un tremolo-ostinato en el grave, y alternando octava, sobre la nota "la" (armadura, desde ese compás 5, con un bemol) repitiendo dos compases así; en el compás 7 se introduce la fórmula rítmica de corchea con puntillo, semicorchea, corchea y, en el compás 8, tres corcheas mientras se mantiene el mismo ostinato atremolado; las notas

"la"-"mi" para la corchea con puntillo, "do#"-"fa" para la semicorchea, ~~y~~ "mi"-"sol" para la corchea y, de nuevo, "mi"-"sol" corchea y "sol3" y "la" en la 2ª y 3ª corchea.

En el compás 9, *BAENA (con socarrona admiración*) exclama: "¡Vaya!;" y *D. NARCISO* añade: "¡Ni lo ha sido nunca!". En el mismo c. 9, rúbrica original de Lola (cuatro fusas: "fa", "sol", "fa", "mi" y valor largo sobre "re" negra ligada); en el grave, sigue el pedal sobre "la" pero en seis semicorcheas que se repite hasta el compás 20; en 10, corchea ligada ("re"), semicorchea ligada, y 7 fusas más ("do#", "re", "mi", "fa", "mi", "fa", "la"); en el compás 11, se repite el mismo ritmo de los cc. 7 y 8 pero sin acordes (corchea con puntillo, semicorchea y corchea y tres corcheas en el compás 12) con las notas: "re", "mi", "fa"; "fa", "fa", "fa"; en el c. 12, destaca el "sol#" en el registro contralto (negra con puntillo) que conduce a "sol" natural en el compás 13, en el agudo "mi" corchea y la negra ligada; compás 15 corchea con puntillo, semicorchea y corchea (en octavas: "mi", "fa", "sol") y en 16, las tres corcheas, también octavadas, son un "sib". En el compás 17, cuatro semifusas (pero por movimiento conjunto, perfil descendente y notas de paso –sin bordadura- y negra ligada). En el compás 18 entra en anacrusa y cantando, *LOLA*: "Su padre y los amigos" (insistiendo en "la3" con el tonema de suspensión); *JOSE LUIS* (compás 20) añade: "La chusma que lo rodea y lo explota – qué asco" (anacrusa con salgo de 6ª menor ascendente: "la3", "fa4"); predomina el movimiento conjunto en perfil de arco invertido ("mi", "re", "do#", "re"), en el compás 21, con dos semicorcheas ("mi", "la" -5ª justa descendente-, "si" corchea, "re" corchea -3ª ascendente); en el compás 22: corchea "do#", corchea con puntillo "mi" y semicorchea "la" para concluir, en 23 con anacrusa de semicorchea, corchea y corchea ligada a semicorchea (qué asco) insistiendo en "la3" (tonema de suspensión). En los compases de 21 a 23, en la voz aguda de la orquesta, destacamos la célula motívica de octava descendente en entradas concentradas en cada corchea con notas "la", "sib" y descenso a "mi" -5ª disminuida-; el "la" se empieza a polarizar cromáticamente por arriba ("sib") y por abajo ("sol#"); todavía en el compás 24 (que musicalmente es una repetición del 23)

D. NARCISO vuelve a hablar a *BAENA*: "¿Y a usté le gustan los toros?" (coincidiendo con estos tresillos de semicorchea en ostinato para notas: "la", "sib", "sol#") en los cc. 26 y 27. En el compás 28, corchea ligada y 17 fusas en movimiento disjunto y perfil ascendente con las notas "sib", "re", "mi", "sol", "sib", "re", "fa", "sol", "sib"; "fa", "sol", "sib", "do", "mi", "sol", "sib", "re" y "mi"; en los cc. 29 y 30, ostinato atremolado y en octavas en el sobreagudo "la"; *BAENA*, en el compás 28, contesta: "¿A mí? Con alcachofas una jartá!" En los cc. 31 y 32 destacamos el acorde "mib"-"sol"-"la"-"do#" y trémolo, en el agudo, octava "la", "la"; *CHIPIONA,* en el compás 33 (con figuración de silencio de corchea y de semicorchea) canta: "¡Qué sea motivo!" insistiendo en el "la", salto de 6ª ascendente ("la, fa") con la sílaba tónica "–ti-" (motivo) y 5ª justa descendente (tonema cadencial); *LOLA* (*A Jose Luis*): "Váyase" (insistiendo en "re"); interludio , con cambio, en el compás 37, a 2/8 y grupos de 12 fusas con tres en perfil descendente, subida y tres descendentes (notas "la", "sol#", "mi", "sol" natural, "fa#", "re#"; "fa", "mi", "do#", "mi", "re", "sib"); en el compás 39, vuelta a 3/8 con dos cor-

cheas (“lab”-“fa#”-“do”-“mib”-“la” becuadro), silencio de semicorchea con semicorchea ligada a la siguiente corchea, corchea con el mismo acorde y silencio; en el compás 41, una corchea en cada inicio de compás con el mismo acorde (cc. 41 y 42); *NARCISO* canta, en anacrusa: “Venga un vino de la corte” con una anacrusa de 4ª Justa descendente (“sib” a “fa”) y, en la siguiente anacrusa, una 5ª Justa descendente (“fa” a “sib”) y tonema entre cadencial y semicadencial (“sib” a “sol”, 3ª menor descendente). En el compás 44 cambio a armadura de dos sostenidos y entrada anacrúsica de *BAENA*: “¡Paz a Sanlúcar!” (insistencia a la nota “la3”, tres semicorcheas, y salto ascendente hacia la sílaba tónica “-lú” de “Sanlúcar” concretamente de 4ª (“la” a “re”) y tonema cadencial (8ª descendente). Arpegio descendente en tres octavas sobre “si” menor con 7ª (“si”, “la”, “fa#”, “re”); en el compás 45, ritmo del pie troqueo invertido variante “c”: corchea, corchea con puntillo y semicorchea con el acorde “si”-“sol#” y “re”; en el compás 46, “si” en el grave, “sol#”-“si”-“re” y, en el agudo, apoyatura “la#” (sensible); en el compás 46, *LOLA*, con inicio acéfalo: “Obedezca usté” (tresillos de semicorchea donde se omite la primera, dos semicorcheas y valor larga insistiendo en “si3”). En el compás 48, “sol” natural-“do#”-“mi” en el grave y, en el agudo, “la” corchea, “mi” corchea con puntillo y semicorchea “re” y, en el compás 49, “re#” corchea, “mi”, “fa#” (dos semicorcheas) y “sol”, “la” y “si” tresillo de semicorchea (muy similar al motivo del Dúo de Lola y D. Diego -n.º 3 de la zarzuela-) y del comienzo del número 6 de la zarzuela (breve dúo entre Lola y Jose Luis); y en los cc. 50-51, comienza el “motivo agitado”; octava de dos semicorcheas en la nota “do” con el descenso tritonal (“do#”, “si”, “la” y “sol” natural).

D. DIEGO, desde el compás 49 (*al camarero que ha entrado un poco antes)* canta, con anacrusa, en el compás 52: “Solera de González Bayass” (*Pronunciado a la inglesa el apellido Byass*); en la anacrusa se propone una 5ª ascendente en sílaba tónica (“-le-“ de “solera”) y la misma 5ª descendente para la sílaba átona “–ra”; insistencia en el “la”, ascenso por movimiento conjunto hasta “re” y tonema en suspensión por conservar la misma altura; preciosamente, en el compás 54, se repite el motivo agitado desde “fa#” (justo un semitono por debajo de la última nota –sol natural-) hasta llegar a “do” natural en los cc. 55 y 57 con un texto dialogado donde *D NARCISO* (*remendando el acento inglés*) "¡Hurra! ¿Byass o Bayas?”.·Y *D. DIEGO le alarga una copa de la nueva botella que el camarero ha puesto antes.* D. *DIEGO* : “Byas….” Narciso: “¡Venga!"*;* esta última exclamación coincide, en el compás 59, con un bajo “fa” negra “sib” corchea, en el compás 60 acorde de “la” (negra) y sol# corchea; en el compás 61 tres seisillos (“si”, “la”, “fa”, “re”, “mi”, “fa”; “mi”, “re”, “si”, “la”, “si”, “do”; “si”, “la”, “fa”, “si”, “la”, “fa”, “re”) y descanso en “si” (negra con puntillo) ligada (compases 62 y 63). Desde el c. 61, *D. NARCISO* (*echando confidencialmente el brazo por encima a D. Diego) "*¿Cuándo tú tomas la copita de debyas o te desbayas de la línea recta?” *(Carcajada general)*. Desde el compás 63, viene un semicorchea ligada, semicorchea y dos corcheas; en el compás 64, corchea y negra (troqueo invertido “a”) con acorde “fa#”-“do” natural-“mi” (y el “mi” descienda a la -5ª justa descendente) y progresión secuencia una 7ª por encima (semicorchea ligada “la”, semicorchea “si”, “la” corchea y “si” y “re” corchea y “sol”), nota larga (compás 66); interludio desde el c. 68 con acordes en corcheas: “mi”-“sol”-“si”-

"mi" (acorde, silencio de corchea y acorde), "sol"-"do"-"fa"-"la"-"re", en el c. 69 (silencio de corchea y los acordes en dos corcheas), "mi"-"sol#"-"si"-"mi" en 70 (corchea, silencio y corchea), "sol"-"do"-"fa"-"la"-"re" en el compás 71 (silencio de semicorchea, semicorchea y dos corcheas este acorde), "mi"-"sol"-"si"-"mi" en el c. 72 (corchea, silencio y corchea) y "mi"-"sol#"-"si" y "mi" en 73 (silencio de corchea, acorde en corchea y silencio) y, en el compás 74, arpegio en el grave y en seis semicorcheas ("mi", "si", "do", "si", "re", "si") y trino, sobre "mi", en el agudo; el grave del c. 74, se repite desde el compás 75 hasta el 83. En el mismo compás 75 se indica (*Murmullos lejanos de juerga y algarera en los comedores*). Comienza cantando una voz interior, en la anacrusa de 76: "Dejadme flores, dejadme – que aquel que tiene una pena no se la puede quitar nadie!" con una gran importancia de la 3ª (típica de la cantilación y los pregones): "si3", "re4", "si" y movimiento conjunto en 77; en el c. 78, el doble mordente que era una versión de la rúbrica de Lola y movimiento conjunto descendente hasta el "si" y se repite la misma música desde 80, con anacrusa, hasta 83; en 84 el ámbito se eleva ("do3" que va a "mi4") y, en 85, vuelve el doble mordente y cuatro fusas pero descendentes sin bordadura hasta el "si". Simultáneamente *JOSE LUIS* canta en la anacrusa de 77 (tres semicorcheas) y pie troqueo variante "a" (con la nota larga ligada a compás 78) insistiendo en la nota "mi" que repite en la anacrusa de 79 el texto: "Nunca te dejo yo sola aquí"; en la anacrusa de 80 canta *LOLA*, con anacrusa de dos semicorcheas, las notas "si3" y "re4" (doblando lo que canta la voz interior) con la pregunta: "¿Por qué no?", todo en movimiento conjunto ascendente desde "si3" a "re4" tonema de semianticadencia y *JOSE LUIS* responde: "con esa turba de borrachos" en la anacrusa de 81 con tres semicorcheas insistiendo en re, compás 81 movimiento conjunto con perfil descendente, salto ascendente hacia la sílaba tónica "–rra-" (de la palabra "borrachos"), 4ª ascendente ("la", "re") y tonema cadencial final (7ª menor descendente –"re", "mi"-). *LOLA* canta: "No me inquietan" con movimiento conjunto, de nuevo, en las dos semicorcheas de anacrusa y salto ascendente hacia la sílaba tónica "–quie-" (del verbo "inquietan") y tonema de semicadencia por el descenso suave de 2ª.

JOSE LUIS insiste en una sola nota ("mi") con anacrusa de dos semicorcheas y negra corchea ligada a semicorchea, en el compás 84 para el texto: "De bandidos". En el propio compás 84 ya no tenemos el ostinato arpegiado del grave de la orquesta sino acordes acentuados en corcheas y palmas; el acorde en corcheas tiene las notas "do"-"mi"-"sol", en el compás 84 (tres corcheas), y "sol"-"si"-"re" en el c. 85 pero con ritmo de corchea, silencio y corchea; en el c. 86, silencio de corchea, acorde "fa-re-si-sol" y silencio (clara hemiolia en ambos compases); se ha mantenido, en la voz interna (que acaba de cerrar el texto con la palabra "nadie"), después del melisma/arabesco del compás 85, mantiene la nota "sol" en el compás 86 y, en 87, se propone un quejío "ay" con las notas, en semicorcheas: "la", "sol", "fa", "la", "sol", "fa" y "mi" casi unidad de compás; en el compás 87, el acompañamiento es una negra con puntillo con las mismas notas de 86 ("fa"-"do"-"re"-"fa"-"la"); en el compás 88, acorde tríada mayor sobre "mi", con ritmo de corchea silencio de corchea y corchea en 88; en el c. 89, silencio de corchea y dos acordes en corchea con notas "sol"-"do"-"re"-"fa"-"la"; en el compás 90, igual que

en 88; en el c. 91, el silencio es de semicorchea y los tres acordes con ritmo semicorchea y dos corcheas cuyas notas son las del compás 89: "sol"-"do"-"re"-"fa"-"la"; y hemiolia con el acorde de tríada mayor sobre "mi" en los cc. 92 y 93 (corchea, silencio de corchea, corchea, silencio de corchea, corchea y silencio). Desde 89 subrayamos las indicaciones para la acción dramática; *D. DIEGO* (*A D. NARCISO con quien se ha sentado a un extremo de la mesa*) y, simultáneamente, con la indicación (*algazara en el interior de los cenadores)* se proponen los seis compases de interludio ya descritos (los acordes en corchea). En el compás 94, silencio de corchea y de fusa y 12 fusas agrupadas en seisillos con las notas arpegiadas: "mi", "la", "re", "sol", "si", "mi", "sol", "si", "mi", "sol", "si"); en el c. 95, prepara la entrada de *D. DIEGO* con el ritmo asincopado de corchea desplazada sobre la nota mi octavada en el agudo. *DON DIEGO* canta, en inicio tético, el texto: "sí… ¡la única!" comenzando en "mi" (corchea ligada a semicorchea, silencio de semicorchea, corchea "si" -4ª descendente-) y, en el compás 97, "re", "do" (dos semicorcheas en la caída) y "si" nota larga (tonema de semicadencia). Justo en la nota larga con la sílaba "¡–ca!" (de la palabra "¡única!") se retoman los grupos de 7 semifusas pero en perfil descendente, movimiento conjunto y con alguna 2ª aumentada ("re#", "do" y "la#", "sol"). Añade *D. DIEGO* (desde el compás 99 con anacrusa): "la reina la emperatriz del cante" insistiendo en la nota "mi" grave: dos corcheas y cuatro semicorcheas y ascenso, 6ª ("mi", "do") para la sílaba "–triz" y movimiento conjunto con tonema de semicadencia en el resto del grupo fónico. Desde el compás 98, el acompañamiento, en el grave, trabaja el pie troqueo invertido variante "c" (cochea, corchea con puntillo y semicorchea) con notas "do", "si", "la" (c. 98); "fa", "mi", "re#" (compás 99) y "do", "si", "la" en 8ª aguda (compás 100); en 101 aparee un acorde "sol#"-"si"-"re" con un "fa" natural posterior (de los denominados de 7ª disminuida); interludio (compás 102) con el mismo ritmo en el grave (notas "si", "la" y "sol" natural) y, en agudo, acorde "do-mi"; compás 103, grave con simultaneidad de "fa"-"la" y la fórmula "c" se invierte al agudo con notas "mi" (que viene ligada), "re#" y "si"; el personaje *CORTA EL HIPO* jalea con un: "Ole".

En el compás 104, trémolo octavado en el registro subgrave con la nota "mi" y, en registro tenor, negra con puntillo con acorde "sol#"-"re" (7ª de dominante); en el compás previo a la entrada anacrúsica de *CHIPIONA* mismo acorde en la primera corchea y dos corcheas con notas "lab" y "sib" en octavas; el acompañamiento del c. 106 se repite en 104 y el compás 107 es una réplica de 105; lo mismo que-los cc. 108 y 109. *CHIPIONA* interviene cantando la exclamación: "¡La hermosura que trae revuelto a Sevilla!" con dos semicorcheas anacrúsicas antes del 106 con nota "mi" grave y salto de 8ª ascendente hacia la sílaba tónica ("-su-" de la palabra "hermosura") y descenso de 4ª para la sílaba átona; en el compás 107, en su última corchea, con quintillo de semicorchea y corchea y tonema cadencial para el final de la palabra "Sevilla" (5ª justa descendente), *EL NIÑO DEL ARENAL*, en el inicio anacrúsico del c. 110, canta: "¡Suerte Don Diego!" con tres semicorcheas en perfil descendente ("sol", "fa" y "do") que alternan, movimiento conjunto con disjunto y tonema anticadencial por el ascenso de 5ª al final de la frase (musicalmente los cc. 110, 111 y 112 repiten, en las tres corcheas, "mi", "lab" y "sib" en tres octavas –el motivo que apareció en 105 y 107-) y que trabaja la escala de tonos y el

polo hexacordal. *PANZA TRISTE*, en la anacrusa del c. 112 exclama: "¡Sandunga y rumbo!" recurriendo a lo mismo: tres semicorcheas insistiendo en "mi" grave, seguida de un salto (6ªen este caso) pero ahora con tonema cadencial (5ª disminuida: "do" a "fa#"). En el c. 113, cambio a 2/8 y 15 corcheas ascendentes y mayoritariamente con interválica de 3ª ("reb", "fab", "lab", "sib", "reb", "fa" durante tres octavas).

En el compás 114, cambio a armadura de cinco bemoles y trémolo en el sobreagudo de la orquesta con nota "sib" (cc. 114 y 115); entrada, posterior, de *PANZA TRISTE* con texto: "qué suerte la de la niña" insistiendo, en la anacrusa y los compases completos de 115 y 116 con la nota "si3" (indicación de *Molto Tranquilo* justo en el c. 116) y salto (4ª ascendente), en el compás 117 hacia la sílaba tónica "ni-" (de la palabra "niña") con salto de 5ª descendente (de "mi" a "la") en el final (tonema cadencial). El compás 116 y siguiente retoma el motivo del pie troqueo invertido variante "c" (corchea, corchea con puntillo semicorchea) con notas "sol", "sol", "mi" (registro contralto) y continuación en el registro tenor (mismo ritmo) y notas "reb", "do", "sib" y "la" natural. Acordes de "mib" menor ("mib"-"solb"-"sib"), en los cc. 116 y 117 y acorde dominante secundaria con 5ª disminuida y con fundamental (6ª aumentada), en el compás 118, "dob"-"mib"-"fa"-"la" becuadro. En el compás 119, tempo *Moderato* y armadura que cambia a tres sostenidos; comienza en "fa#" menor y fórmula rítmica, en el agudo, de corchea, corchea con puntillo y semicorchea (notas "la", "sol", "fa"), en el compás 120; "mi", "re", "do" en el c. 12 y ostinato atremolado en la notas "sol#" y "la" desde el compás 122 hasta 128. En el mismo compás 122, el primer acorde cuenta con las notas "re"-"fa#"-"si#" (con el "la" del ostinato es, otra vez, un acorde de 6ª Aumentada); *D. DIEGO,* en anacrusa, canta: "La última carta que juego esta noche", insistiendo en anacrusa en los compases 123 y 124 con la nota "sol" con un leve salto ascendente de 3ª para la sílaba tónica "no-" de la palabra "noche" (tonema en suspensión porque se repite la nota en la sílaba átona "che"). Desde el c. 124 se incorpora (en el grave) al ostinato atremolado la célula acéfala (silencio de semicorchea, semicorchea y negra ligada) con el polo hexacordal de 4ª aumentada (tritono) descendente "sol#" a "re". Se repite en el c. 126; en 128, las 12 fusas en perfil ascendente y arpegiados (predominio de 3as). Justo en el compás 129, se retoma el "motivo agitado" de la octava descendente en semicorcheas y el tetracordo descendente hexacordal (en este caso es con "do#" -la octava- y el "do#", "si", "la" que conduce a sol natural) en el c. 130; esto se repite en los cc. 131 y 132, se prolonga en 133; en el c. 134, cadencia en el "fa#" frigio mayorizado (acorde "fa#"-"la#"-"do#"-"mi") negra y, en la corchea, "fa" natural-"do" natural-"la"-"re#" (6ª Aumentada) que conduce, en el c. 135, a "mi" frigio mayorizado ("mi"-"sol#"-"si"-"re"-"fa#" y en la última corchea observamos otro movimiento cromático "mib"-"sol"-"sib"-"re"-"fa" natural); y cambio de armadura, en 136, a un solo sostenido.

Indicación del libreto: *D. DIEGO (tomando un estuche de joyería que había dejado sobre la mesa y abriéndola ante los ojos admirados de todos que han formado grupos entorno de él).* Con la nueva armadura: ostinato atremolado de "do" y "mi" natural en el registro contralto y apoyatura en agudo y grave con el pie troqueo invertido variante

"a" ("si" -apoyatura de 9ª- que resuelve en "la" –fundamental-); en el compás 137, viene la corchea ligada ("la") y dos tresillos de semicorcheas en octava en agudo y grave ("la", "sol", "la"; "fa#", "fa", "mi") y con el mismo ostinato; en el compás 138 se mantiene el mismo ostinato con el pie troqueo (notas "sol", "fa#" -la fundamental es "fa#", acorde, -"fa#"-"do" con la 5ª disminuida-) y, retoma la rítmica del c. 137 pero con el modo locrio ("fa#", "sol", "la", "si", "do", "mi"). En 140 observamos la misma apoyatura de 138, pero en 8ª aguda y sin doblar y ostinato ahora con notas "si" y "do"; en el compás 141, progresión secuencia del compás 137 (y con ritmo de 139) pero desde "fa#" (que es el nuevo centro modal) y con ostinato-trémolo con notas "si" y "do" natural; el c. 142 es una progresión-secuencia de los cc. 136, 138, 140 pero, ahora, con las notas "mi" y "re" y, el ostinato, es "fa#" y "la"; en el compás 143, progresión secuencia del 141 pero desde "re" y con ostinato con notas "mi" y "sol"; en el compás 144, indicación *tempo tranquilo*, corchea acorde de 7ª disminuida ("sol#"-"si"-"re"-"fa" natural) e intervención de *D. DIEGO*: "Mira lo que traigo" (insiste en el inicio acéfalo –silencio de corchea y cuatro semicorcheas- para la nota "re" que desciende a "sol#", es decir, tonema cadencial pero con un tritono y acorde ambiguo e inestable preguntándole: "¿Te gusta?", con notas "sol#" que asciende a "si" (tonema anticadencial/antisemicadencial por su 3ª menor), en cc. 145 y 146, *D. DIEGO* canta a capella. En 147, se produce casi tácet y, en anacrusa, canta *D. NARCISO (con cómica seriedad*): "D. Diego" (asciende un semitono –"do#" a "re"-) y tonema cadencial de 5ª descendente ("re", "sol"); "pero esto vale un cortijo" (predominio del movimiento conjunto con ámbito muy reducido -3ª- desde "si" a "re" con "do#" y tonema cadencial con 5ª descendente –"mi-la"-).

En la cadencia del c. 150, vuelve la orquesta con un acorde de "la" mayor y, en la última corchea, cuatro fusas en perfil ascendente y movimiento conjunto ("do#", "re", "mi", "fa"). En el compás 151, acorde con "sib" en el grave y "re" y "la" en el agudo, que se mantiene dos compases; justo en el compás 151, *BAENA*, en inicio acéfalo, canta: "Una fortuna", insistiendo en la nota "la" (así que el acorde es "sib"-"re"-"fa"-"la"); en el c. 153, vuelta al acorde tríada mayor sobre "la" ("la"-"do#"-"mi"), en el c. 154, un acorde de "si" menor en 2ª inversión ("fa#"-"si"-"re"); en 155, "si"-"re"-"fa#" con una disonancia mantenida de "sol#" (dos compases) y *D. DIEGO* canta, en el compás 155: "¿Si? Después de mi ¡el diluvio, el diluvio!" insistiendo en el "re" agudo (compás y medio), descenso a "sol#", en el inicio de la exclamación (5ª disminuida) y movimiento conjunto y casi cromático ("sol#", "la", "si", "la"), salto ascendente de 3ª menor ("si", "re") y resolución en "do#" (tonema de semicadencia). Desde ese compás 157, se retoma la fórmula del pie troqueo invertido variante "c" (corchea, corchea con puntillo y semicorchea) similar al comienzo de los n.º 3 y 6 de la versión zarzuela ("si", "la#", "si" -157- y "re", "do#", "re" en 158) con armonía "sol" natural-"si"-"mi#" y "mi#", "si", "sol#" y conducción cromática en el grave coincidiendo con lo del "diluvio"). En el compás 159, interludio con cambio de armadura (aunque suena a la tonalidad de "la" mayor con la dominante en 1ª inversión ("sol#" sostenido en el bajo), en los cc. 159 y 161; desde el c. 161, ostinato atremolado, en el registro sobreagudo, con "sol" natural (el resto de notas del primer acorde en la caída de 161 son "sol#" y "si"); en el c. 162 se queda

solo el trémolo, y en 163 de ese "sol" (corchea ligada a semicorchea) aparece un diseño descendente con equilibrio entre el movimiento conjunto al comienzo (con 2ª aumentada "mi#", "re") y disjunto, después (con alguna 3ª).

D. NARCISO, justo en la anacrusa de ese compás 163, interviene con la pregunta "¿Y tu hijo?" Insistiendo en el "re" agudo y descenso a "sol#" (5ª disminuida/tritono); interludio en cc. 164-168, con la fórmula del pie troqueo invertido (corchea, corchea con puntillo y semicorchea), movimiento conjunto y perfil descendente en cada compás pero ascendiendo por 4as y 5as (en el c. 164: "sol", "sol", "mi"); en 165: "do", "si", "la#"; en 166: "sol", "fa", "mi"; en 167: "re", "do" y "si". En el c. 168, preparando la entrada de D. *DIEGO*, aparece un acorde "do" natural, "mi"-"fa#"-"la#" (6ª aumentada con fundamental) y, en el grave, la síncopa de corchea desplazada. En 169 interviene *D. DIEGO* con anacrusa: "¿Me pregunta por mi hijo?", insistiendo en "fa#" durante todo el compás más la anacrusa previa y, en 170, ascenso a "re" (6ª menor) y descenso por movimiento conjunto (tonema de semianticadencia). Sigue el mismo ostinato asincopado (hasta el c. 172) cuando *NARCISO* responde: "¡Claro!", mediante ~~con~~ una 6ª descendente ("re", "fa"), con claro tonema cadencial, añadiendo: "¡Por Pepe!" (notas "si", "si" y descenso a "mi" –tonema cadencial de 5ª descendente). Coincidiendo con el nombre coloquial de *JOSE LUIS*, en el c. 173, se retoma un ostinato en el grave con "do" natural octavado. *DON DIEGO* responde: "¡No lo conozco!" (movimiento conjunto en la anacrusa de tresillo de semicorchea y perfil de arco desde mi becuadro –"fa", "sol"-; salto de tercera hacia la sílaba tónica "-noz-" de la palabra "conozco" y tonema semianticadencial) coincidiendo, en el acompañamiento del 174, con la figuración, en el registro tenor, del ritmo de dos semicorcheas y tresillos de corchea; más adelante, 175, ritmo de pie troqueo invertido "c" (corchea, corchea con puntillo y semicorchea), para un acorde tríada menor de "la", con la apoyatura superior ("re" que resuelve en "do" natural) e inferior ("si") y un "do" natural octavado en la caída del c. 176 que luego se despliega en un acorde "do" natural-"mi"-"fa#"-"la"-"do"-"mi" (de nuevo un acorde de 6ª Aumentada con fundamental -modalidad francesa-, como en el compás 168). Coincidiendo con la pregunta musical de *NARCISO*: "¿Te burlas?" (que insiste en el "fa" agudo y, por tanto, con un tonema en suspensión) se repercute esta 6ª Aumentada con el ritmo corchea, y dos grupos de tresillos de semicorcheas; en los cc. 178-179, se mantiene el mismo acorde pero en la figuración hemiólica de corchea seguida de silencio en tres ocasiones.

En el compás 180 observamos un silencio previo a la entrada anacrúsica de *D. DIEGO* (desde el c. 181 hasta 185): "¿No sabéis lo que me ha hecho ayer mismo ese granuja?"; en los dos primeros compases (181 y 182) observamos una especie de "colchón", en el agudo, con duplicación de octavas, y movimiento de 3ª menor descendente ("mi" a "do#") pero, desde 183 hasta 185, *D. DIEGO* continúa cantando a capella… La interválica predominante es disjunta (7ª menor en anacrusa de 181 de "re" a "mi"("re"-"mi"), a continuación 3ª descendente ("mi" a "do", es decir, lo que dobla la orquesta); a mitad del c. 182, observamos un salto de 5ª justa descendente (del último "do#" prolongado hasta "fa#"), 6ª menor ascendente (ascenso del "fa#" al "re") y 3ª menor descen-

dente (de "re" a "si") y movimiento conjunto en los cc. 184 y 185 (perfil de arco de "si" a "re" y vuelta a "do") con tonema semicadencial o en suspensión –pero con movimiento conjunto y descendente hacia la sílaba tónica "-nu-" de la palabra "granuja"-). *D. NARCISO* responde: "No" (la orquesta y él tocan/cantan "fa#" en varias octavas); en el c. 186, cambio a armadura de dos sostenidos y ostinato tremolado sobre "mi", en el registro grave, coincidiendo con el agudo de la orquesta que repercute "fa#" con ritmo de corchea con puntillo y tres semicorcheas; en el compás 187, el ostinato atremolado en el grave cambia a "re" y, en la voz aguda de la orquesta, aparece el pie troqueo invertido variante "a" (corchea y negra); precisamente en el c. 187 con anacrusa de dos semicorcheas, *D. DIEGO* canta: "Enviarme a su abogado a pedirme la fortuna de su madre, su legítima, como él dice*..."* trabajando la anacrusa de dos semicorcheas que conduce a dos corcheas, al comienzo del siguiente compás. Así, comienza con "fa#" que repercute en la caída del compás 187 (y sílaba tónica "-ar-" del verbo "enviarme") dejando el salto de 6ª menor ascendente para la sílaba átona ("-me"); en la siguiente anacrusa, observamos movimiento conjunto ("si", "do#") seguido de un salto descendente de 5ª ("fa#", "fa#"); anacrusa que retoma ese "fa#" y salto ascendente de 3ª menor ("la") que insiste durante todo el compás menos la última semicorchea que es el "sol#" (sensible cromática); hacia la caída del c. 190, salto de 3ª ascendente (sílaba tónica "-tu-" de la palabra "fortuna") insistiendo ahora en ese "si" hasta la última semicorchea que es un "la" natural; salto de 4ª ascendente hacia la siguiente sílaba tónica ("ma-" de la palabra "madre") y salto descendente de 5ª justa para la sílaba átona ("-dre"), movimiento conjunto en anacrusa ("sol", "la"); y, en el compás 192, leve salto de 3ª menor hacia la sílaba tónica "-gí-" de la palabra "legítima" (como palabra esdrújula Barrios elige el ritmo de semicorchea con puntillo, fusa y corchea); continúa con una anacrusa por movimiento conjunto ("do#", "re") y caída, en el c. 193, a la nota "mi" (movimiento conjunto) con ritmo de corchea y repercusión en negra de la misma nota (pie troqueo invertido variante "a"). El 188 es el último compás de este pasaje con trémolo octavado en el grave (ahora sobre "do" natural) y continúa con el mismo ritmo y nota que en 186 ("fa#" y corchea con puntillo con tres semicorcheas).

En el compás 189, el grave cambia a figuración de negra y corchea y, en el agudo, síncopa de semicorchea, corchea y semicorchea y dos semicorcheas (en este caso, silencio de semicorchea y corchea); armónicamente es una progresión de dominantes secundarias por cuartas: comienza con un acorde de 7ª de dominante sobre "si" ("si"-"re#"-"la") que, en la última corchea, cambia a dominante secundaria sobre "mi" (aunque solo escuchamos su 7ª –re natural- y su 3ª y futura sensible –"sol#"-); en el compás 190 resuelve, en la primera negra, en un acorde dominante secundaria sobre "la" y con 9ª ("la"-"do#"-"mi"-"sol" natural-"si") que, en la última corchea, se convierte en una dominante secundaria sobre "re" ("re"-"fa#"-"la"-"do" natural) aunque con retardo de "si", que va a "la", en estas dos últimas semicorcheas del compás 190; en el compás 191, llegada a "sol" de nuevo, directamente, con la 7ª menor ("fa" natural) y sin 3ª y añadiendo, en la última corchea un "mib"; en el c. 192, se mantiene esa sonoridad ("sol", "mib"-"fa") para introducir, en la última corchea, un acorde "fa" natural-"la"-"do" natural

y, en las dos semicorcheas, "do" y "re" (duplicando lo que canta *D. DIEGO*) y cadenciar, en 193, en el "mi" frigio mayorizado ("mi"-"sol#"-"si"-"mi") coincidiendo con el final de la acusación de *D. DIEGO* y el verbo "dice". Los siguientes compases (193 y 194) se escriben en un tópico "jondo" claro y *NARCISO* pregunta, en la anacrusa de 195: "¿y tú?", insistiendo en la nota "si" (tonema de suspensión); a su vez, es respondido por *D. DIEGO* con la exclamación: "¡Calcula!" con ascenso y descenso de 3ª mayor ("sol", "si", "sol"); la intervención de la orquesta continua incidiendo en el "mi" frigio mayorizado; en el compás 197, acorde de 6ª aumentada con fundamental ("fa" natural-"la"-"si"-"re#") durante dos compases combinando el ritmo hemiólico de tres corcheas con sus silencios consecutivos con el tresillo de semicorcheas más semicorchea con puntillo –una forma aún más virtuosística de la combinación del tresillo y el dosillo de antes) y *D. DIEGO*, en el c. 198 con anacrusa, continúa: "decirle" (insistiendo en el "sol" agudo –tonema en suspensión-) "que se la lleve y que no me vuelva nunca más a mirar a la cara"*;* anacrusa de tres semicorcheas, en el c. 202 con el ritmo de pie troqueo invertido variante "c"; movimiento conjunto en anacrusa ("si", "do", "re") y disjunto en el siguiente compás (3ª ascendente hasta "fa", resolución en "mi" –corchea con puntillo-) y 4ª descendente hasta "si"; salto de 3ª menor ascendente hacia la caída de 201 (de "si" a "re"), movimiento conjunto con perfil ondulante ("re", "do", "re", "do") con un salto en última nota (3ª descendente -de "do" a "la"-) y 3ª ascendente en el cambio a compás 202 (de "la" a "do" con movimiento conjunto "si", "si"; salto de 5ª descendente -de "si" a "mi" para la anacrusa de doble semicorchea-) que sube por movimiento conjunto al compás 203 que vuelve a basarse en un ritmo de corchea, corchea con puntillo y semicorchea con notas "re", "fa", "mi" natural; en el c. 209, un salto descendente de 3ª (tonema cadencial) hacia la sílaba tónica "ca-" de la palabra "cara".

En el c. 204, se pasa de los acordes en negra y corchea al trémolo octavado en el grave (de nuevo nota "mi") que se mantendrá, en ostinato, cinco compases completos con los acordes en descenso cromático de cc. 295 y 206; en 207 es la triada mayor sobre "mi"; en el compás 209 cambio a "mib" en el ostinato con notas "la"-"do"-"fa", en el agudo de la orquesta (dominante secundaria sobre fa con la 7ª en el grave) que se mantiene hasta 211 con el texto de *D. DIEGO*: "Está chalupa también él – por la Lola es rival la criatura - ¡Maldita sea su padre!". *DON DIEGO* (sobre este tópico "atormentado" basado en una armonía de acordes con interrelación cromática en la mayoría de sus voces) comienza con la anacrusa sobre "la" de tres semicorcheas, salto de 3ª ascendente (de "la" a "do") para la sílaba tónica "-lu-" de la expresión "chalupa") y vuelta a la nota "la" para la sílaba átona ("-pa") en el resto de compás; vuelve a subir, en el cambio al compás 211 coincidiendo con la sílaba tónica "–bien" del adverbio "también" con una 3ª ascendente y semicadencia por 2ª descendente cerrando la exclamación y añadiendo "por la Lola" con movimiento conjunto en la anacrusa de dos semicorcheas ("do", "re") y caída sin salto a "mi" (sílaba tónica "Lo-" de "Lola") y octava descendente para la sílaba átona (registro agudo para *D. DIEGO*); y persiste en "mi" durante dos compases (213 y 214) y la caída a 215; para la maldición utiliza movimiento disjunto ("si" -5ª por encima del "mi" previo, 3ª menor "-re-"), y el resto con movimiento conjunto descendente ("re",

"do", "si", "la"); salto descendente en el cambio de compás (216) con una 7ª menor ("la" a "si") y repercusión de "sol" (estaríamos entre un tonema cadencial o en suspensión). En el c. 211, 12 fusas para llegar, en el compás 212, a un acorde con notas "si"-"sol#"-"re" y bordadura superior en fusas sobre "mi" (notas "mi"-"fa") en las dos primeras corcheas y rúbrica original de Lola en la 3ª corchea ("sol", "la", "sol", "fa") y, en el compás 214 enlaza, en tres ocasiones, la rúbrica en grupos de cuatro fusas añadiendo alguna 2ª aumentada (desde "mi" con semitono superior –"fa"- e inferior –"re#"-); después, un semitono entre "si", "do" –semitono- y "la" –tono-; y desde "fa", "sol", "fa", "re#" y nota larga "si". En el c. 216, destacamos la nota larga ("si" grave) y el tresillo de fusas en la última semicorchea ("do", "do#", "re"); en el siguiente compás (217), "sol#" semicorchea, silencio de fusa, fusa para la nota "si" y bajada de 4ª a "fa#" (solo hay monodia en el grave) y, desde 219, ritmo troqueo invertido variante "c" (corchea, corchea con puntillo y semicorchea) con movimiento cromático (en 219, "sib", "la" y "sol#"; y en 220, "fa", "mi", "re#"). El compás 221 es más diatónico ("do", "si" y "la") y acorde, en 222, de 7ª disminuida ("sol#"-"si"-"re"-"fa" natural).

Desde el 218 habla *D. NARCISO:* "Más rima que se está quedando mustia la reunión". Responde *D. DIEGO (le ofrece una caña que se la bebe obsesionado por Lola y la insistencia del vino*) en el compás 222, exclamando: "¡Por la emperatriz del cante!†". Leemos, en la partitura y en el compás 224 la indicación (*Al ser entrar o Heredia que va saludando a todos*). En el compás 225, *D. DIEGO* habla: "Heredia… ya era hora…". En 223, "m" en el agudo y "re" corchea, "do" corchea y dos semicorcheas (para las notas "si" y "la"); en los cc. 224 y 225, acorde "fa#"-"si"-"re#"-"la" (dominante secundaria en 2ª inversión) y ritmo asincopado de corcheas desplazadas, en la última corchea de 225, "fa" natural; el compás 226 cambia a 2/4 trabajando sólo nota "mi" (en el grave destacamos las tres octavas simultáneas en la corchea caída y ritmo acéfalo de tresillo de corchea ostinato hasta el compás 228 y valor lago -blanca con puntillo ligada-).

En este momento y en la versión ópera se rescata material parecido al del n.º 10 ("La juerga"), concretamente, en el compás 226. Posteriormente, en 230, aparece la siguiente indicación (*HEREDIA inicia en la guitarra un tanguillo. D. NARCISO se levanta de su silla y lo baila en modo cómico al estilo de los viejos ricos de Cádiz mientras los demás le acompañan chocando las copas y haciendo palmas. Solo D. DIEGO permanece sentado bebiendo). Van saliendo por un lado y otro diversas parejas y grupos de "juerguistas", señoritas y caballeros que se unen a la juerga general).* En el compás 243, con anacrusa, canta *NARCISO*: "Me dijo un día mi corazón. Ten cuidadito con el amor y no te vayan a sorprender porque no sabes lo que es querer…".

Destacamos el movimiento conjunto salvo la primera 4ª ascendente ("mi", "la"), el ritmo de tresillo (aunque el compás sea en 2/4) propio de los *Tanguillos* (con el pie troqueo invertido variante "a" -corchea, corchea y silencio de corchea en las caídas de los compases 243, 245 y 247-). Armónicamente es muy convencional (estaríamos en el "tópico popular" de nuestra clasificación) y el coro canta, desde el c. 251, un texto similar pero en un ámbito más agudo trabajando bordaduras inferiores cromáticas ("mi", "re#",

"mi") y superiores diatónicas ("mi", "fa#", "mi"): "Le dijo un día a su corazón ten cuidadito con el amor y no te vayan a sorprender…" (hasta el compás 257); *D. NARCISO* (en la anacrusa de 258) canta con una frase muy similar a la del coro pero en octava grave: "Por q´aun sabiendo lo q´es querer si te deslizas un tanto así" (hasta el compás 261) con cinco compases de interludio mediante una armonía menos estable (con algún acorde con "do#" y "sol" natural en el compás 264), un acorde II dominante secundaria (2ª parte del compás 266 –"re#"-"fa#"-"la"-"si") que conduce a 6ª y cuarta cadencial y cadencia rota entre el III con 7ª disminuida de la 2ª parte del compás 268 ("la#"-"do#"-"mi"-"sol") y el VI del c. 269 ("si"-"re"-"fa#"). En el compás 270, en inicio acéfalo, cantan todos: "¡Y pobre de ti!" con un enlace V-I y movimiento conjunto con perfil descendente (desde "mi4" a "la3").

En el compás 272 vuelve el motivo del *Tanguillo* ("mi", "sol#", "si", "re", "do#", "si" y "do#", "la"… y con anotación (*muy movido y alegre*). La indicación para la escena entre paréntesis es *(Inicia el baile jaleado por los amigos hasta que cae de un empujón). D. NARCISO (cae rendido en una silla en medio de la algazara general).*

En el compás 279 se produce un gran cambio; pasa a un compás de 3/8, armadura con un bemol e indicación agógica *Vivo.* Estamos ante un modo frigio mayorizado sobre "la" (acorde de los cc. 279 y 280). En el c. 280 ritmo (sobre ese acorde) de corchea, cuatro fusas y corchea ligada; en el compás 281, corchea ligada a semicorchea seguida de 18 fusas por movimiento conjunto y en perfil descendente con alguna 2ª aumentada ("sol#", "fa" en tres ocasiones). Desde 282, ritmo de pie troqueo invertido variante "c" (corchea, corchea con puntillo y semicorchea) en el grave de la orquesta con perfil descendente y movimiento conjunto en cada compás que finaliza con una sensible artificial (en 282: "si", "la", "sol#"); en el compás 283: "fa#", "mi", "re#" y en el compás 284: "do", "si" y "la" que, por tanto, se relacionan por 5ª Justa ascendente. En el compás 285, acorde de 7ª disminuida ("sol#"-"si"-"re"-"fa" natural) sobre la dominante que resuelve en la tónica en ~~el~~ 286; en 287, se inicia el ritmo propio de los pasajes (atormentados): síncopa de corchea desplazada y sobre el II dominante secundaria en 2ª inversión (fa#-re#-la-sí*); D. DIEGO* (*Declamado*) llama, con ritmo (de anacrusa de semicorchea, corchea y negra): "¡Heredia!". En el compás 289, el acorde ya es la dominante en 2ª inversión ("si"-"mi"-"sol#"-"si"-"re" natural) y, en anacrusa, completa ya cantando: "¡La cantaora!" insistiendo, en la anacrusa de tres semicorcheas de 290 y la caída en corchea en la nota "re" y con un tonema cadencial por el descenso de 5ª descendente hasta "sol" (se mantiene la misma función –aunque ahora es un acorde de 9ª sin fundamental –de 7ª disminuida-) pero la voz grave de la orquesta es la que lleva el único diseño melódico que se mueve por movimiento conjunto ("re", "do#", "si", "la#", "si", "re"). *HEREDIA*, en el compás 291 pregunta: "¿La Lola?" insistiendo en el mismo "re" y con tonema de suspensión. Este compás y el siguiente son una cita de uno de los motivos "atormentados" y "agitados" del N.º 3 y 6 de la versión zarzuela; en el compás 292, *HEREDIA* añade, con inicio acéfalo, "estaba aquí ahora" con movimiento conjunto, perfil de arco y tonema cadencial ("re", "sol"). Justo en 293 canta, con las sílabas "–hora" (del adverbio "ahora")

iniciándose con un tempo vivo y se trabajan, durante dos compases, tresillos de semicorchea en la orquesta y perfil descendente con alguna 2ª aumentada ("mi#", "re"; "si#", "la"); en el compás 295 destaca el ritmo de dos semicorcheas y dos corcheas *con* notas, en registro grave, sol#, la, si, do# y valor largo que se prolonga a los cc. 296; en 297 corchea con notas "do" natural-"fa#"-"la"-"do"-"mib" (acorde de 7ª disminuida) porque, justo en ese compás 297, se cambia la armadura de tres sostenidos a dos bemoles; en el mismo 297, *D. DIEGO (imperativo*) ordena: "¡Búscala!" con un tonema cadencial –"mi", "la", "la"- y en un registro muy agudo. *HEREDIA*, canta a capella, en el c. 298, con inicio acéfalo e insistiendo en la "fa" y, en 299, cambia a "la" natural.

(Y obsequioso para calmar su impaciencia de que espera un instante sale por la puerta del jardín después de comprobar con una mirada de angustia la situación peligrosa que reina en la reunión). En el compás 301 vuelve el pie troqueo invertido variante "c" (corchea, corchea con puntillo y semicorchea) con perfil descendente seguido por el compás con ritmo corchea, dos semicorcheas y cuatro fusas con perfil ascendente (motivo "atormentado del n.º 3 y 6) y, *D. DIEGO*, en anacrusa de 303, exclama: "¡La reina!" (corchea de anacrusa y pie troque invertido "a" e insistencia en sol y añade: "¡La emperaora!" alcanzando el registro agudo ("la#", "si"-"do#" a "mi" agudo) y tonema cadencial por descenso de 7ª menor ("mi", "fa#"). En el compás 306, acorde más inestable: "lab"-"do"-"re"-"fa#" (6ª Aumentada) en pie troqueo invertido y, en el c. 309, lo repercute con ritmo corchea ligada a semicorchea de tresillo y cinco semicorcheas atresilladas; es una preparación al pasaje denominado "motivo agitado" de octava descendente en semicorcheas y tetracordo hexacordal descendente (desde "sol" en esta ocasión) y con cambio de armadura a tres bemoles ("sol", "fa", "mib" que conduce a "reb"). La indicación para la acción del libreto es (*En esto HEREDIA dando la vuelta al cenador grande ha desembarcado en la glorieta donde en un banco, junto al pequeño cenador de la izquierda está LOLA y J. LUIS este último eñido y con el sombrero echado a la cara. La Lola mirándole compasiva y comprensiva. Heredia no puede reprimir un gesto de disgusto que pronto domina. Después dirigiéndose a Lola y aludiendo a la situación y al probable encuentro de JOSE LUIS y D. DIEGO).*

En el compás 311 continua el ritmo asincopado de corcheas desplazadas y acorde de "sol"-"sib"-"mi" natural que, en última corchea, cambia a "fa"-"lab"-"do"-"mib"; en el compás 312, "fa"-"la"-"do"-"re" que cambia, en última corchea a "la"-"do#"-"mi"-"sol"-"sib" y conduce, en el c. 313, al acorde de 7ª de dominante sobre "re" ("re"-"fa#"-"la"-"do" natural); en el compás 314, cambio de armadura a dos sostenidos y de tempo a *Moderato* y, en el grave, ritmo de pie troqueo invertido "c" con perfil descendente y variante "b" en el compás 315 (dos semicorcheas y valor lago). *HEREDIA* entra, en anacrusa de semicorchea, con el texto: "Ya ves…" (insistiendo en la nota "do" aguda) sobre pedal de "sol" (con armadura de "do" menor)… *LOLA* añade, con inicio anacrúsico de tres semicorcheas, en el c. 318: "Tenías razón" sobre "la", "do", también, y sobre el acorde en 2ª inversión de "do" menor; en el compás 317, coincidiendo con la sílaba tónica "–zón" de la palabra "corazón", se propone un acorde de "mib"-"sol"-"la#"-"do"-"mib"

(había una indicación en lápiz, justo en cambio de hoja al compás 316, de cambio de armadura a 2 sostenidos) que sería "mi"-"sol"-"la#", última corchea "fa"-"la#"-"do#"-dominante secundaria, que se repite en el compás 319-; en el c. 320, acorde triada sobre "sol", dos compases y entrada, un compás después *LOLA* añade: "Pero que se le va a hacer". Tensión, en última corchea de 322, con la armonía "mi#"-"si"-"re"-"sol" que se mantiene, tres compases más, y *HEREDIA*, en el inicio tético del compás 323, responde: "Irnos" (con un tonema cadencial de 5ª descendente: "re", "sol") a lo que *LOLA* responde (con esa tensión armónica) y con una figuración acéfala de silencio de corchea, cuatro fusas, corchea ligada a otra corchea y otra fusa y seis fusas y valor largo: "Esa solución ni de risa puede ser" (como la indicación al lado de Lola es *–a placer*- y el acorde de la orquesta es tenido deducimos que es "ab libitum") y con tonema cadencial de 4ª descendente ("si", "fa"); justo ahí resuelve toda la tensión armónica (sobre todo del "mi#") en el acorde "fa#"-"la#"-"do#" y, en última corchea, "sol"-"si"-"do#"-"mi#" que prolonga hasta el compás 328, luego pasa por "sol" natural (en el grave) y "mi" natural (en el agudo) para resolver en "fa#"-"la#"-"do#" con apoyatura "si" y "la"; *HEREDIA (insistiendo*) con un "do" agudo para la palabra "Más...". Coincidiendo con la cadencia del compás 229, *LOLA* canta: "No seas cobardón" insistiendo en "sol#" muy agudo y tonema cadencial de 5ª descendente ("sol#" a "do#") y con ritmo, de nuevo de cuatro fusas y valor largo; en el compás 331, el acorde es "mi"-"sol#"-"si" y apoyatura (retardo) de "re" que resuelve en "do#"; en el c. 332 aparece un "mi"-"do"-"sol#" y *HEREDIA* añade: "No querrás que haya aquí una tontería" con importancia de la anacrusa de dos semicorcheas y seis fusas al final; interválicamente predomina el movimiento conjunto en el inicio y un salto de 5ª descendente para saltar, al final, con una 4ª ascendente para la sílaba tónica "-rí-" de la palabra "tontería"; justo ahí, en el compás 333, cambio a un compás de 4/4 y a una armadura de 2 bemoles para que *HEREDIA*-concluya la palabra con pie troqueo invertido negra blanca con puntillo ligada; el acorde de la orquesta, en el grave, es "fa"-"sib"-"re"-"fa"-"sol", triada de "sib" con 4ª añadida y en 2ª inversión; la semicorcheas trabajan, justo, ese arpegio y lo mantienen dos compases; *LOLA* añade, en el 334, la exclamación: "¡Nunca!" en negras y con un tonema cadencial de 6ª descendente ("re", "fa") y añade, por movimiento conjunto y perfil ascendente: "por mi culpa no sería" concluyendo con tonema cadencial pero inestable (de "re" a "mi" natural). Coincide, en este compás 335, con el acorde "sol"-"mi" natural-"sol"-"sib" (acorde de 5ª disminuida que con fundamental omitida -"do"-) que resuelve en el acorde "do"-"fa"-"la"-"do"-"mib" (dominante de esta tonalidad) en el c. donde *LOLA* añade: "Todo depende del Señor" con ritmo de negra, negra ligada a corchea, otra corchea, cuatro fusas y negra; interválicamente tenemos una 5ª descendente disminuida para la palabra "todo" ("mib", "la"), movimiento conjunto con perfil de arco y tonema de semiantica-dencia por la leve subida final por movimiento conjunto ("do", "re").

Comienza un interludio en el c. 337, con cambio a 3/8 y ritmo asincopado de semicorchea, corchea y tres semicorcheas (acorde tríada mayor sobre "re"); en el siguiente compás, de 2/8, se añaden tresillos (7ª dominante sobre "la"-"do#"-"mi"-"sol"-"la"- en 1ª inversión) y, en el c. 339, llega al centro de "re" mayorizado (frigio) por la armadura

de dos bemoles y, de nuevo, en 3/8; en el c. 340, cambio a 2/8 con el acorde de "do#"-"mib"-"sol" natural-"sib"-, acorde de 6ª aumentada; en el c. 341, cambia a "la" natural-"do"-"mib"-"sol"; en el c. 342, intervalo de 6ª en los tresillos de semicorcheas para las notas "sol"-"sib"-"mib"; "la"-"do"-"fa"; "sol"-"sib"-"mib"; "fa"-"la"-"mib"; "mib"-"sol" "do" que trabaja durante tres compases. Desde el c. 339, los personajes exclaman (hablando); *BAENA*: "¡Un poquito de bulla!"; *PANZA TRISTE*: "¡Aquí hace falta alegría!" *D. NARCISO*: "¡Música Maestro! ¡Música!" (que coincide con los tresillos de semicorchea de los cc. 341 y 342); *BAENA*: "¿Y esas niñas no se animan?"; *D. NARCISO*: "¡No me seáis asauras!". En 335 se retoma el trémolo octavado y en el grave sobre nota "la" durante tres compases y notas, en 2ª y 3ª corchea del c. 346, "do#" y "re#" (4ª aumentada frente a "la"); sobre este "colchón" se escribe la siguiente indicación: *(por la izquierda llegan acompañadas de CHIPIONA, que fue a buscarlas, unas mocitas -bailaoras-)* y alguien dice: ¡un poquito de bulla! En el compás 348 se produce una caída, en el grave también, del mismo compás que 346 y, en el compás 349, tres corcheas con mismas alturas; en el compás 350 se cambia a 2/8 y ocho fusas juegan con el arpegio "fa#", "la", "do#", "re#"; en el c. 351, el ritmo es de tres corcheas. En 353, indicación de *Moderato (danza)* y tres bemoles en la armadura; ritmo de corchea, dos semicorcheas y corchea; en la tercera corchea "la" y "si" naturales para conducir, en 354, a un acorde "fa"-"lab"-"do" con notas de paso; 355 es igual que 353 y, 356, igual que 354 y, en 357, de nuevo, se replica el motivo de 353 y 355; en 358, se añaden 15 semicorcheas por movimiento conjunto descendente desde "la4" a "la2" y armonía "fa"-"lab"-"do"-"mib"; el c. 359 propone un arpegio sobre "sol"-"sib"-"re"; el c. 360 es igual que 358 y, en 361, entra la *CANTAORA*: "Los ojos en que yo me miro no quiero tener rival cuando los miran los míos" con una 4ª ascendente en la anacrusa ("sol", "do") y, en el segundo compás (el 363), destacamos el pie troqueo invertido, modalidad "c", añadiendo el troqueo invertido "b" –rubrica abreviada de Lola- en el entorno de "sol" menor; se repite desde los compases 366 a 369; en el c. 370, observamos un inicio tético para las notas "fa" (que chocan con "sol"-"mib"-"sol"-"lab") insistiendo en "fa" en las tres corcheas y luego salto ascendente y descendente en las siguientes tres corcheas ("fa", "sib", "fa"); en el c. 372, se utiliza la rúbrica abreviada; en 373 se convierte, "sol", en dominante secundaria ("sol"-"si" natural, "re" y "fa" natural); en los cc. 374-377 se repiten los cuatros compases anteriores. Se inicia un interludio en 378 donde se retoma este tema de tres corcheas, corchea, corchea con puntillo y semicorchea y la rúbrica abreviada de Lola (en 384).

En el c. 386 vuelve la *CANTAORA*: "se encrespan como la mar" (insistiendo en "la" en los cc. 386 y 387 y rúbrica abreviada en 388 (con nota de paso de la 3ª a la fundamental). En el compás 390, aparece un acorde de 6ª Aumentada ("lab"-"do"-"mib"-"fa#") durante dos compases con blancas con puntillo ligadas y, la cantaora completa: "los ojos en que me miro" trabajando seis semicorcheas con una 4ª ascendente y resto movimiento conjunto para cerrar con el doble mordente sobre apoyatura (la) que resuelve en sol (pie troqueo invertido variante "b"). En los compases 392 y 393 se retoma la línea de acompañamiento de toda esta sección en sol menor; en el compás 394, mediante un acorde de VII grado ("fa"-"lab"-"do"-"mib") durante dos compases ligados (con una 4ª

ascendente en la anacrusa y luego movimiento conjunto) para la melodía con texto: "¡Los ojos en que yo me miro!¡" y vuelta, en el compás 396 al comienzo de la sección (como en el c. 353) a modo de estribillo; la novedad son el acompañamiento con palmas y con el grito "zas, zas, zas" (tres negras) en los cc. 402, 405 y 409 (con el acorde "mib"-"sol"-"sib"-"reb"); en 403 y 404 se propone la repercusión de ese acorde, en la primera corchea, silencio de semicorchea, ~~y~~ dos fusas y dos semicorcheas (movimiento conjunto y perfil ascendente); justo en el compás 404 hay un cambio de armadura a 5 bemoles y, en el siguiente, destaca la figuración de seis semicorcheas picadas en movimiento conjunto y perfil descendente; el "zas, zas, zas" del c. 405 se concreta con el acorde de "solb"-"do"-"mib"-"fa"-"lab"; las palmas/zas del compás 408, se realizan con el acorde "re-fa-si natural" (acorde de 5ª disminuida), en 410 sigue la dominante sobre "sib", en el grave, y con la figuración de cuatro semicorcheas y corchea; en 411 tenemos un ritmo similar al de 399; en 412 se repite 410, en 413 se copia 411 y, con esa alternancia de semicorchea en corcheas y semicorcheas a contratiempo, se trabaja la escala lidia ("lab", "sib", "do", "re" natural, "mib", "fa", "sol"), en el compás 417 escala descendente, en seis semicorcheas, 2ª aumentada descendente (de "la" natural a "solb").

En el compás 418, surge un nuevo tempo *Poco menos pero animado y rítmico* y cambio de armadura (desde 5 bemoles a solo 2) con un acompañamiento, en el grave, de semicorcheas por movimiento disjunto (5ª más 5ª en la misma dirección: "sib", "fa", "do", "fa", "do", "fa") y, en la voz aguda, silencio de semicorchea, y bordadura inferior y superior sobre "fa" ("mib", "fa" y "sol") que se repite hasta el compás 424; el coro interviene doblando la melodía con el texto: "¡Dale dale al fandango con los pinreles!" (del c. 419 al 422) con un doble mordente y valor largo, en el c. 421, que conduce a 422 (con una figuración de pie troqueo invertido variante "b"); en el compás 423 canta: "¡Q´el salero y la gracia tú te los tienes!" repitiendo los cuatro compases; en 425 cambia la línea de acompañamiento a seis semicorcheas por compás con salto ascendente y movimiento conjunto en 425, seguido de un salto descendente y de movimiento conjunto en 426, con centro modal en "sol"; la cantaora vuelve a intervenir, con una melodía idéntica a la de 419, y texto: "¡Dale al fandango niña dale que dale!". El final coincide con una figuración de corchea ligada a semicorchea, tres semicorcheas más y cuatro fusas; alternancia de movimiento disjunto y conjunto y perfil ascendente con la cromatización de "fa" ("mi" becuadro), de "re" ("do#") y que se repite en el c. 430; en 431, cambio a un arpegio muy similar al de 418 pero en modo menor ("sib"-"reb"-"fa") y con un ritmo de la melodía parecido a los de secciones anteriores: tres corcheas, corchea y cuatro semicorcheas seguido de la rúbrica original de Lola que coincide con el giro a la dominante ("do"-"fa"-"la" natural con "solb" -2ª aumentada-); en el compás 435 y 436, acorde de dominante y en 437, de tónica (en el c. 436, 7ª –mib- repercutido y en 437 insistencia sobre "fa"), en el compás 437, observamos el doble mordente y valor largo –pie troqueo invertido variante "b" e interludio hasta el cambio de armadura de 441; mueve la armonía desde "sib", al VII ("lab") para conducir a "sol" (y armadura de "sol" mayor). En el compás 440 tenemos 12 fusas; en 441, en el grave, destacamos el ritmo de semicorchea con pun-

tillo y fusa (movimiento conjunto sobre "re" trabajando la bordadura superior) y cuatro semicorcheas y, en el agudo, seisillos en fusa, arpegio con "re", "do", "la", "fa"; y se repite hasta el c. 444 y, mantiene solo el grave, cc. 445 y 446.

El coro entra en 443 con el ritmo de corchea, ~~y~~ cuatro semicorcheas y canta una 5ª justa (fa-do) en el compás 443 que se convierte en "fa"-"sol"-"re" en el compás 444 y pie troqueo invertido variante "a" corchea y valor largo; en 447 se repite este ritmo, en el coro pero con las notas "sol"-"si"-"re" y el texto: "Dale dale al fandango con los pinreles"*;* en el compás 448, destaca un acorde: "fa" natural-"sol#", "si", "re" que resuelve, en 449, con acorde "mi"-"fa#"-"la"-"do#" que cambia a "do#"-"mi"-"fa#"-"la"; en el compás 451, el coro canta a dos voces de forma idéntica a 443 ("fa#" y "do" natural) pero, ahora, con un acorde en la primera corchea de "sol"-"do"-"re"-"mi"-"fa"-"la" y texto: "¡Qué el salero y la gracias tú te los tienes!". En el compás 455, destacamos el acorde "mib"-"sib"-"do#" (6ª aumentada) que resuelve "re"-"la"-"re" (y mismo ritmo de semicorchea con puntillo y fusa y cuatro semicorcheas) en los cc. 456 y 457; en 458, observamos acordes sobre "do"-"sol"-"sib" y grupos de cuatro fusas sobre el arpegio de "do" menor; en el compás 459 se propone el mismo ritmo de 456 pero, ahora, con "fa#" (el acorde de "re"); el compás 460 es muy similar a 458 (con un acorde, también, de "do" menor); el c. 461 trabaja grupos de 4 fusas moviéndose en 6as, en el siguiente compás (462) se continúa con el mismo acorde; en 463 el acorde es de 7ª disminuida ("si" natural-"re"-"fa"-"lab") con ritmo de corchea y silencio de corchea (hasta el compás 468); en 464, destaca el bloque: "la"-"mi"-"fa#"-"do"; en el c. 465, "sol"-"si"-"re", en ~~el c.~~ 466, "mi"-"sol"-"lab"-"do", en los cc. 467 y 468, "sol"-"si"-"re"; en 472 observamos 12 fusas sobre la triada de "re" mayor; 473 2/8 y cuatro fusas y re# (III dominante secundaria); 474 acorde "mi"-"sol"-"la#"-"do#" (7ª disminuida) y calderón…

En el compás 477, nuevo tempo *Moderato*, compás de 3/8 y armadura de dos sostenidos (e introducción de la *Petenera*) con recitado encima, de *LOLA*: "¿Hay permiso?" que entabla un diálogo con *D. DIEGO* y *NARCISO* . *D. DIEGO*: "Lola". *D. NARCISO*: "¡Lola!"; *D. DIEGO*: "¡Cántanos lo que tú quieras!"; *LOLA*: "¡Si en eso estaba pensando!"; *D. DIEGO* "¡Cántanos la petenera!" *LOLA*: "¡Va por ustedes! ¡Señores!" *HEREDIA:* "¿te acompaño?" Y *LOLA*: "¡Templa Heredia!" y empieza la Petenera igual que en antiguo n.º 5 de zarzuela.

El *Allegro* posterior a la Petenera se inicia con una anacrusa de tresillo de fusas y trino sobre negra con puntillo (sobre la nota "la") y dos sostenidos en la armadura con centro tonal-modal sobre "la" y ~~con~~ bordadura de "sib" (giro frigio); prevalencia de tresillos de semicorcheas y acorde, en el compás 7, de "re" sin 3ª y "do#"-"mib"-"sol"-"sib" (6ª aumentada). Trémolo en el grave octavado con la nota "re" durante dos compases para enlazar con el *Garrotín* (danza)… Justo antes la indicación se plasma, en negrita: *("De improviso salen unos GITANILLOS que se lanzan a bailar un garrotín, que todos jalean)".*

Garrotín (danza)

Allegretto Moderato. Compás de 2/4 alternando tónica (sol) y dominante (re) por compases; desde los cc. 16 a 19 aparece un nuevo motivo de corchea (o silencio) y seis semicorcheas picadas; sigue con esta dinámica hasta el cambio de armadura en el compás 25 (5 sostenidos –"si" mayor-) retomándose el motivo de corchea y seis semicorcheas y alternando la función de tónica (c. 25) y de dominante (c. 26) hasta el compás 33 con el acorde "sol natural-do natural-mi" (II Napolitano/giro frigio) y cadencia en el "si" mayorizado y, de nuevo, II rebajado en el compás 35; en 36, cambio a una armadura de un sostenido; arpegio sobre la dominante (tríada sobre "re"), dos compases y acorde de "do#"-"mi"-"sol"-"si" (5ª disminuida), cuya fundamental omitida, es la nota "la" (el II grado); en el c. 39, dominante y en 40, dominante de la dominante; en el c. 42, tónica y el ritmo que alterna corcheas y semicorcheas aparece en la voz tenor (insiste mucho en la tónica) pero se acerca a "re" con el tetracordo frigio, por ejemplo, en el compás 48 ("sol", "fa" natural, "mib" y "re"); en la 2ª parte del c. 51, acorde con "lab"-"do" y, ahora, tetracordo frigio sobre "sol" ("re", "do", "sib", "lab" y "sol"); en el compás 54, acorde de "fa"-"lab"-"do" (hasta 57) que resuelve en triada mayor sobre "sib" y, en la 2ª parte de 59, acorde sobre "lab" que resuelve (por polaridad frigia) en un "sol" mayorizado (durante tres compases) y, en la 2ª parte del c. 62, acorde con "fa" natural-"la"-"do" que, con el semitono frigio, resuelve en "mi" mayorizado (dos compases); en el compás 65, "do#"-"mi"-"sol"-"sib" (7ª disminuida) y ritmo de corchea y seis semicorcheas sobre "mi" que resuelve, en el compás 66, en un acorde de "mi" menor con 7ª; en el compás 67, dominante de la dominante, en 68 dominante y en 69 tónica; en el c. 70, dominante, en 71 un acorde que está entre tónica y VI grado (porque hay algún "mi" en el grave), en el c. 72, dominante, paso cromático "la#" en el grave, que resuelve en "si"-"mi"-"sol".

En el compás 74, acorde en el agudo notas "fa#"-"la"-"do"-"mi" y, en el grave, arpegio descendente: "mi", "si" y "re"; en 75, acorde, en el agudo, de "sol" mayor y arpegio, en el grave, "si", "mi" y "re"; en el compás 76, dominante secundaria sobre "fa#" que resuelve en "si" menor (en el compás 77); los cc. 78 y 79 son iguales que 74 y 75; 80 y 82 son similares a 72 y 73. En el c. 82, se presentan acordes sobre "mi"-"fa#"-"la"-"do" en dos negras; en el compás 83, acorde de 7ª disminuida "do#"-"mi"-"sol"-"sib" (dominante de la dominante) que resuelve, en el siguiente compás, en "re" (dominante) y, en el compás 85, en tónica; compás 86, dominante; en 87, tónica cromatizando el "re" (con "do#"); en el c. 88 dominante con la 7ª en el grave (3ª inversión); en 89, tónica; en el c. compás 90, "sib"-"re"-"lab"; en 91, "si"-"mib"-"sol" y dominante en el c. 92 para tónica en los cc. 93, ÷ 94 y 95 con insistencia en "re" en figuraciones de negras y, desde la anacrusa de 95, bordadura superior e inferior cromática ("mib" y "do#" sobre "re"). 15 fusas (sobre notas "re"-"mi"-"fa#"-"sib") en el compás 98, después de un trémolo sobre "fa#" en calderón en el compás anterior, que resuelve en tónica en 99; y después del texto "ole ole" de todos se llega a un acorde de "si"-"re" donde *D. NARCISO* grita: "¡Y ahora un buen zapateado!"

Esta versión del *zapateado* cuenta con 95 compases y ya la hemos ha sido analizado previamente así como la *zambra-farruca* cotejándola con el n.º 11 de la versión zarzuela.

En el compás 179 cambia la armadura (sin alteraciones) y se trabaja, en 180 , grupos de cuatro fusas con un abundante cromatismo durante dos compases (mediante un motivo atemático y sin estabilidad tonal); en el compás 184, anacrusa de cuatro semicorcheas (*HEREDIA*) insistiendo en "re" y con tonema cadencial para la exclamación: "¡Nos cayó la helá!". En los cc. 184 y 185, se trabaja la figuración de pie troqueo invertido variante "c" (corchea, corchea con puntillo y semicorchea) con perfil, primero, ascendente y luego descendente para llegar, en el compás 186, al acorde ligado durante dos compases y con ritmo de corchea con puntillo ("mi" natural-"do#"-"mi"-"sol"-"la") y, en el compás 188, salida, en el registro tenor, de semicorchea y cuatro fusas. *D. DIEGO* interviene en el compás 187 después de una indicación *(sin ver en principio más que a Lola): "*¡Reina!" con figura breve (corchea) y larga (corchea ligada a semicorchea) con la nota "la" (tonema en suspensión). En los cc. 189 y 190, se retoma el ritmo de-troqueo invertido variante "c" con bordadura cromática inferior ("la", "sol#", "la" en el c. 189); "do", "si", "do" en el compás 190); acorde "sib"-"re"-"fa"-"la" en el c. 189 con "fa#"-"la"-"do"-"mib" -7ª disminuida-, en la última corchea; en el c. 190, acorde de "sol#"-"si"-"re"-"fa" y, en la última corchea, "la"-"do"-"mib"-"sol"; el c. 191, tonalmente inestable con grave, en registro contralto, "si", "do#", "mib"; en el compás 192, tenemos 12 fusas en movimiento conjunto y ámbito descendente con notas del arpegio "fa#"-"la"-"do"-"mi" y "la"-"mib" acorde al ataque del compás; en 193, descanso en "mi" (negra con puntillo ligada a corchea), "mib" negra que se liga a corchea y fusa y 7 fusas más con ámbito descendente y notas "fa#", "mib" -2ª aumentada, "re", "do#", "re", "do#", "sib" –otra 2ª aumentada-; interviene *D. DIEGO* con la pregunta de cuatro semicorcheas (c. 196) nota "la" y semianticadencia (subida de 3ª descendente – de "la" a "do"-) para otra subida en el mismo tonema aún más agudo (de "si" a "re") la pregunta: "¿Se puede saber qué pasa?… *".*

Desde ese compás 196 llega un descanso en "la", tresillo de fusas (al final del compás) con notas "sib", "si" natural, "do" (subida cromática) y caída a "fa#" semicorchea con puntillo y fusa "la" con nota larga "mib" (troqueo invertido variante "b") y, en la última corchea ("re"), en el compás 199, destaca un acorde de "do#"-"mi"-"sol"-"sib"; en el compás 199, con anacrusa, cuatro fusas ("sol") subida de 4ª (apoyatura) que resuelve para la pregunta "¿Y ese señorito? ¿Quién es?" con un tonema anticadencial de 3ª ascendente (de "si" a "re"). En el compás de 4/8 (compás 200), arpegio con notas "si" becuadro-"re"-"fa"-"lab" (7ª disminuida) y, en las últimas 9 fusas, "mib", "fa", "lab", "dob", "mib", "fa", "la", "do", "mib"; en el compás 3/8 se inicia un trémolo donde coincidiendo, téticamente, con el compás 201, aparece este texto: "¡Calla! El señorito de casa ¡ahora vas a ver!", junto con un trémolo, en el registro sobreagudo, sobre "fa" (cuatro compases). Y en los compases 203 y 204 continúa "¡Ahora vas a ver!" con inicio acéfalo, insistiendo en "re" (seis fusas) y tonema anticadencial de 3ª menor ("si", "re"). La indi-

cación de la acción *(dirigiéndose a él, furioso y amenazador)* coincide con 14 fusas descendentes que se mueven por grados conjuntos desde "fa5" a "fa3" con alguna 2ª aumentada ("mi" natural, "reb"; y "si" natural, "lab"). En el compás 206, ritmo de dos corcheas para el acorde "si" natural-"fa"-"lab", silencio de semicorchea y semicorchea y, en el c. 207, dos corcheas más y silencio; en 208, dos semicorcheas y dos corcheas (con el mismo acorde). En 207, con inicio acéfalo, cuatro semicorcheas; y en 208 semicorchea, silencio de semicorchea y cuatro semicorcheas más para el texto: "¿No le he dicho a usté? Que no quiero verlo" (se insiste en la nota "si" para cerrar con un tonema cadencial -4ª descendente-) y se repercuten cuatro semicorcheas sobre ese mismo "fa" (para la frase: "que no quiero verlo") y tonema anticadencial por subida de "fa" a "lab"; justo en ese compás 209, se produce un cambio de armadura a 6 bemoles (tonalidad de "mib" menor), cadencia hacia "do"-"mib"-"fa"-"lab"; en 210 y 211, corchea, corchea con puntillo y semicorchea con movimiento conjunto y perfil descendente cantando: "¿Cómo ha osado presentarse? ¿Quién le ha dado vela en este…."; en el compás 211 con anacrusa, insistencia en "si" durante un compás completo, salto con la sílaba tónica (4ª ascendente) y tonema cadencial (7ª menor descendente –"mib", "fa"-); "do" a "fa" (5ª descendente y subida por movimiento conjunto con una 3ª al final con paréntesis tonema anticadencial de "la" a "do"). En 214, vuelve el motivo agitado (semicorcheas 8ª descendente sobre "sib") y el tetracordo hexacordal ("si", "lab", "solb" y "fab"). En el c. 217, "mib"-"sol" natural-"sib"-"reb" y, en tercera corchea, "re" natural-"la" natural; en 218, "reb"-"fa"-"lab" que, en su tercera corchea presenta un acorde de ¸ "do" natural-"sol" natural (que coincide "sol" natural-"mi" natural-"sib"-"re") y cadencia a "fa", en el compás 219.

Desde 215 figuración, en el agudo, de síncopas de corcheas desplazadas. En el compás 214 se indica (*Como no quiere decir "entierro", corta la frase con un). LUIS* afirma: "¡Bueno…!" con notas "fa" agudo y "sib" (5ª descendente) en tonema cadencial. Desde el compás 219, llegada a "fa" (con armadura de dos bemoles) y notas del acorde de 7ª sobre "fa" y *LOLA* responde con una intervención acéfala: "Yo mismo le he rogado", insistiendo en "do" con un salto , justo en cambio de compás, a "mib" y repetición (entre tonema de anticadencia y de suspensión); al final de 221, cuatro fusas con rúbrica original ("do#", "re", "do#" y "sib", "la") con 2ª aumentada y movimiento de tipo frigio hasta 224. En el compás 225, modo de "re" frigio mayorizado ("re"-"fa#"-"la"), en 226 se produce un cambio al compás de 2/8 y acorde de 6ª aumentada ("do#"-"sib"-"mib") volviendo, en el c. 227 a repetir el c. 225; *LOLA* interviene, justo en el c. 225 con inicio acéfalo: "Porque no quiero guerra entre un padre y un hijo" (coincide "guerra" con la 6ª aumentada); insistencia en "re" en las tres semicorcheas de anacrusa, salto de 4ª ascendente ("sol") y bajada de octava (tonema cadencial en la palabra "quiero" , continuación en "sol", salto de 5ª ascendente en la siguiente sílaba tónica a "re" y salto de octava descendente para permanecer en nota "re2" – tonema de suspensión -). En el c. 228, cambio a 2/8 y notas "do#"-"mi"-"sol"-"sib" (7ª disminuida) con tresillos de semicorchea; y pregunta, un compás cantando a capella: "¿Me ha de dejar mal…?". Con insistencia en la nota "la3" (tonema en suspensión) y, en el compás 230 (justo al terminar Lola) y con

inicio acéfalo, vuelve a "re" frigio mayorizado; se propone un acorde, en 231, de "mib"-"sol"-"la"-"do#" (6ª aumentada) para la intervención de *D. DIEGO* en la anacrusa de 232 con texto: "No, pero", con final en tonema de suspensión… Desde el c. 232, acorde "mib"-"sol"-"la"-"do" y, en la melodía, corchea ligada a semicorchea de tresillos y dos semicorcheas más y nuevo tresillo con una interválica conjunta con-forma de arco invertido ("la", "sol", "fa", "mib", "fa", "sol"); en la tercera corchea de 232, destacamos un acorde "si" natural-"reb"-"fa" (de 6ª aumentada), en la caída de 233, armonía de "mib"-"sol"-"do#" (otra 6ª aumentada); en la 2ª corchea, "reb"-"fa"-"si" natural y, de nuevo en la tercera corchea, "mib"-"sol"-"do#" que se liga, durante los compases 234 y 235; en la anacrusa de c. 236, con anacrusa, interviene *LOLA* cantando: "Pues haya paz" con anacrusa de tres semicorcheas repitiendo "la3" y salto de 4ª ascendente (a "re") para la sílaba tónica; en el compás 236, acorde de "si" menor con 7ª en la voz aguda y con valor largo seguido de ~~y~~ síncopa de corchea negra en grave y, en la última corchea, tresillo de semicorchea; en el compás 237, acorde sobre "mi" menor con el mismo ritmo que en 236; en 238, mismo ritmo pero sobre una dominante secundaria sobre "mi" y, en el compás 239, sobre tríada mayor de "la"; *D. DIEGO* ha intervenido en el compás 237 (*a quien la presencia de Lola ha puesto el vino ha puesto el vino optimista y ve las cosas de uno más alegre y confiado)* con este texto: *"*Bueno, que se puede y así verá por qué tú eres para mí". En el compás 237, descenso de 5ª aumentada descendente para la expresión "Bueno" (de "si" a "mi" natural) e insistencia en la nota "mi" durante esos dos compases; leve ascenso a "sol" (3ª) en la sílaba tónica "–rá" ("y así verá"), seguido de una subida desde "mi" hasta "do#" por movimiento conjunto y perfil ascendente y descenso final de 5ª disminuida descendente (tonema cadencial) con el texto: "lo que tú eres para mí".

El compás 240 presenta una armadura de 2 sostenidos y tempo *Allegretto*, con un acompañamiento en corcheas, en el grave, y silencio de corchea, tresillo de semicorcheas y corchea en un compás y acéfalo con dos corcheas en el siguiente (se trata de uno de los ritmos más utilizados en este 2º Acto, especialmente, en el *Preludio*); se repite este ritmo hasta el compás 247 donde se prolonga una nota larga; armónicamente se trata de un "fa#" mayorizado que insiste en la alternancia entre la tónica y la polarización frigia (con el "sol" natural); en el compás 241, *D. LUIS* llama a *LOLA:* "Lola", con un 4ª aumentada descendente ("do#", "sol") y *DIEGO* exclama: "silencio" insistiendo en "do#" (tonema de suspensión); *D. DIEGO*, en el compás 243 e inicio acéfalo, asciende una 6ª ("fa#" a "re") y descenso de 3ª menor: "y empiece"*,* luego insistencia en "fa#": "el solemne acto", para la 4ª ascendente ("fa#" a "si") con la sílaba tónica "ac-" de la palabra "acto"; *LOLA*, aprovechando el acorde largo de dos compases (245 y 246) con las notas "mi"-"sol"-"si" pregunta: "¿Cuál?" sobre la nota "re". *D. DIEGO* responde, en 246 con anacrusa: "De tu coronación", con predominancia del movimiento conjunto salvo una 3ª y perfil de arco ("si", "si", "re", "do#", "si") y salto, en tonema final, de 4ª descendente (el compás 249 coincide con el 240 que inicia esta sección); en el compás 250, destacamos un acorde largo "sol"-"si"-"do#"-"mi#" y, en la tercera corchea, cambio a "mi" natural; "sol"-"si"-"do#"-"mi" en el c. 851 y, en 852 ("fa#"-"do#"-"mi" con la apoyatura "si" que desciende a "la#"); *LOLA* canta, desde el compás 250: "¿A mí una corona?"

con inicio acéfalo e insistencia en "do#" durante todo el grupo fónico (por tanto con tonema de suspensión). El cambio armónico del compás 252 coincide con la intervención anacrúsica de *D. DIEGO*: "Exacto que vale medio millón cumplido"; con una primera 5ª descendente asertiva ("do#", "fa#") y la misma 5ª ascendente ("fa#", "do#"), descenso a "la#" con tresillo de semicorchea, movimiento conjunto ascendente en el último tresillo de c. 253 ("la#", "si", "do#") y rúbrica original de Lola ("re", "mi", "re", "do#") que conduce a "si". La rúbrica coincide con un acorde de "sol" natural-"re"-"fa" natural (II en el frigio mayorizado de "fa#"); *LOLA*, manteniéndose el mismo acorde ligado, comienza en acéfalo: "En mucho me tasa" (insistencia en "do#" como tonema de suspensión); el verbo "tasa" coincide con un cambio de compás (6/8) y de tempo (*Tranquilo*) sobre un acorde de "fa#" sin tercera; la orquesta, en el agudo, hace uso de un ritmo de negra ligada a semicorchea y tresillo de fusa que se repite (en la voz intermedia tenemos dos semicorcheas, corchea con puntillo y semicorchea –variante "d"-); en el compás 257 se repite igual con el "la#"; en 258, igual. Desde el c. 257, *LOLA* añade: "Pero sí acepto mis bienes" (insistencia en "fa#3" hasta un salto de 7ª menor –"fa#", "mi"- que coincide con la sílaba tónica "bi-" de la palabra "bienes" con un leve descenso de "mi" a "re") y: "van a ir todos a mis sienes", con movimiento conjunto ondulante de "si" a "re" y 5ª final, es decir, tonema cadencial; justo coincide la palabra "sienes", en el compás 260, con el tempo *Allegretto* y con el motivo agitado sobre "fa#" (la 8ª descendente de dos semicorcheas y el tetracordo descendente hexacordal "fa#", "mi", "re" y "do" natural); en ese compás 261, *D. DIEGO* interviene, con inicio tético, cantando: "queda mucho más en casa" (con insistencia en "fa#" hasta la sílaba tónica "ca-" de la palabra "casa" donde tenemos una 4ª ascendente y una 8ª descendente –tonema cadencial-). En ese compás 263, destaca el acorde tríada, en la 2ª corchea, sobre "si" ("si"-"re#"-"fa#"), en la 3ª corchea ("la#"-"mi"-"sol"-"do" -6ª aumentada-) que se mantiene casi dos compases más; justo en el contexto de ese acorde ambiguo *D. DIEGO* añade: "ven a verlo" insistiendo en un "do" natural que desciende a "sol" (4ª) en tonema cadencial; desde la anacrusa de 266, observamos series de acordes ~~de~~ que se mueven cromáticamente (dos semicorcheas de anacrusa; "re"-"sol"-"si"; "re#"-"fa#"-"sib"; las tres corcheas de 266: "re"-"fa" natural-"la#"; "do#"-"fa#"-"la"; "do" natural-"mi"-"sol#"). En el compás 267, negra y corchea "si"-"re#"-"sol" y "la"-"re" natural-"fa#" y, en el compás 268, "sol"-"do#"-"mi" que mantiene dos compases y, en la anacrusa de 270, un acorde "la"-"do#"-"mi"-"sol"; *D. DIEGO* añade, en la anacrusa de 269 el texto: - "Allí lo tienes insistiendo", en "mi" (en anacrusa), ascenso de 6ª en sílaba tónica "tie-" de palabras tienes ("mi" a "do" natural) y tonema cadencial con el mismo intervalo en dirección descendente ("do" natural, "mi").

En el 270, cambia a un compás de 3/4, con un tempo *Moderato,* y la armadura aumenta a cinco sostenidos la armadura. El libreto indica: *Jose Luis, hace un movimiento que LOLA corta con un grito antes que D. DIEGO se dé cuenta.* Trémolo, en el grave, sobre "fa#" subgrave y octavado; en el compás 272 con anacrusa el *CORO muy lejano* cita la Sentencia de despedida[3] y, en 273, *HEREDIA* se dirige hablando (*A Lola*): "Si

[3] Estamos ante un interesante recurso implementado por Barrios para que el tema principal del acto 3º de la esta ocasión, coincide con la intervención de Heredia donde le comenta a Lola que "no se va a librar como siempre por el cante".

crees q´esto va a quedar así sin ir adelante y que te vas a librar como siempre por el cante… ¿Eso? ¿Quién lo va a arreglar? …*",* y la sentencia ocupa hasta el compás 278. En el compás 282 se pasa de cinco a tres sostenidos y vuelta al compás de 3/8, *D. DIEGO (que ha examinado la Glorieta y que le parece estupenda para su propósito*. *Hay un momento de silencio, padre e hijo se miran recelosos, Lola escruta con los ojos la senda por donde sigue Rosario).* Vuelven las palmas y expresión: "¡zas! ¡zas! ¡zas!" con corcheas y silencios en ritmo de hemiolia y acorde sobre "fa#" triada mayor con 4ª añadida (cc. 284 y 285); en el 286 se observa un cambio a un compás de 2/8 con ritmo de 10 fusas en perfil de arco y movimiento conjunto entre "si" y "la" con vuelta a "mi"; repite lo mismo, en 287 y 288 que en 284 y 285; en 289 se repiten las 10 fusas de 286; en 290 se propone un compás de tácet y un cantaor *(voz interna*) entona en anacrusa: "Tus ojos son una cárcel ¡ay!" (3ª ascendente "do#" a "mi" y vuelta a "do#" en un tonema cadencial, y combinación de "mi", "re", "do#" en los cc. 292 y 293 y, el "¡ay!", en tonema en suspensión; en el compás 294, cambio a armadura de dos sostenidos, y observamos un acorde cuatríada ("fa#"-"la#"-"do#"-"mi") junto con el compás 295; en el registro agudo, se inicia un ostinato atremolado sobre la nota "sol" y "la"-"mi" también en el compás 295 y 296; en el compás 297 trémolo con la alternancia "sol" con "la#-mi" dos compases completos; desde ese 295 repite el cantaor voz interior: "Tus ojos son una cárcel Soy esclavo ¡ay! si los cierras", repitiendo la 3ª ascendente y descendente, en el inicio ("do#" a "mi" y vuelta a "do#", con mordente superior de "re" y "do#"); en el compás 297, observamos un ritmo de corchea con puntillo, semicorchea y corchea ligada (notas "mi", "re", "do#"); en el compás 299, ritmo de anacrusa de dos semicorcheas ("re", "mi") y "fa#" negra y corchea; en el compás 300, tres corcheas (a capella) "fa#", "mi", "re"; en 301, destaca el doble mordente sobre la nota "mi" corchea ligada a semicorchea y tresillo de fusa y la corchea ligada (tonema semicadencial por movimiento descendente); el compás 301 insiste en el arpegio sobre la tríada de "la", en el compás 302 y corchea para el acorde "la"-"do#"-"mi"; en 303, acorde "sol"-"re"-"mi#"-"si" durante dos compases completos con una anacrusa previa, de tresillo de fusas y llegada, al frigio mayorizado sobre "fa#" con bordadura "si" que resuelve en "la#" (en el compás 305); desde 304, con el texto: ~~y~~ "cautivando si los abres!" se trabaja el movimiento conjunto en un perfil ondulante entre las notas "si3" y "sol3" para un tonema semicadencial ("sol" y "fa#").

En el compás 307, se pasa a una armadura de 5 sostenidos y vuelve el motivo agitado variante "b" (que tanto apareció en el n.º 3 y 6 de la versión zarzuela) sobre el acorde de "do#" mayor con 9ª, 7ª y cromatización de la 5ª con ritmo pie troqueo invertido variante "b" (corchea, corcheas con puntillo y semicorchea en perfil descendente) y, en el compás 308, cromatización ("fa" doble sostenido) que resuelve desde "sol#" a "mi" por movimiento conjunto; en 309, se transporta una 4ª ascendente (sobre "fa#"); en el compás 308 con anacrusa, *D. DIEGO* llama a: "Heredia" con una 3ª ascendente ("sol#" a "si" y repetición de "si"), tonema entre anticadencial y suspensivo. Y, dos compases después *HEREDIA* responde: "Voy", en inicio tético y 5ª descendente (de "mi" a "la"); en el compás 311, armadura de 6 bemoles y trémolo octavado en el agudo sobre la nota "sib" durante dos compases; en 113, acorde de "do" menor durante otro compás más; en el

compás 315, dominante secundaria sobre "sib" ("fa"-"sib"-"re" natural-"lab" y "sib") y, en 317, misma dominante secundaria pero en 3ª inversión (con la 7ª en el bajo) pasa por "fa"-"lab" y "do" natural y "lab"-"do"-"mi"; en el compás 318, se proponen 12 fusas arpegiadas en perfil descendente sobre el acorde de "mi" natural-"sol#"-"si"-; que, en el c. 319, resuelve en "sib"-"sol" natural-"mib" y otras 12 fusas pero en perfil ondulante aunque ascendente sobre el centro tonal de la armadura de 6 bemoles (sol bemol mayor). En el c. 320, perfil ascendente (con ondulaciones) y abundancia de notas alterada ("re" natural, "fa" natural, "sol" natural, incluso "sol#", "la" natural, "do" natural) para llegar de "re3" a "do5"; *DIEGO,* en el compás 312, canta con el texto: "Dí a los amigos – que bajen aquí yo si se para el mundo entero sé lo que va a suceder aquí ahora". Se insiste en la nota "si" en el compás 312 y en la caída de 313 con descenso de 5ª (tonema cadencial), movimiento conjunto y perfil ascendente, en 314, desde "mib" a "sib" (reiteración de la nota "si" menos el salto de 3ª en anacrusa de 317 para las notas "do", "mib") y llegada a "re" natural que desciende a "sib" (continuando durante todo el compás 317); en 318, el "reb" desciende a "fa" (con un intervalo de 6ª descendente) y varias notas "fa" cambian a "lab" (3ª ascendente) con una llegada, por movimiento conjunto, a "sib" (tonema semicadencial).

En el c. 322, la armadura pasa de 6 bemoles a tres sostenidos con un nuevo tempo *Molto Tranquilo* en el entorno de "re" (compases 322 y 323) y de "si" menor (324 y 325); desde el primer momento interviene *D. DIEGO* retando a *JOSE LUIS*: "Con que una vez como te portas, mocito – si te deslizas tantito así te vas a caer". Prosigue un intervalo-de 5ª descendente, en la anacrusa, de "do" a "fa#", bordadura inferior cromática (con "mi#"); posteriormente, sigue un salto de 3ª ascendente en el cambio al compás 323 (con la sílaba tónica "por-" en el verbo "portas") y tonema cadencial por la 5ª descendente (para la palabra "mocito"); anacrusa de tres semicorcheas (que insisten en "do#") y movimiento conjunto con perfil de arco (de "re" a "la" y vuelta a "si") con un salto de 4ª ascendente (de "fa#" a "si") para la sílaba "–sí" de la palabra "así". Salto de 4ª ascendente (de "si" a "mi") al que sigue otra 4ª ascendente (de "sol#" a "do#"), es decir, tonema anticadencial; desde el c. 326, *D. DIEGO* canta a capella; en el compás 329, destacamos el juego con fusas por movimiento contrario (descendente en el agudo y ascendente en el grave); en 330, cambio a un 2/8 y grupos de cuatro fusas; en el c. 331, síncopa de corcheas desplazadas, en el grave, con movimiento conjunto descendente desde "sol#" a "do#"; en el compás 333, con inicio acéfalo, *D. NARCISO* canta: "Qué se va haciendo tarde", insistiendo en la nota "fa#" con ritmo de semicorchea más cuatro fusas; y ascenso a "do" natural (5ª disminuida) para la sílaba tónica "tar-" de la palabra "tarde"; *D. DIEGO* (*a un invitado*): "Tú Juan, que vayan descorchando el champán", con un salto de 5ª disminuida, en la anacrusa de "fa#" a "do" natural; luego salto, en la anacrusa del siguiente compás (306), de 4ª ascendente y dos semicorcheas seguido de cuatro fusas con perfil de arco invertido y movimiento conjunto desde "fa#" hasta "re" regresando a "sol" y tonema de semicadencia (de "sol" a "fa#"); desde el compás 339, D. DIEGO habla: "¡Lola!" continuando con el diseño de corcheas en el registro grave con "si" y "re" y, en el ámbito agudo, ritmo de silencio de corchea, "re"-"fa#" corchea y "fa#" en la tercera

corchea; *LOLA (secamente*) en el c. 340 añade hablado: "Dios le guarde" y *D. DIEGO* insiste: "Ven". Y ya cantando *(tomando del brazo a D. NARCISO para presentárselo a LOLA*), con el mismo ostinato melódico-rítmico en el acompañamiento, en la anacrusa del compás 343; "Le voy a presentar", con corcheas (como el acompañamiento), insistencia en el "fa#" tanto en la anacrusa como en la caída del compás 443, salto de 6ª ascendente ("fa#", "re") y movimiento conjunto descendente ("re", "do#", "si") y ascenso , en tonema semicadencial, en la subida de 2ª (de "si" a "do#"); y después de un compás de interludio se llama: "Narciso Paterna" (en los compases 348 y 349) con salto de 5ª ascendente ("sol", "re") corchea, corchea con puntillo y semicorchea (el pie troqueo invertido variante "c"), la semicorchea para la nota "si"; en el compás 349 destaca el intervalo de 5ª descendente (tonema cadencial) "do#", "fa#"; la mención del amigo coincide con un valor largo en el acompañamiento (compás 348) y seis semicorcheas con perfil ascendente que hacen uso del arpegio de "fa#" mayor (dominante de este centro tonal), en el compás 350, con un acorde de "sol"-"si"-"do#"-"fa" natural-"la") ligado durante tres compases (desde 350 hasta 352); *D. DIEGO* añade, con inicio acéfalo, "… alcalde de Paterna y bravo militar", insistiendo con un ritmo de semicorchea y cuatro fusas en la nota "sol" y ascenso, por 4ª justa (con pie troqueo invertido variante "a" y cuatro fusas más en el final del compás 352), 4ª ascendente (de "si" a "mi") y movimiento conjunto descendente (de "mi" a "si") y tonema semicadencial (de "si" a "do") que coincide, en el acompañamiento, con tresillos de semicorchea sobre las notas "do#", "sol" natural, "re" en tres octavas diferentes –claro giro frigio con el "re" que conduce a "do#"-

En los compases 354 y 355, se mantiene la nota "do#" casi dos compases completos y, en la última semicorchea, ritmo de tresillo de fusas para la bordadura de "re", "do#", "re" que se dirige a la transposición del compás 353 (tresillos de semicorcheas) mediante una 4ª justa por encima (desde "fa#") y descanso, más de dos compases, en ese "fa#". En el c. 354, indicación (*Galantemente D. NARCISO se inclina ante LOLA y se queda envelesado mirándola*.) En 357, con anacrusa (de cuatro fusas), continúa: "A los demás tú conoces tal cual" (sobre el "fa#" alargado más de dos compases) insistiendo en "fa#" hasta el compás 358 donde se produce el ascenso de una 6ª menor (de "fa#" a "re") y descenso leve ("re", "do#") con el ritmo de pie troqueo invertido variante "c" (corchea, corchea con puntillo y semicorchea) y, hacia el compás 359, salto de 5ª descendente (tonema cadencial) hacia la sílaba tónica "cuál"; en 359, en el acompañamiento, corchea ligada a semicorchea y 11 fusas con las notas de la escala de "fa#" frigio mayorizado (ornamentado con el cromatismo "fa#", "mi#" y "mi" becuadro y la 2ª aumentada de "la#" a "sol"). Mismas notas en el grave, en el compás 360, con otro ritmo de dos semicorcheas, corchea ligada a fusa y tres fusas y, en 361, destaca el acorde, en el grave, "la#"-"mi"-"sol"-"do#" y coincide con el grito de un camarero: "¡Champagne!¡" *(Camarero presentando una bandeja llenas de cañas de champagne que han descorchado)* y en el compás 362, a capella, *D. DIEGO* canta: "¡Venganza tisana!¡- Por la mujer más serrana la hembra de más trapío la cantante soberana", con ritmo de tresillo de semicorcheas (al que le falta la primera) y dos semicorcheas insistiendo en "fa#" y salto, ascendente, de 4ª (de "fa#" a "si") con un ritmo de pie troqueo invertido variante "a"; la

anacrusa de 365 está formada por tresillos (con las notas "la#", "si", "do#"), valor largo en la caída del compás 365 y salto, de 3ª menor, a "mi" (con la sílaba tónica "-jer" de la palabra "mujer"); después, alguna 3ª descendente ("re", "si"), ascenso por movimiento conjunto (de "si" a "do#") y salto descendente (de "do#" a "la"). Y en el compás 367 vuelve el movimiento de 4ª ascendente (de "fa#" a "si") ambas corcheas y cuatro semicorcheas con una 3ª ascendente ("si", "re", "do#" y "si") y, hacia el compás 368 (que coincide con el cambio de armadura de dos sostenidos a tres), sube una 2ª (de "si" a "do#") y 4ª descendente (de "do#" a "sol#"); anacrusa de 369 de dos semicorcheas y pie troqueo invertido variante "d" con ritmo de dos semicorcheas, corchea con puntillo y semicorchea y, en el compás 379, pie troqueo invertido "a" (y todo esto persistiendo en sol#), tonema en suspensión.

En el compás 371, observamos un acorde en el registro agudo del acompañamiento con notas "do" natural-"re"-"fa#"-"sol"# e *(interviene D. NARCISO -en cómico-*) para el texto: "¡Novia de un amigo mío!", con seis semicorcheas y corchea en valor largo insistiendo en la nota "sol#", en el compás 372 el ritmo es de cuatro semicorcheas para la fundamental del acorde y la 5ª de "do#" ("do#", "sol#", "do#") para llegar a un compás de interludio y con la indicación *(todos ríen obsequiosos la ocurrencia y beben copas*); en el compás 374, la orquesta comienza con un inicio acéfalo en el agudo y tresillo de fusa que conduce a un acorde de 6ª Aumentada ("si", "re#" y "do" tanto "mi#" como "fa" natural); el compás 375 trabaja ese mismo acorde prolongando el anterior ligando la corchea y primera semicorchea de tresillo y repercutiendo cinco semicorcheas más; en el c. 356, destaca el ritmo de corchea, silencio de corchea y corchea y, en 377, silencio de corchea, corchea y silencio (la hemiolia de corcheas acentuadas con un acorde disonante que tanto hemos visto en ambas versiones). Estos tres últimos compases coinciden con la indicación (*en este momento por la vereda central desemboca en la glorieta ROSARIO*) así que este acorde más inestable parece que intenta expresar este momento de "suspense" por su llegada.

En el compás 378 tenemos un cambio de armadura (de tres sostenidos se pasa a 6 bemoles) reutilizándose el motivo agitado "a" con la octava descendente en semicorcheas y valor largo –en este caso la fórmula asincopada de corcheas desplazadas- y, en grave, el tetracordo descendente hexacordal desde "sib" a "fab" y, en el compás 379 con anacrusa, *ROSARIO* canta: "Yo también quiero brindar" con anacrusa de dos semicorcheas y corchea, silencio de semicorchea y tres semicorcheas insistiendo en el "sib" (que choca con el "fab" en ese compás), por tanto, tonema en suspensión; en los cc. 380 y 381 aparece la figuración negra y corchea en el grave y una fórmula asincopada en el registro tenor con acordes "mib"-"sol" natural-"sib" (primera negra), que cambia a "re" y "la" natural –con "fa#"-"do" en el contratiempo, es decir, acorde de 6ª aumentada-; en el compás 381, "reb"-"lab" en grave con "fa"-"do"-"mib", en el agudo (negra) que, en la corchea, cambia a "do" natural-"solb" y, en agudo, "mi" natural-"si" natural-"reb" ("do"-"mi" natural-"solb"-"si" natural y "reb") y, en 382, cambio de armadura (sin alte-

raciones) y de tempo a *Menos.* Estos dos compases previos tan cromáticos y en ámbito descendente (380 y 381) coinciden con la indicación: *D. DIEGO (asombrado y sin dar crédito a sus ojos)*. Volviendo al acompañamiento, en el c. 382 y con el cambio de armadura y tempo se propone un acorde construido sobre "sol" ("sol"-"si"-"re"-"fa"-"la") en ese compás, que cambia a "sol"-"do"-"mi"-"la" y que vuelve, en el compás 384, a "sol"-"re"-"fa"-"la" pero, en negra central, aparece el "sol#" (el agudo de la orquesta, durante estos cincos compases, trabaja el pie troqueo invertido variante "a" insistiendo en la figuración corchea-negra); en el grave, sin embargo se explora la síncopa de semicorchea, corchea y tres semicorcheas –en los cc. 382, 383, 384 y 386- o la corchea con puntillo y tres semicorcheas de 385. *D. DIEGO*, en esta nueva tonalidad y tempo, canta en la segunda parte del 3/8 (tres semicorcheas finales): "¡Rosario!", con salto ascendente y descendente (de "sol" a "re" y "re" a "sol") y añade, con un compás de interludio, en 383 (coincidiendo con la llegada tardía del "sol#") la pregunta: "¿tú?" con la nota "re" aguda (la más aguda de la exclamación anterior); en 385, el acompañamiento insiste en ese "sol#" (acorde "si"-"re"-"sol#"-"mi") que parece un acorde de 7ª de dominante sobre "mi" pero, en el compás 386, el nuevo acorde se basa en la 5ª hueca ("do#"-"sol#"); en este giro de los cc. 385 y 386 (dominante –principal o secundaria- que se mueve una 3ª menor descendente) cantando , anacrúsicamente, *D. DIEGO*: "Estoy soñando" con tres semicorcheas e intervalo de 4ª aumentada ascendente y 2ª descendente ("re", "sol#", "fa#"), 5ª ascendente ("fa#" a "do#") y 8ª descendente (de "do#" a "do#") con tonema cadencial claro; en el c. 387, se produce otro cambio radical de armadura (pasando a seis bemoles) y con una nueva indicación *Animando* ; se hace uso de la misma nueva fórmula rítmica (semicorchea, corchea y tres semicorcheas) para el acorde de 7ª dominante sobre "sib" en 2ª inversión ("fa"-"sib"-"re"-"lab") durante dos compases (387 y 388), en 389 cambia a un nuevo acorde con mismo ritmo "lab"-"re" natural-"fa"-"lab"-"do" (5ª disminuida con 7ª en 2ª inversión sobre "re" natural) y, por último en el c. 391, aparece un acorde "dob"-"fa" natural-"la" natural-"mib"-"fa".

En estos cinco compases anteriores tenemos la presentación de *ROSARIO*: "Duque de San Fernando – Curro Báez" (iniciándose en "sib", con anacrusa de corchea, corchea y cuatro semicorcheas –"sib", "sib", "dob", "mib"-) que, en el compás 389 conduce a "re" natural para la sílaba "–nan-" del nombre propio "Fernando", coincidiendo con valor largo este pie troqueo invertido variante "a"; en la anacrusa de 391 se canta el apellido ("Báez") con bordadura ("mib", "sol", "fa", "fa") y tonema en suspensión. En 392, la armadura pierde un bemol (pasa a cinco), se repite este último ritmo con el mismo acorde de 391; en 392, vuelven las 12 fusas en movimiento disjunto (arpegiado) y perfil descendente (para las notas "mib", "dob", "sib", "solb" en tres octavas diferentes) y reposo en los cc. 394 y 395 con un "mib" ligado que llega hasta la caída de 396 y que continúa ligado una negra a semicorchea y tresillo de fusas con "mi" natural, "fa", "solb" (continuando en registro grave) y, en el compás 396, semicorchea con puntillo "do" natural (en registro subgrave), fusa "mib" y "la" natural semicorchea y resto de compases, en silencio; en el compás 395, *D. DIEGO* pregunta a *ROSARIO* e invitados (aprovechando esa pedal de "mib"): "¿A presenciar la fiesta?" Y el movimiento cromático e inestable

descrito en 396 coincide con el final de la pregunta; después insiste en la nota "solb", salto de 4ª hacia la sílaba tónica " fies-" de la palabra "fiesta" y tonema en suspensión (con la nota "dob"). El compás 397 vuelve a la armadura sin alteraciones, cambia a un tempo *tranquilo*, es un compás sin orquesta y, en 398, se propone un acorde "do"-"mi"-"sol"-"si" con ritmo de negra con puntillo ligada a corchea y a semicorchea (en el compás 399, el ritmo es de semicorchea y tresillo de semicorchea con una interválica por movimiento conjunto ascendente -"mi", "fa#", "sol", "la", "si"-); interviene D. *DIEGO* con el texto: "Vayan pasando y preparándose a escuchar…" (insistencia en la nota "si", con inicio acéfalo y a capella); la caída al compás 398 coincide con un salto de 4ª ascendente hacia la sílaba "–san-" de la palabra "pasando" y, hacia la sílaba átona, "-do" con 8ª descendente- para insistir, en la nota "mi" con tres semicorcheas por movimiento conjunto ascendente ("fa#", "sol", "la") y salto de 3ª hacia la sílaba tónica "–char" de la palabra "escuchar" (tonema anticadencial); en 400, observamos el acorde "la"-"re#"-"fa#"-"la" con un ritmo de negra que cambia a "sol#"-"re" natural-"fa" natural-"si" y, en el compás 401, destaca una negra para el acorde "sol" natural-"do#"-"mi"-"sib" que, en la corchea, cambia a "fa" natural-"la" natural-"do" natural-"re#"; y, en 402, acorde "mi"-"sol#"-"si"-"re" natural-"fa#" (acorde de 9ª mayor) con apoyatura de "do#" que resuelve en "si"; figuración de corchea, tresillo de fusas y cuatro fusas con las notas del arpegio; en el c. 403 se mantiene la esencia del acorde ligado ("sol#"-"re" natural-"fa#") y, con inicio acéfalo como en 402, luego otro arpegio con tresillo se fusas, semicorchea y, de nuevo, ocho fusas; en 404, se proponen, en el grave, dos compases ligados, con las notas "sol#" y "fa" natural y, en el agudo, grupos acéfalos de cuatro semicorcheas con descenso cromático mediante acordes de 6ª generados desde "sol#" (movimiento reforzado con varias octavas) hasta "do#" en 404; de "do" natural a "do#" en el compás 405 y, de nuevo, desde "do" natural hasta "re", en 406. En el compás 407, aunque se mantienen las 12 fusas, no se trabaja el arpegio con perfil ascendente sobre un acorde "do" natural-"mi"-"fa#"-"la#" (6ª aumentada con fundamental–que es "fa#"-).

En el c. 401, leemos la siguiente indicación: *ROSARIO queda junto a LOLA los dos amigos se confunden con el grupo de los otros. ROSARIO*, en 402 y con inicio acéfalo, canta: "Yo" con un silencio de corchea y corchea ligada a semicorchea; en 403, interludio de la orquesta y en 404, en el pentagrama de la parte vocal (en principio correspondería a *ROSARIO*) leemos tres notas ("si"-"fa#"-"si") ligadas a la primera corchea y semicorchea del compás 405 iniciando una escala cromática descendente sobre un intervalo simultáneo tritono desde "mi"-"la#" hasta "si"-"fa" natural. En el compás 408 vuelve el motivo agitado "a" (sobre "si" natural –octavas descendentes en semicorcheas y tetracordo hexacordal "si", "la", "sol"- y "fa" natural, en el c. 409, que polariza como II frigio del "mi" mayorizado). en el c. 410, se repite el pasaje de 380 y 381 transportado con la bajada cromática del grave (desde "mi" hasta "do" natural); destacamos la última corchea de 410, con las notas "mib"-"sol" natural-"sib"-"do#" que resuelve, en la negra con el acorde de "re"-"fa#"-"la"-"do" natural-"mi" y, en la última corchea, "do#"-"mi#"-"sol#"-"si"-"re" que conduce, en 412, a "do"-"mi"-"sol"-"sib" y, en el compás 413, observamos un pie troqueo invertido variante "a" para las notas "mi" y "mib";

coincidiendo con el motivo agitado se indica *(D. DIEGO enteramente solemne*) que canta: "Señores y milores" con anacrusa sobre el compás 409 (las intervenciones de los cantantes suelen dejar, siempre, un compás para que se reconozcan estos motivos, ambientaciones, cambios de armadura y tempos, etc.); se insiste en la nota "si" con ascenso de 3ª a "re", para la sílaba "–lo "de la palabra "milores" y comienza un interludio que continúa en la doble barra de 414 (donde la armadura suprime las alteraciones); se queda la voz grave cambiando a la variante "a" del pie troqueo invertido (c. 411), a la modalidad "c" que está siendo la protagonista en los recitativos (corchea, corchea con puntillo y semicorchea) con predominio del cromatismo (en el c. 414, "mib", "re", "do"; en 415 "lab", "sol" y "fa#"); en 416, se proponen las notas "mib", "re", "do" natural de nuevo en la 8ª aguda respecto a 414; en 417, destacan las notas "lab", "sol", "fa" y, en el compás 418 aparece la rúbrica abreviada de Lola (dos semicorcheas "re", "do" que resuelven en nota larga "lab" –en registro tenor- que resuelve después de ligarse la primera corchea de 419 en "sol" durante dos compases).

En el compás 420 hay un cambio de armadura (pasa a tres bemoles, en principio, tonalidad de "do" menor y/o "sol" frigio mayorizado); en 421, cambio al compás (6/8) y al tempo *Moderato Tranquilo*; con un ritmo en el acompañamiento de tres corcheas y corchea negra y, en el siguiente compás, seis corcheas; en el c. 423, se repite el mismo ritmo de los cc. 421 y 424 y la figuración de 422; armónicamente trabaja en el centro tonal de "do" menor aunque el acorde de tónica suele llevar 9ª con inflexiones frigias a "sol" (en la 2ª parte de los cc. 421 y 423, destaca el acorde "fa"-"la#"-"do"-"re"); en el compás 425 aparece, en la 2ª parte, la variante "c" del pie troqueo invertido (corchea, corchea con puntillo y semicorchea) y, en 426, se propone el tresillo de fusa, en dos ocasiones (en la 2ª y 5ª corchea); en el compás 427 se repite ritmo y melodía del c. 425 y, en 428, se repite el compás 426; armónicamente, los cuatro primeros compases están en la tonalidad de "do" menor pero con importancia de la semicadencia "frigia" (hacia "sol" con la cadencia andaluza) y, desde el c. 425 hay un giro al VII ("sib") con la pedal de "do" en el grave (cuatro compases); en 429, se tonaliza más "do" menor con un "si" natural (sensible) en la 2ª parte continuando con esa pedal de "do" que alterna con acordes de "sib" -como en la segunda corchea de compás 430- , o de "la" –en el compás "433"- y semicadencia frigia en 435.

D. DIEGO, desde 421 canta: "En el mundo nadie ignora que la Lola es la mujer excepcional para el cante y excepcional para el querer- para el querer" (del compás 421 al 428) con un ritmo de seis corcheas (compases 421 y 423), de corchea, dos semicorcheas y corchea ligada (hemiólico) en los cc. 422 y 424; en 425 y 427 aparece, en la 2ª parte del compás y en la orquesta, la variante "c" del pie troqueo invertido (corchea, corchea con puntillo y semicorchea); y en los cc. 426 y 428, se propone una variante de 422 y 424 sustituyendo las antiguas dos semicorcheas por un tresillo de semicorcheas; en el compás 426, la interválica es por movimiento conjunto con perfil de arco ("do", "re", "mib", "re", "do", "sib") y en 427 continúa la interválica conjunta pero con perfil descendente ("do", "sib", "lab", "sol") con ese "guiño" frigio (el tonema sería semicadencial

porque el descenso es moderado –por segundas-); en 423 y 424 se repiten los dos compases anteriores; desde 425 a 428 se produce una inflexión hacia "sib" (con la 4ª de "fa" a "sib", insistiendo en el "sib" de los compases 425 y 427 y, en los cc. 426 y 428, *D. DIEGO* introduce los tresillos de semicorchea en la 2ª corchea –en un primer lugar con "sib"- y en un segundo lugar con "si" natural (y con tonema semicadencial en ambos casos).

El compás 429 actúa de breve interludio orquestal dando paso al segundo "para el querer" con interválica por movimiento conjunto ascendente (de "lab" a "re") y tonema cadencial (descenso de 6ª –de "re" a "fa"-). Prosiguen dos compases de interludio (compases 431 y 432) y luego el texto: "¡Excepcional para el cante! ¡Y excepcional pa´querer!" pasando de "lab" a "do" ("lab", "sib", "do", "do", "do", "sib" en seis corcheas) añadiendo una versión de la rúbrica de Lola (cuatro corcheas y valor largo -sol, fa, mib, fa y sol.); en el compás 435, la línea de *D. DIEGO* (más ondulante), constituida por seis corcheas ("re", "fa", "mib", "sol", "fa", "re")-conduce a "do"; en 436 nuevo compás (3/4), cambio de armadura (sin alteraciones) e indicación del libreto: *Riéndose y murmullos de asentimiento*; musicalmente destaca la pedal sobre "do" grave y corcheas con bordadura de 6ª sobre quinta ("sol", "la", "sol", "la", "sol", "la") durante dos compases.

En 438 con anacrusa, el coro interno vuele a cantar la "sentencia de despedida" en la tonalidad de "do" mayor: "La Lola La Lola se va a los Puertos – la Lola la Lola La Lola se va a los Puertos La Isla se queda sola" -*; D. NARCISO* en el compás 439 con anacrusa de dos semicorcheas ("sol"), propone un salto de 3ª a "si" con ritmo de pie troqueo variante "a" (negra y blanca ligada), anacrusa de tres corcheas de 441 ("do", "re", "fa"), otro pie troqueo invertido "a" (negra y blanca ligada –de "mi" a "sol"-), en el c. 442, dos negras ("fa", "re") y rúbrica abreviada (dos semicorcheas y corchea ligada –"mi", "re", "do"-), con el mismo ritmo y melodía, del coro interno (*NARCISO* canta: "¡El gachón está bebido muy bebido!"); en el c. 444, *HEREDIA* canta *(A Lola reservadamente*): "Debemos salir pronto de este jaleo" con anacrusa "do", sílaba tónica "-be" (de la palabra "debemos") y 5ª descendente (de "re" a "sol"), insistencia en "sol", en el c. 446 y en la caída de 447 (negra con puntillo), tres corcheas con un perfil ascendente y una interválica de 2ª (de "la" a "si") y, luego, una tercera (de "si" a "re") para una última 2ª ascendente y leve descenso (de 3ª, de "mi" a "do") en un tonema cadencial. En el compás 450, vuelta a un 3/8 y al tema atormentado (de los antiguos números 3 y 6 de la zarzuela), pie troqueo, variante "c" (corchea, corchea con puntillo y semicorchea), 9ª ("mi"), 7ª ("do") y 6ª ("si") con perfil descendente (acorde de "re") y apoyatura cromática sensible artificial; en el siguiente compás 451, "sol#" corchea, dos semicorcheas y cuatro fusas todas con movimiento conjunto y perfil ascendente repitiendo en el centro tonal de "sol" (con ostinato con "fa" natural): "la", "fa", "mi"-"do#" y de "re" a "si".

En los cc. 452-457, reaparece el motivo agitado "a" desde "si" (octava "si") y tetracordo hexacordal de "si" a "fa" natural; en el c. 458 se transporta comenzando en "mi" hasta 460; en 454 aparece la indicación: (*Chipiona se lo dá y él le presenta a Lola)* y, en la anacrusa de 456, canta preguntando: "¿Te gusta?", con una 3ª menor ascendente (de

"si" a "re") y ritmo de anacrusa de corchea, corchea y corchea ligada a semicorchea; después de un compás de interludio *LOLA* (*Realmente admirada de la belleza y de la joya mientras que D. Luis la mira a ella)* canta: "sí" (nota "mi" tética, corchea, y en la caída de 458) que coincide con la versión transportada del motivo agitado; *D. DIEGO*: "¿Te acomoda?", con anacrusa de dos semicorcheas ("mi") y 4ª disminuida con una variante "a" del pie troqueo invertido (corchea y negra), para conducir a "sib" (tonema de anticadencia). Tras otro compás de interludio, en 462, tenemos la variante "c" del pie troqueo invertido en el agudo (corchea, corchea con puntillo y semicorchea) con las notas "la", "sol#", con la 7ª del acorde moviéndose mediante una bordadura cromática inferior y, en el ámbito grave, trémolo de "fa" con "si"-"re" con ritmo de negra y, en la corchea última, altura de "fa#" con "do"-"mib"; en el compás 363, el agudo mantiene el ritmo pero, ahora, con el semitono "do", "si", "do" y, en grave "sol#" en trémolo también con "si"-"re" y, en la tercera negra, observamos las notas "la" con "do"-"fa"; en el compás 464, el agudo "mib", "re", "mib" y grave trémolo "si" con "re"-"fa"-"la"-"do" con "mib"-"fa#"-"la"; y en 466, ritmo modalidad "a" del pie troqueo invertido (corchea y negra ligada) para las notas "sol", en registro muy aguado, y "fa#" para un trémolo de "mib" (en registro contralto) sobre un acorde "mib"-"la"-"do"; este pasaje tan atormentado musicalmente (es la cabeza del motivo de los antiguos n.º 3 y 6 de la zarzuela) coincide con una exclamación de *JOSE LUIS (sin poder contenerse)* en la anacrusa del c. 462 (con ritmo de dos semicorcheas y tipo "a" del pie troqueo invertido) para las notas "mi", "fa" una 3ª –"la"- y resolución en "sol#" (que son las notas de la bordadura cromática de la orquesta-). *LOLA (tomando el estudio de las manos de D. Diego que suspira satisfecho*) exclama: "¡Extraordinario!" en 465 propone el ritmo de tres semicorcheas por movimiento conjunto ascendente ("re", "re", "mib") y variante "a" del pie troqueo invertido (corchea negra ligada) para las notas de la orquesta "sol" y "fa#"; en el c. 466, doble barra por el cambio de armadura (a un sostenido) y de figuración: corchea ligada a fusa (que mantiene el "fa#") seguido de 7 fusas en arpegio descendente con las notas "mib", "re", "do", "la", "mib", "re", "do" y sigue, en 2/8 (c. 467) en el ámbito grave. A partir del c. 468, en el plano vocal, observamos un cambio repentino coincidiendo con la anacrusa, con el texto cantado por *LOLA*: "Lindo regalo de boda a su sobrina Rosario"; destacamos la anacrusa de tres semicorcheas y la insistencia en el "do4" con la variante "c" del pie troqueo invertido y, en la última nota, un "re"; en el c. 468, ascenso de 2ª, para la sílaba "bo-" de la palabra "boda"; y descenso de 3ª hasta "do", de nuevo, seguido de tres semicorcheas; asciende, ahora, a "mib" para reforzar la sílaba tónica "-bri-" de la palabra "sobrina"; variante "c" del pie troqueo invertido con descenso cromático ("mib", "re" y "do#") y 4ª ascendente para apoyar la sílaba tónica "sa" del nombre propio "Rosario". La orquesta, desde 468, ejecuta, en el registro muy grave: "la", "sol" y "fa#" y, en siguiente compás, notas "mib", "re" y "do" para llegar al acorde "fa#"-"la"-"do"-"mib" del c. 470; se proponen tres compases de interludio instrumental destacando, en 471, el ritmo de 12 fusas con ámbito descendente con alguna 2ª aumentada ("do#" a "sib"; y de "sol#" a "fa"); más adelante, en el compás 472, se retoman los acordes en corchea ahora con las notas "sib"-"fa"-"lab"-"si" natural, y el ritmo de c. 472, basado en dos corcheas, silencio de semicorchea y semicorchea; en el c. 473, dos corcheas y silencio.

Volviendo a la intervención de los cantantes, *D. DIEGO* pregunta (*Mohíno y desconcertado)* "¿Qué has hecho?" (en el c. 474) destacando el "si" agudo (con ritmo: anacrusa de semicorchea, semicorchea y descenso de 4ª aumentada -de "si" a "fa" natural –tonema cadencial especialmente enfático por el tritono-). *LOLA*, un compás después (anacrusa del c. 476) canta "Lo que usted haría si estuviera en sus cavales (sic "cabales")" en los cc. 476-480 , con anacrusa de tres semicorcheas para las notas "lab", "sib", "dob" y subida a "mib" para la sílaba tónica "–rí-" del verbo "haría" mediante movimiento conjunto descendente en la siguiente corchea ("reb"), seguido de salto de 4ª descendente (hasta "lab"); posteriormente, se propone un ascenso conjunto a "sib" (última corchea), "dob" (semitono) en la sílaba tónica "–vie-" del verbo "estuviera" y movimiento conjunto con perfil de arco invertido ("dob", "sib", "do", "reb" -con ritmo de dos semicorcheas y dos corcheas-); posteriormente, otra 2ª descendente (el "reb" anacrusa orientado al "dob"), en el cambio de compás para la sílaba tónica "–va-" de la palabra "cavales", con un largo melisma en su sílaba átona añadiendo un guiño frigio desde el "lab "hasta el "mib". La orquesta interpreta dos semicorcheas para el intervalo de 6ª de "la"-"fab", apareciendo un cambio de compás proseguido de una 2ª descendente (hacia la nota "mib") y una 4ª descendente en la siguiente semicorchea (dirigiendo el "mib" a "sib"); se repercute ese "sib", mediante una corchea con puntillo, al que sigue un "si" natural con ritmo de semicorchea;

En el compás 475, aparece una nueva indicación agógica de *Tranquilo* y la orquesta, en 476, se sustenta en un acorde "fa"-"la"-"dob"-"mib" (de 6ª aumentada) con el "mib" que resuelve, con variante "a" del pie troque invertido, en "reb"; en el c. 477, aparece un nuevo acorde (analizable como "lab" menor desplegado con un ritmo de seis semicorcheas) y en el registro grave (notas "lab", "dob", "sib", "lab", "solb", "fab") y, posteriormente, en el ámbito agudo, segunda semicorchea para la nota "sib" y dos corcheas en las notas "dob" y "reb"; en el c. 478, otro acorde ("reb"-"fab"-"dob" que resuelve en "dob"-"sib"-"sol" natural) con una rítmica basada en la variante "c" del pie troqueo invertido; en el c. 479, destacamos el arpegio basado en el acorde de 5ª disminuida sobre "sib" (en registro grave, el "reb" viene ligado al resto de cinco semicorcheas: "sib", "dob", "reb", "solb", "fab"); en el ámbito agudo se proponen tres corcheas: "lab", "sol" y "fab"; en 480, se presenta un acorde asincopado de corchea desplazada con notas "sib"-"mib"-"sol" natural-"reb" que, en la última corchea, cambia a "sib"-"re"-"fab"-"lab".

En el c. 481, tras repetir la orquesta el compás anterior, *LOLA* interviene con el texto: "Puesta en mí parecería de vidrios y cristales – esta fina pedrería*"* (cc. 481-486); en el c. 482, destacamos los siguiente intervalos: una 2ª mayor ascendente (de "si" natural a "do#"); después una 5ª descendente (de "do#" a "fa#") para continuar su línea melódica por movimiento conjunto y perfil ascendente (desde ese "fa#" hasta "re#"); en el cambio de compás aparece una 2ª descendente (de "re#" a "do#") hacia la sílaba tónica "–ta-" de la palabras "cristales", continuada por una 5ª descendente (tonema cadencial); prosigue con una melodía con inicio acéfalo, movimiento conjunto y perfil ascendente entre

"sol#" y "mi" con ritmo de seis fusas; 2ª mayor ascendente para la sílaba tónica "–rí-" de la palabra "pedrería"; la orquesta, en 482, mantiene el mismo ritmo del compás anterior pero con las notas "do#"-"fa#"-"la#"-"mi" que, en última corchea, se mueven a "do#"-"mi"-"sol#"-"si". La orquesta repite lo mismo en el compás siguiente (pero con cuatro fusas en el ámbito agudo de esa corchea con notas "sol#", "la#", "si" y "re#"): en el c. 484, la orquesta continúa igual pero con últimas cuatro fusas con notas "si"-"do#"-"re#" y "mi"; en el compás 485, se articulan 12 fusas con movimiento disjunto (arpegiado) y perfil descendente (para las notas "fa#", "re#", "do#" y "la" repetido en tres 8as); en el c. 486, ritmo de corchea ligada a fusa y el resto del compás insiste en las fusas pero, ahora, con perfil ascendente y movimiento disjunto con notas "fa#", "sol#", "la", "do#". Volviendo al protagonismo de los personajes, *D. DIEGO* (*gritando*), en el c. 487, exclama: "¡Pero Lola!". La protagonista responde, en 489 (justo en el cambio de tempo a *Moderato Tranquilo* y a la nueva armadura de cuatro sostenidos), con el siguiente texto: "¡Mi pañuelo de crespón y mi falda de percal!" siendo doblada por la orquesta (con las mismas semicorcheas y melodía para las notas "do#", "re#", "mi", "re#", "do#" y "mi") proseguida de una negra con puntillo para la nota "re#"; y, en el c. 491, seis semicorcheas con un mordente en la tercera, destacando el "re#" en valor de negra con puntillo del compás 492. La orquesta, desde el compás 489, propone un trémolo octavado, en un ámbito agudo, trabajando la altura de "re#" para continuar dos compases en un registro aún más agudo (hasta el c. 488 inclusive). Desde el c. 489 la orquesta acompaña con un centro tonal de "do#" menor y, en el grave, tres corcheas en los cc. 489 y 491, seis semicorcheas, en el agudo, que se mueven por movimiento conjunto y perfil ondulante ("do#", "re#", "mi", "re#", "do#", "mi"); en 490 se produce la caída, en la primera corchea, con dos notas disonantes "do#" en grave y "re#" en agudo y grupeto hacia "re3" y "re4", en dos corcheas que faltan (con notas "fa#-la-do#" que conduce a "re"); en el compás 491, en el agudo de la orquesta faltan las tres primeras semicorcheas que si canta *LOLA* duplicando las otras tres; en el c. 492 se repite el c. 490 pero con notas "faX" (doble sostenido) y valor de corchea (con el grupeto: "si"-"do#"-"re#").

A continuación, interviene *LOLA*, con inicio en anacrusa y este texto: "D. Diego dicen muy mal D. Diego dicen muy mal con tan rica guarnición joya que vale un cortijo de los suyos de chichón-en la cabeza está bien de la novia de su hijo". Esta frase se inicia con una anacrusa sobre "sol#" (semicorchea) y subida de 4ª justa (hasta "do#4") para la sílaba tónica de "Don Diego", seguida de un descenso, en el resto de compás, hasta "sol#" y, en la última semicorchea con la altura "la"; en el c. 495, ritmo de semicorchea y tresillo de fusas con notas "si", "do#", "si", "la"; después ritmo: corchea con puntillo (nota "si") y semicorchea (nota "do"); en la parte fuerte del c. 496, nota "re" (para la sílaba "Die-" del texto "Don Diego") con octava descendente (de "re4" a "re3") insistiendo en la figuración de tres semicorcheas y, en la cuarta y última, un "mi3" que conduce, en 497, para enfatizar la sílaba tónica y adverbio "mal*",* propone un "fa#" (2ª mayor ascendente) en valor de negra retomando, del compás anterior, las dos últimas semicorcheas para las notas "re#" y "mi" alcanzando el "fa#" en el c. 498; ahora, sin embargo, añade una nueva semicorchea para la nota "sol#" más dos corcheas insistiendo en ese "sol#" seguido de

una 5ª descendente hacia la sílaba tónica "–ción" de la palabra "guarnición" hasta la nota "do#3"; prosigue sobre la 8ª aguda, para la altura de "do#4" mediante seis semicorcheas con un predominio del movimiento conjunto y perfil ondulante ("do#", "mi", "re#", "do#", "si", "do#") y descenso, en el c. 501, a la 3ª descendente para la sílaba tónica "–ti-" de la palabra "cortijo", con un pie troqueo invertido en la variante "a"; en ~~el c.~~ 502, ritmo de seis semicorcheas continuando con un salto de tercera con mordente y con las mismas notas para conducir, en el c. 503, a la negra con puntillo (para la sílaba tónica "–pón-" como parte del coloquialismo "chimpón"); en 504 aparece un ritmo de tresillo de fusas, corchea y dos semicorcheas para llegar a una corchea, en el c. 505 (interválicamente destacamos el movimiento conjunto con perfil ascendente desde "fa#" a "do#") y descenso de 4ª justa (de "do#" a "sol#"), tonema cadencial, para la sílaba tónica "–bien" (de la palabra "también"); en el c. 506, se observa un ritmo de seis semicorcheas con las alturas: "re", "mi", "fa", e insistencia en la nota "sol" (que repite hasta en tres ocasiones) descendiendo una 5ª (tonema cadencial).

Respecto a la descripción de la partitura orquestal, en 494, destacamos un acorde de "do#" menor en la negra y, en la corchea, seguido de un paso cromático en el grave, por "do" y llegada, en el c. 495, al acorde "si"-"sol"-"mi"; en el c. 496, se propone un nuevo acorde con notas "la#"-"do#"-"faX"-"do#"-"re#", con la variante "a" del pie troqueo invertido, en el registro agudo; en el c. 497 se propone, en un ámbito más grave, un ritmo de corchea con puntillo y tres semicorcheas para las notas "sol#", "la", "re#" y "do#"; en el c. 498, ritmo de seis semicorcheas para la notas "la", "sol#", "fa#", "sol#", "fa", "do" y, de nuevo, tonalidad de "do#" menor durante dos compases; en el c. 501 se observa un acorde triada mayor sobre "la", en 1ª inversión, y con "re#" como cromatismo de "mi" en la voz aguda con ritmo acéfalo de silencio de fusa, tres fusas, tres semicorcheas y silencio; el compás 502 es muy similar al 499 aunque, ahora, la orquesta dobla a *LOLA* ; en el c. 503, el ritmo es de ocho fusas y corchea con una bordadura cromática inferior ("mi", "re#", "mi", "la"; "do#", "si#", "do", "mi" y "la"); en la caída del c. 504, cuando *LOLA* canta "a capella", en su última corchea, la orquesta interpreta un acorde "fa#"-"do#"-"re#"-"la" que se resuelve en la 6ª y 4ª cadencial de "do#" menor (sol#-do-mi-sol); lo mismo ocurre en el resto del c. 505 y comienzo del 506; la última corchea, ahora, es un acorde "sol#"-"si#"-"re" que resuelve, en 507, en otro acorde, sobre valor de semicorchea, con notas "la"-"do#"-"mi"-"sol" natural (acorde de 6ª aumentada –ya que sol natural es una enharmonía de "faX"-) que se prolonga durante dos compases con ritmo, en el grave, de semicorchea y dos fusas más cuatro semicorcheas; en el compás 508, valores de seis semicorcheas en el grave y, en el agudo, ritmo corchea ligada a fusa seguido de sietes fusas; en 509 vemos un acorde, en el registro agudo, "sol#"-"do#"-"mi"; en el 2/8, silencio en la caída de la intervención de *LOLA* y, en segunda corchea, acorde con notas "sol#"-"si#"-"re#"-"fa#" que resuelve en el c. 511 en "do#" menor (con la rúbrica abreviada de Lola, como protagonista, pasando de la 3ª menor a la fundamental (son dos compases hasta el 512).

En el compás 510 (justo en el cambio a 2/8) *LOLA* insiste: "De la novia de su hijo*"*, con anacrusa de dos semicorcheas ("re#" y "mi") seguida de cuatro semicorcheas

("fa#" "sol#", "fa#", "re#") y, para la sílaba tónica "hi-" de la palabra "hijo", utiliza la rúbrica abreviada de Lola -"mi", "re" y "do"- con dos fusas y semicorchea ligada a negra hasta alcanzar el compás 512; en ese compás y con inicio acéfalo, *D. NARCISO (Lleno de asombro y entusiasmo*) exclama: "¡No es una mujer!" con el ritmo de: silencio de corchea, cuatro semicorcheas y corchea (cc. 512-513), con el cambio a 2/8. *ROSARIO (queriendo devolver la diadema*) aprovechando el interludio instrumental de tres compases y en el c. 518 afirma: "Sería absurdo – La joya es tuya" (del c. 518 al 521)*; LOLA* pregunta (*negándose a tomarla*) "¿No es mía?" en la anacrusa del c. 522 para añadir: *"*Pero si es mía y yo te la doy es tuya" (hasta el c. 525); en 519 tenemos una anacrusa de tres corcheas, con la nota "fa#" y subida de 3ª para marcar la sílaba tónica "–sur-" de la palabra "absurdo"; en el c. 521 se proponen tres corcheas, en anacrusa, con un intervalo de 5ª descendente ("re4", "sol3") y movimiento conjunto con perfil ascendente hasta llegar, en 521, al "si3" articulado en dos negras; la pregunta siguiente de *LOLA* (iniciada con una 4ª ascendente en la anacrusa y ritmo de corchea con altura "re") continúa, en el plano rítmico, con la variante "a" de pie troqueo invertido (con ritmo negra- blanca) insistiendo en la nota "sol4" (en un registro muy agudo); desciende una 8ª hasta "sol3" manteniéndose ‾ en esta altura, durante las últimas tres corcheas del c. 523, seguidas de un salto de 3ª ascendente hasta el c. 524 (para la nota "si"); también repite esta altura, durante todo el compás para volver a subir otra 3ª (hasta "re4") musicalizando la afirmación: "es tuya"; esta frase cuenta con un ritmo de anacrusa de corchea y variante "a" del pie troqueo invertido (negra-blanca) con las notas "si"-"do#" y descenso a "fa#"(intervalo de 5ª descendente), tonema, por tanto, cadencial; *D. DIEGO* (*sin ocultar su despecho por el gesto –con "j"- de Lola)*, en la anacrusa del c. 529, canta: "Me desprecias" (dos corcheas en la nota "do" que ascienden a la nota "mi" -tonema anticadencial o de suspensión ya que mantiene misma nota en sílaba tónica); después de los dos compases de interludio orquestal, *LOLA* le responde: "No es despresio, en más que vale se aprecia" (dos corcheas en la nota "fa4" -registro agudo- que desciende, por 5ª disminuida, a si natural -nota que monopoliza todo el c. 532- añadimos guión antes de cerrar paréntesis); se sigue con un ascenso de 3ª menor a "re", en el c. 533, con la variante "c" del pie troqueo invertido (negra, negra con puntillo y corchea) para las notas "re", "re" y "si"; observamos una 4ª ascendente hacia el c. 534 (de "si" a "mi") proseguido de una 5ª descendente (de "mi" a "la"), con ritmo de negra más negra ligada a corchea. *D. DIEGO (enfurecido sin contener su enojo)* canta: "Pero esa soberbia nesia" (melódicamente insiste en "si", en el c. 535 y un ascenso de 3ª menor a "re", repitiendo esta nota en la sílaba átona); *D. J. LUIS*, en el c. 537 habla: "¡Usté es el loco y el necio!". En el compás 539, aparece la siguiente indicación (*Padre e hijo van a lanzarse ciegos, el uno contra el otro. Pero entre GALERNA, CHIPIONA y "CORTA EL HIPO", sujetan fuertemente a J. LUIS en tanto que BAENA y Los amigos de ROSARIO rodeen a D. DIEGO impidiendo todo movimiento*) coincidiendo con la nueva versión del motivo "agitado". Respecto a la orquesta, en el c. 513 (con el cambio a 2/8), observamos dos acordes ("mi"-"la"-"do#" y "sol#"-"si"-"re#") que conducen, en 514, al acorde "la"-"do#"-"mi" y, en su 2ª corchea, al de "si"-"fa#"-"si" (acorde de 5ª hueca); en el c. 515, con el mismo acorde previo, observamos una escala ascendente desde "si" en el registro del tenor a "re" pasando por todas las notas de

la escala mixolidia sobre "si"; en 516, aparece un acorde con valor de corchea ("mi"-"la"-"do#"), en la segunda corchea ("sol#"-"si"-"re#") y el acorde de "la"-"do#"-"mi", en la tercera corchea.

En compás 517, además del cambio a un 3/4 destacan los grupos de seis semicorcheas con el arpegio de "si" Mayor con 6ª añadida ("sol#", "fa#", "re#", "si", "re#" y "fa#") más una 2ª añadida con corcheas mediante el "do#"; en el c. 518 repite el 517 y en 519 insiste en las mismas notas pero con las seis semicorcheas en dirección descendente y las 11 semicorcheas siguientes en sentido ascendente; en el compás 520 se propone cambio de armadura a seis sostenidos con una figuración, en el agudo, diferente (una corchea, silencio de fusa, fusa y semicorchea; dos corcheas y, de nuevo corchea, silencio de fusa, fusa y semicorchea); los acordes usados son "si"-"re"-"sol", en registro muy agudo, luego "fa"-"si"-"re", "re"-"fa"-"si" con nota pedal sobre "do#" durante casi cuatro compases. En el compás 521, cambio al registro agudo, para un ritmo de dos corcheas, corcheas, silencio de fusa, fusa y semicorchea y dos corcheas; en 522, acorde de unidad de compás "si-re#-sol#": en el c. 523 la blanca con puntillo anterior se mantiene ligada a la primera semicorchea para proponer siete semicorcheas en movimiento disjunto y perfil ascendente ("re#", "sol#", "si", "re#", "mi#" y "sol#") y, en el compás 524, llegamos a "si" natural, en el registro agudo. Después de que, en los cc. 524-525, *LOLA* se queda "a capella" con la respuesta a *ROSARIO*, en el compás 526, la armadura pasa de seis sostenidos a cinco (se pierde "mi#"). En dicho compás (cuando *LOLA* cierra su intervención) se propone una pedal de "fa#", que ocupa la unidad de compás proseguido de 12 semicorcheas (ocho con perfil ascendente y cuatro con perfil descendente) y movimiento disjunto (con notas "do#"-"mi" natural-"sol#" y "la").

En el c. 527, observamos un cambio a 2/4, ritmo de ocho semicorcheas, con movimiento disjunto y perfil descendente "re", "do#", "la#", "sol#" y, a continuación, "mi", "do#", "la", "sol#" con la llegada a "sol" natural, en el compás 528 (con ritmo: unidad de compás ligada a negra, negra -para las nota "fa#"-, corchea –"mi"- y silencio de corchea); en el c. 530, subrayamos el "do" natural en valor de negra, la nota "si" (negra con puntillo) y la corchea (parte del pie troqueo variante "c"), en el grave; en el compás 531, se propone el mismo ritmo para las notas "fa" natural, "mi" y "re#"; en 532, observamos un cambio de armadura (sin alteraciones) y, de nuevo, el mismo ritmo, para las notas "si", "la" y "sol#" (en el registro tenor), por movimiento oblicuo usando como nota pivote el "si". En el compás 533, se propone la nota "lab" con ritmo de negra (con la plica hacia arriba en la versión reducida a piano) junto con las notas "sol" natural (mismo ritmo), "fa" y "mi" con las plicas hacia abajo; en el c. 534, observamos un "mi3" con la plica hacia arriba y, simultáneamente, "re" (negra) y "do", "si" (corcheas más negra); en el registro grave, destacamos el "sol" (ritmo de negra con puntillo, corchea y negra); en 535, vuelve el ritmo asincopado de negra desplazada para el acorde de 7ª de dominante en 2ª inversión ("fa#"-"la"-"si"-"re#") con el cambio de la blanca del bajo a negra para la nota "fa" natural (acorde de 6ª Aumentada con fundamental -modalidad francesa-) que conduce, en 536, a "mi"-"sol#"-"si"-"re" natural; en la última negra , y en registro tenor,

destaca el ritmo de silencio de semicorchea y tres semicorcheas: “fa#”, “si” y “la”; y en el compás 537, se proponen dos arpegios, en semicorcheas, con perfil melódico en arco y ocho fusas que se cierran con perfil ascendente.

A partir del c. 544, después del interludio orquestal, *D. NARCISO* exclama (hablado): “¡Pepe!”; *CHIPIONA* canta, en la anacrusa del c. 546 con una 5ª ascendente (“¡A un padre!”) con las notas “do#” y “sol#” cerrando con un tonema en suspensión (por el mantenimiento en la nota “sol#”); *PANZA TRISTE* pronuncia, en los cc: 547-559, las palabras: “Usted no ve donde apunta esta lagarta”. En el c. 551, el trémolo agudo de la orquesta, proporciona el suspense y la tensión, destacando la indicación del libreto (*Pero no ha acabado la frase cuando Heredia se le pone delante, preguntándole terrible*) y *HEREDIA* canta: “¿Qué ha dicho usté?” mediante una anacrusa de tres semicorcheas (nota “sol”) con 3ª ascendente (“sol”, “si”) en la parte fuerte del compás; *PANZA TRISTE* responde: “¡Y ya está dicho!”, con el acorde de 7ª disminuida que choca con la disonancia y el arpegio descendente que utiliza dos 2ª aumentadas; después de la anacrusa del c. 553, con la nota “fa” natural (la armadura era de tres sostenidos), se produce una caída a “lab” y un descenso a “re” (tonema cadencial por la 5ª disminuida); *HEREDIA*, en el compás 556 con anacrusa, canta “¡Y ya está hecho! ¡Granuja!”, con un ritmo de semicorchea, corchea con puntillo y fusa para las notas “do#”, “mi” que desciende, tras la barra de compás, a “la#” (5ª disminuida) mediante dos semicorcheas. La descalificación “Granuja” se articula, en 557 con anacrusa, seguido de semicorchea, para la nota “do” y luego dos plicas (indicando el recitado). En el compás 558 se indica: *ROSARIO gritando casi desmayada* y exclama (recitando) “Ay”, apoyada por un acorde, en contratiempo, en el c. 558; *LOLA* grita: “¡Heredia, Heredia!” *(PANZA TRISTE saca una navaja y le acomete*) con un compás de silencio seguido de un trémolo en el grave (sol#) mediante un acorde “fa#”-“do” natural- “re”; *HEREDIA* canta, con inicio tético en el c. 563: “¡Pincha!” (notas de “si” a “sol” con ritmo de semicorchea más semicorchea ligada a semicorchea -tonema entre cadencial/semicadencial); se exclama: “¡Raja!” con el ritmo de corchea y negra (mismo ritmo, pero con la segunda nota ocupando el resto del compás) y, también, mismas alturas (“si” y “sol”). El libreto indica (*Luchan*) (*HEREDIA le desarma).* Y *HEREDIA* exclama (hablando): “¡Trae p´acá esa navaja!”.

Los casi seis compases de interludio orquestal están precedidos, desde el compás anterior, por un tremolo (en el registro grave y subgrave) sobre un “sol#” con un acorde de negra con puntillo ligada (con el acorde “fa#”-“do” natural-“re”), continua con un ritmo de corchea, silencio en el c. 563, y negra para las notas “sib”-“mi”; en la última negra del c. 563, propone un ritmo de dos corcheas “do” natural y “re”; los cc. 564 y 565 repiten 562 y 563; en 566, se repiten los cc. 563 y 565; en 567 y 568 se repiten la dupla de 562 y 563 y de 564 y 565 (desde el compás 561 –gran pausa- hasta el compás 567 se representa la escena del intento de apuñalamiento de *PANZA TRISTE* a *HEREDIA* y cuando *HEREDIA* logra desarmarle). El c. 569 es tremendamente similar a 568, 566, 563 pero repercutiendo el “do” natural con dos semicorcheas. *HEREDIA*, en la anacrusa del c. 573, canta: “A pedir perdón ahora a esta mujer” mediante anacrusa de dos semi-

corcheas continuada por dos semicorcheas, corchea con puntillo y semicorchea (variante "d" del pie troqueo invertido) insistiendo en la nota "fa" natural; en el c. 574, ritmo de pie troqueo "a" (corchea y negra ligada); en 575, se propone un ritmo de semicorchea que viene ligada de la negra, otra semicorchea, dos corcheas y, en el compás 576, dos unidades de compases ligados; persiste en el "fa" natural en los cc. 574-575, y asciende, por movimiento conjunto, hasta la nota "si" (que es la nota larga) mediante las dos corcheas "sol" y "la". Respecto a la orquesta, en el c. 538, observamos un cambio a compás de 3/8 y a una armadura de tres sostenidos; se retoma el "motivo agitado", desde la nota "sol#" (octava descendente en semicorcheas y trémolo con la misma nota en octava más grave); continuado por el tetracordo hexacordal descendente (notas "sol#", "fa" y se anticipa el "re#" ligado saltándose el "mi" del c. 538 al 541; en el compás 542, corchea ligada a una fusa, cinco fusas y cinco fusas más (notas "fa#", "sol#", "si", "re#", "fa#"); en los cc. 543-544 destacamos un trémolo de 8ª ascendente, en registro tanto agudo como sobre agudo; en el compás 545, se continúa el mismo trémolo y, en registro contralto, observamos un ritmo de dos corcheas y silencio (para las notas "si#"-"re" natural –tres semitonos simultáneos-); en el compás 546, sólo trémolo, en 547 se repite el 545; y en los cc. 548-549 se repiten los dos anteriores; en los compases 550 y 551 se insiste en el mismo ostinato; en 552, ritmo de pie troqueo invertido en el registro grave para las notas "do#" (corchea y negra) añadiendo las notas notas "sol#"-"si"-"re"-"fa natural" -acorde de 7ª disminuida- y el grupeto "sol", "si", "re" y "sol" natural para el valor de negra (simultáneo y disonante con la 7ª disminuida); este acorde se liga, en el compás 553, a corchea y semicorchea seguido de 11 fusas con movimiento disjunto –arpegio de acorde de fa menor- y perfil descendente (notas "fa" natural, "re", "do", "lab", "sol", "fa"…); en el compás 554, se propone el acorde "do#"-"sol#" en grave en el registro agudo, "re"-"fa" natural-"la#"-"do#" y, en el registro tenor, aparece un "la#" trino ; misma simultaneidad sonora, en el compás 555 ("do#"-"sol#"-"la#" en grave –el "la#" se liga desde ese compás 555 hasta 560- y "re", "fa" natural, "la#" y "do#" en agudo) con ritmo de corchea, silencio de corchea y corchea; en el compás 556, en su última corchea, repite las mismas notas; en el c. 557 se repite 555 y, en 558, además de continuar la pedal sobre la nota "fa#", se insiste en el mismo acorde pero con otro ritmo (silencio de corchea, corchea y silencio); en -559, sólo tenemos la pedal de "la#" que, definitivamente, en el compás 560, se mantiene para llegar a la primera semicorchea, tresillo de fusa con bordadura inferior cromática ("do#", "si#", "do#") y dos corcheas para el acorde "si"-"re#"-"fa#" y "la" natural-"do#"-"faX"; en 561 observamos una gran pausa. El compás 570 sintetiza las tres notas principales de estos compases anteriores ("sol#", "do" natural y "re" natural –muy propio de la escala hexátona-) con tres corcheas octavadas en el grave/subgrave. En el c. 571, cambia a un 2/8, ritmo de 9 fusas para las notas "fa" natural, "lab", "do" natural y "re".

En los cc. 577-581, *HEREDIA* exclama (recitado) "Y ahora… ¡a correr! ¡a correr… no me vaya a arrepentir!" (*PANZA TRISTE desaparece Huyendo)*. *LOLA* pregunta (sobre el "motivo agitado"): "¿Herido?" (c. 585, con ritmo de anacrusa de corchea, dos corcheas y semicorchea con silencio de semicorchea). Melódicamente tenemos un salto

ascendente de 4ª (de "sol" a "do") para mantenerse en la nota "do" (tonema de suspensión). *HEREDIA* responde: "¡Bah!" (con ritmo de corchea ligada a semicorchea y silencio de semicorchea en la 2ª de las tres partes-corcheas del compás 586 y con la nota "fa"); en el compás 588, canta: "Se acabó" con ritmo de anacrusa de dos semicorcheas y corchea con notas "fa" y salto de 3ª a "la"; luego añade "Ahora ustedes si les place se quedan aquí" (desde la anacrusa del compás 589 al compás 591); el ritmo es de dos semicorcheas (anacrusa) e, interválicamente, observamos movimiento conjunto (notas: "la" y "si"); salto de 5ª justa ("sib", "fa"), en la sílaba tónica "–te-" de la palabra "ustedes" con ritmo de corchea y semicorchea y silencio de semicorchea; posteriormente, vemos dos semicorcheas en el final de 589, continúa un salto de 3ª ascendente (de "do" a "mi") para la sílaba tónica "pla-" del verbo "place" descendiendo, en seguida, una 5ª (de "mi" a "la") para mantenerse en la nota "la" y, luego, movimiento conjunto con perfil ascendente hacia el final de ese compás (para las notas "la", "si" y "do") al que continúa un salto descendente de 5ª (de "do" a "fa") en el cambio de compás; el ritmo es de anacrusa de dos semicorcheas, corchea, dos semicorcheas, tresillo de semicorcheas y, ya en el compás 591, de corchea ligada a semicorchea y en el resto, silencio; luego canta: "Lo que hacía" (c. 593), con anacrusa de dos semicorcheas sobre "fa" que asciende una 7ª menor (hasta "mib"), en el cambio de compás, y 5ª disminuida descendente (de "mib" a "la" natural); justo en el c. 593 destacamos el cambio de armadura a dos sostenidos; en 598, con anacrusa de tres semicorcheas, *HEREDIA* canta: "La Lola y yo nos vamos" con las dos notas "fa" y, en la tercera semicorchea, "sol"; el ritmo es de negra y corchea, en el c. 598 (interválicamente: movimiento conjunto ascendente "la"-y "si") y se repite el "sib" seguido de otra 5ª disminuida descendente (de ese "sib" a "mi" natural); *D. DIEGO* pregunta: "¿Por qué?", con un inicio acéfalo y ritmo de silencio de semicorchea, semicorchea (para la nota "mi") seguido de salto de 6ª ascendente (hasta la semicorchea para la nota "do", silencio de semicorchea y silencio de corchea).

La orquesta, desde los cc. 576 y 577, vuelve a trabajar la síncopa de corchea desplazada con notas "re"-"do"-"re"; desde el compás 578 hay un cambio de armadura (tres bemoles) y notas "lab"-"si"-"re"-"mib"-"sib"-"mib" con el mismo ritmo de corchea desplazada durante tres compases (que coincide con el hablado de *HEREDIA*: "Y ahora ¡a correr¡ ¡a correr… no me va ya a arrepentir!"). Desde la anacrusa del c. 581, ritmo de ocho fusas con notas "fa", "do", "re", "mib", desde el grave y en perfil ascendente; en el compás 581, se observa un cambio a 2/8 y un acorde en el agudo "lab"-"si"-"re"-"mi" natural-"sib"-"mi" natural y ocho fusas para "la", "sib", "re" y "mi" natural en dos octavas diferentes. El compás 582 cambia a 3/8 y cita el motivo agitado desde "la" natural durante cuatro compases (coincide con la huida de *PANZA TRISTE* y la pregunta de *LOLA*: "¿Estás Herido?"); desde el compás 586, transporta el motivo desde "re" natural (un semitono por debajo de la última nota larga: "mib"– desde el compás 586 a 590-); desde 591, surge otro motivo repetido de negra, corchea en el grave con la 5ª que se mueve cromáticamente y de forma descendente ("sol"-"re" negra, "fa#"-"do#" corchea); en 592, notas "fa"-"do" negra que cambian a "mi" natural y "si" natural. En el compás 593, ritmo de pie troqueo invertido variante "a" (corchea y negra con nota la); en la figura

de negra, observamos un acorde "la"-"do"-"mi"-"fa#"-"si"; el compás 594 cambia al compás 3/8 (corchea ligada a semicorchea con notas "la"-"do#"-"mi"-"fa#") y, en el agudo, 12 fusas por movimiento conjunto y descendente con dos 2ª aumentadas (notas: "si", "la", "fa#", "mib", "do" natural, "si" natural, "la#", "sol" natural…). En 596, destacamos el ritmo de dos corcheas, en el grave, silencio de semicorchea y semicorchea con el mismo acorde ("do#"-"fa" natural-"la"-"re#") y, en el compás 597 (cambio a armadura con un único sostenido) se repite el mismo acorde de dos corcheas y silencio; en el compás 598, se queda *HEREDIA* a capella; en 599, acorde "do" natural-"sol" natural-"si"-"mi"; negra, en el agudo, "sol" octavada y "si" corchea; en el compás 600, en el registro tenor, pie troqueo invertido "c" con notas re, do, si y, en grave, la negra y si corchea.

En el compás 601, *HEREDIA* responde: "Porque lo quiero yo" con inicio tético, movimiento conjunto ascendente (desde "fa#" a "si") y, en el cambio de compás, salto de 5ª descendente (de "si" a "mi"). Y añade (*Volviéndose a Lola*): "¿Verdad?", mediante una anacrusa de corchea hacia el c. 603, con la nota "re" y una 3ª ascendente (hasta "fa") con corchea ligada a semicorchea seguida de silencio de semicorchea; *D. DIEGO*, en el compás 604, exclama cantando: "¡Yo no!" con inicio en anacrusa de corchea (para la nota "si") y caída a "mi" (5ª descendente -tonema cadencial-). En 605 tenemos un interludio coincidente con el cambio a 6/8 de apenas un compás y, en la anacrusa del c. 606, *HEREDIA* añade: "No le hace", con un ritmo de dos semicorcheas y dos corcheas (interválicamente destacamos el movimiento conjunto ascendente: "sol", "la" y "si"; continuado de movimiento disjunto descendente -salto de 8ª- de "si" a "mi"). De nuevo, interludio de seis compases en 3/8. En la anacrusa del c. 613, *CHIPIONA* interviene con el texto: "Pero entonces" (ritmo de dos semicorcheas repercutiendo "re", salto de 3ª menor hacia la sílaba tónica "–ton-" de la palabra "entonces" concluida con una 5ª disminuida descendente de "fa" a "si"); tras un compás de interludio, canta *CORTA EL HIPO:* "De ese modo" con dos anacrusas para la nota "do3" seguida de un descenso de 5ª (de "do" a "fa"). Y el *NIÑO DEL ARENAL* añade "Haber dicho" con dos semicorcheas en movimiento conjunto y perfil ascendente ("si" y "do") cambio a "re" e intervalo descendente de 6ª menor (de "re" a "fa" natural); *BAENA* pregunta: "¿Lola es tú…?" (ritmo: anacrusa de dos semicorcheas y negra ligada a semicorchea insistiendo en la nota "la"); *CHIPIONA* repite*:* "¿Era tú…?" con un inicio tético de dos semicorcheas (notas "mi" y valor largo para "la" con un intervalode 5ª descendente); *HEREDIA* responde: "Era mi …" insistiendo en la nota "si" (cc. 622 a 624) añadiendo: "¡Ya! La Lola saben ustedes" (cc. 626-627). Respecto a la orquesta, en el c. 601, observamos un acorde con valor de semicorchea ("do"-"mi"-"fa#"-"la#") proseguido de un ritmo de silencio de semicorchea, silencio de corchea y acorde, en grave también, para el acorde "si"-"fa#"-"re#"-"si"; en el c. 602, valores de negra y corchea y en el 603, ritmo de corchea seguido de negra con el acorde "do" natural-"mi"-"sol" natural en la negra, en la corchea, bloque "re"-"fa#"-"la"; el primer valor del c. 603 es una corchea que propone una 5ª hueca en dos octavas en registro grave –"la"-"mi"- y, en la última negra, acorde "re"-"la"-"do"-"fa#"; posteriormente, en el compás 603, ritmo de corchea, en el ámbito grave, para el bloque "sol"-"do"-"mi" ligado a semicorchea seguido de seis fusas por movimiento conjunto y perfil

ascendente (desde “fa#” hasta “re”); en 605, cambia a un 6/8, con un ritmo de tres corcheas y corchea negra para los acordes “mi”-“sol”-“do”, “do”-“mi”-“sol”, “la”-“re”-“fa” proponiendo una fórmula de corchea negra para los acordes “fa#”-“la”-“re” y negra para “sol”-“do”-“mi”; en el 3/8 del compás 606 observamos una nota “si” en el registro grave, sigue un ritmo de tresillo de semicorcheas para el acorde “si”-“re#”-“fa#”-“si” y, en la última corchea, acorde “la#”-“mi”-“sol”-“do” ligado a corchea con puntillo; a continuación, dos semicorcheas para el intervalo simultáneo de 3ª “sib”-“re” y para la última corchea “do”-“mi”; en el compás 608, acorde de negra con puntillo ligado al siguiente compás (unidad de compás) con notas “re”-“si”, “mi”-“do” y “lab”-“re”; en el c. 609, corchea para notas “do”-“mi”; dos semicorcheas para “fa#”-“si” y última corchea mi-do y, en el compás 610, en el ámbito agudo ritmo de dos corcheas y bloques “sib”-“re” y “mi”-“sol”.

En la anacrusa del compás 611 (acorde “si”-“re#”-“fa#”-“si”) y en 612 observamos tres corcheas para las notas: “sol#”-“re” natural-“fa” natural-“si”, “sol” natural-“do#”-“mi”-“si”, “fa#”-“do”-“mib”-“la” y, en valor de negra con puntillo ligado al c. 612, las notas: “si”-“re”-“fa”-“sol#” con el “fa” en el registro grave; en el c. 614, se propone un inicio anacrúsico de corchea (acorde “mi”-“sol”-“sib”-“do#”) con apoyo en una negra con puntillo (acorde: “re”-“fa#”-“la”-“do”-“mi”); en el registro agudo observamos grupos de fusas para las notas “do”, “mi”, “fa#”, “si” desplegados en tres octavas con caída en la nota “la4” y ritmo de corchea en el c. 615; dos compases sin música (615 y 616); en el compás 617 vuelven los grupos de cuatro fusas en perfil ascendente para las notas “fa#”, “la”, “si”, “mi” sobre pedal de “si”-“sol” en registro grave que cambia a sol-sol (cc. 618 y 619); en 618 destaca el acorde, en el ámbito agudo, “re”-“fa#”-“la” con valor de negra con puntillo ligada a la corchea del compás 619 a la que se añade otra corchea con el acorde “la#”-“mi”-“sol#” y, en la tercera corchea, “si”-“fa”-“la”; en 620, figura de negra, en el registro agudo, para la nota “re”, seguida de “do” (ritmo de corchea ligada con una pedal); posteriormente “do” corchea ligada con una pedal de “mi” en el agudo; simultáneamente, en el grave, observamos una fórmula de semicorchea corchea y tres semicorcheas para las notas “sol”, “mi”, “sol”, “la” y “do”; en el c. 621, ritmo de tres corcheas con las notas “do”, “re” y “mi” en el agudo y, después, “mi” en valor de negra con puntillo; en el c. 622, en la voz superior, “mi” con ritmo de negra y “re” con ritmo de corchea; en el grave, corchea y negra con notas “sol” y “re”; y, tres corcheas para las alturas “re”, “mi” y “fa” y, como apoyo en el grave, “fa”, “si” y “re”.

En el compás 624, se produce un cambio de armadura a un bemol (“sib”), una corchea para el acorde “sol”-“sib”-“re”, y la nota “sol” en el registro sobre agudo, valor de corchea para la nota “mi” y, de nuevo corchea, para “re”; en el registro grave, observamos un “do” corchea y un “sol” negra; en el compás 625, se proponen tres corcheas (notas “mi”-“re”-“sib”; “sol”-“sib”-“sol” y “sib”-“sol”-“mi”). Cambia a un compás de 3/4 en 626 y acorde de blanca (“mi”-“do#”-“sol” en el grave y ostinato en grupos de cuatro semicorcheas con bordadura superior sobre “la” –“la”, “sib”, “la”…-); en las últimas cuatro semicorcheas, notas “do”, “re”, “do” y “sib”; posterior negra (para el acorde “fa”-“sib”-“re”). En el compás 626, repite las 12 semicorcheas y, en el registro grave, obser-

vamos una negra ligada a corchea (acorde "mi"-"do", silencio de corchea y negra "re"-"la"-"sol"). En el c. 628 se produce un cambio a 2/4 y un ritmo de ocho semicorcheas para las notas "la", "sib", "la", "sol" y "mi", "fa", "mi", "re"; desde el compás 629 al 632, destaca la figuración de blancas con puntillo que insiste en un "sib" (registro grave) y al final del c. 632 aparece una negra ligada a corchea; la anacrusa del c. 633 continúa con ritmo de 5 fusas para las notas "do#", "re", "mi", "fa", "mi" y "sol" con el ritmo de blanca con puntillo (en el compás 633) ligado a negra con puntillo, en 634; justo ahí observamos tres corcheas para las notas "fa", "mi", "re" (en octavas y en el ámbito agudo de la orquesta); a partir del compás 635, se inicia un trémolo en el ámbito subgrave y grave con la pedal de "do#" y apoyatura con el pie troqueo invertido modalidad "a" (ritmo de negra "si" y blanca "la"); en el c. 636, el trémolo sube a "sib"; en el registro agudo destacamos un retardo ligado ("do#") antes de la negra que desciende a "si" y pedal, ahora, sobre la nota "re"; en el compás 637, se sigue manteniendo el ostinato en el registro grave-subgrave sobre "si" y el pedal de "re" funcionando el "sol" como retardo (con valor de blanca) que cambia a "fa" negra; en el compás 637, el trémolo octavado del grave asciende a la nota "do" (sobre el valor de blanca) y luego a "re" (negra); aparece un acorde ("sol"-"sib"), en valor de blanca con puntillo y, después, "fa" (con función de retardo pero repercutido), luego negra que desciende a "mi" y a "re"; en el compás 639, se inicia otro trémolo octavado, en el registro grave, sobre la nota "mi" (en valor de blanca) y cambio a "sol" (negra); en ese compás 639, destacamos el "re" negra, "do" negra con puntillo y "sib" corchea (ritmo de pie troqueo invertido variante "c") y acorde "mi"-"sib" en el registro intermedio; en el compás 640 se produce un cambio a 3/8 seguido de un acorde ("mi"-"sol"-"la"-"do#"-"mi"-"sol"-"la") ligado hasta el compás 642 que se repercute, idéntico, después de la ligadura de corchea a semicorchea de tresillo y 5 semicorcheas picadas y atresilladas.

En el compás 643, vuelve el "motivo agitado" (octava descendente con dos corcheas sobre "re" y el posterior tetracordo hexacordal desde "re" hasta "lab"). El compás 645 presenta un cambio de armadura (a tres bemoles) manteniendo el intervalo de 4ª aumentada entre "lab" (en el grave) y "re" en el registro tenor trabajando la síncopa de corchea desplazada; sigue un arpegio en fusas, en el compás 646 distribuido así: primero, seis fusas (en forma de seisillo), y luego ocho fusas con las notas del acorde "re"-"fa"-"lab"-"do"; en 648 aparece un ritmo con anacrusa de cuatro últimas fusas (para el acorde: "re"-"fa#"-"lab"-"mi" natural) y, en el compás 648, sigue la síncopa, en el agudo, con corcheas desplazadas, continuando, con la nota "re". En el compás 649 vuelve el "motivo de agitado" desde la nota "sol" (la octava descendente en semicorcheas y el tetracordo hexacordal desde "sol" a "reb"); en el compás 651, destacamos el acorde de 7ª de dominante secundaria: negra para las notas "do"-"mi" natural-"sol"-"sib" que resuelve, en la corchea, "fa"-"lab"-"do"-"mib"; en el compás 652, destacamos el acorde "sib"-"re"-"fa"-"lab" en valor de negra (7ª de dominante) y, de forma sorpresiva, en la corchea se dirige al acorde: "la" natural-"do#"-"mi" natural-"sol"-"si natural"; en el c. 653 se opera un cambio a una armadura de seis sostenidos; en este compás destacamos las 12 fusas arpegiadas sobre la dominante de la tonalidad ("do#"-"mi#"-"sol#"-"si"-"re#") en perfil ascendente; en el c. 654 cambio a un 2/8 con las mismas notas pero con perfil descen-

dente; el compás 655 vuelve a un 3/8 y aparece una pedal sobre "re#" (con un ritmo de negra con puntillo ligada a corchea); en el compás 656, se mantiene ligado ese "re#" (una corchea, negra ligada); en 657, continúa el "re" natural ligado con valor de corchea resolviendo en "do#" con casi tres compases de pedal; en el compás 660, interviene *HEREDIA* a capella; en 661, subrayamos el acorde de "do" natural-"re" natural con apoyatura de "la" natural corchea que resuelve en "sol#" negra; el acorde se liga en la corchea y semicorchea del siguiente compás y, las últimas tres semicorcheas pasan, en registro tenor, por las notas "sol#", "la" y "si"; en el compás 663 observamos un acorde "re" natural-"fa#"-"la" natural y "do" corchea resolviendo la apoyatura por semitono descendente, en la negra "si#" (que es la 7ª o la sensible artificial de una 6ª Aumentada). En 665 se presenta un acorde "fa#"-"la#"-"do" que choca con el doble "si"; en las siguientes cuatro corcheas destacamos la anotación, en lápiz, de la nota "la" natural (becuadro); en el compás 666, aparece el acorde "si"-"fa#"-"la#" y la apoyatura (de "mi" corchea), nota del acorde ("re" natural con negra con puntillo) y otra disonancia, "do#" en valor de semicorchea; en el compás 667, acorde, en el ámbito agudo y con valor de corchea, "re" natural-"fa#"-"sol#"-"si#"; el compás 668 cambia a 3/4, registre grave para la nota "do" natural, seguido de dos compases con acorde de 6ª ("fa#"-"la" natural-"re" natural) que combina con el bloque "sol" natural-"do" natural y "mi" natural manteniéndose esta alternancia entre las 8 semicorcheas; las cuatro últimas semicorcheas trabajan los acordes: "la" becuadro-"re#"-"fa#", "sib"-"mib"-"sol" natural, de nuevo "la"-"re"-"fa#" y "sol#"-"do#" y "mi#") y el resto de compases (669 y 670) se despliegan mediante doce semicorcheas y doce corcheas en perfil ascendente; el compás 671 sigue proponiendo doce semicorcheas, ahora, con perfil descendente; en el compás 672 destacamos el ritmo de dos negras (para el acorde "si" becuadro-"lab"-"fa" natural-"si") en el grave, silencio de corchea y mismo acorde en valor de corchea; el compás 673 reitera las dos negras seguidas de un silencio de negra.

HEREDIA vuelve a intervenir a capella, en el c. 674 y, en la última negra, "do#"-"si"-"do#"; en el compás 675 (comienza en un interludio de varios compases) coincidiendo con el cambio a 4/4 donde, en el ámbito agudo, encontramos un ritmo de blanca y 8 semicorcheas; la blanca se concreta en un acorde tríada mayor sobre "si" con la apoyatura "mi" (4ª) que resuelve en "re" (3ª) y, las ocho semicorcheas, mantienen el "re" ligado moviéndose por movimiento conjunto y perfil descendente ("re#", "do#", "si" y "la#" y, además: "sol#", "la#", "sol#" y "fa#"). En el compás 677, cambio a un 3/4 con dos corcheas, negra y negra ligada a blanca con puntillo que se desarrolla por movimiento conjunto y perfil ascendente en el registro grave y subgrave (*rallentando*) con las notas "sol#", "la#", "si" y "do#"; en el c. 679, en una dinámica piano, la orquesta retoma la sentencia de Lola, en esta tonalidad de Fa# Mayor (sin ninguna intervención vocal) hasta el c. 690 (previamente, en el c. 687, vemos un acorde de "sol" natural-"si"-"mi#" que resuelve a "do#"-"mi#"-"sol#"-"si"); en el compás 691, se transporta a "si" y, con el canto de *LOLA* y *HEREDIA* y, en el acompañamiento, los seisillos de semicorcheas con 6ª añadida ("sol#", "fa#", "re#", "si", "re#", "fa#"): "El corazón de la Lola – nadie lo puede comprar --- el corazón de la Lola solo en la copla se dá-" y, con coro desde el c.

703, ("sólo en la copla se dá…") hasta el compás 708 y, los dos últimos compases de la escena VI del 2º acto y de la ópera, 709 y 710.

7.5 SÍNTESIS FINAL

Comenzábamos nuestro acercamiento a la partitura de la ópera con la opinión de Ramos sobre que Barrios decidió componerla convencido por círculo íntimo (encabezado por su yerno Agustín Valdivieso) y con el descontento manifestado por los Fernández-Shaw por la lenta y trabajosa colaboración entre el músico y ellos, como libretistas[4]. Sin embargo, el análisis comparado ha modificado nuestras expectativas iniciales algo negativas. Podemos afirmar, al contrario, que el trabajo de Barrios fue serio, riguroso y con una gran determinación y compromiso. Barrios, en la transformación de la zarzuela en ópera, no se limita a musicalizar los antiguos diálogos hablados entre los personajes sino que acomete modificaciones estructurales significativas respecto al modelo intentando mantener y enriquecer, con la nueva música, todo el corpus de símbolos semióticos con que ya contaba la zarzuela. Las elementos novedosos más importantes son los siguientes:

1. La supresión del III acto en la versión ópera sin sacrificar en exceso la rúbrica estilizada de Lola y la "sentencia de despedida de Lola" que se utiliza en el 2º acto a modo de "premonición".

2. Las diferencias relevantes en lo cuantitativo y cualitativo entre los dos preludios (expresando una "declaración de intenciones" de su propósito de gran transformación) y en las escenas finales de los dos actos (con relación a los números finales). La composición de "La canción de la Fragua" (que sustituye a la "Petenera" y de bastante material musical novedoso).

3. Algunos de los números más conocidos, publicados y registrados fonográficamente (como la Petenera, embrión musical de la zarzuela o la Serrana de Heredia) se trasladan a momentos diferentes de la trama argumental .

4. Barrios no se limita a escribir nuevos cantables en un estilo recitativo, sino que continúa usando los símbolos endógenos (como giros alusivos a las rúbricas original y estilizada de Lola) y exógenos (como los motivos agitados o atormentados) en todos estos nuevos pasajes.

5. Porcentualmente sigue escribiendo pasajes en estilo recitativo escolástico cuando los detalles de la trama se relacionan más con la pura acción (por eso también aplica tanto los pasajes "agitados") y no tanto con lo categórico de la comedia y libreto,

[4] En las memorias de Guillermo Fernández Shaw (FERNÁDEZ SHAW, Guillermo, *La aventura de la zarzuela*…) el dramaturgo achaca todos estos problemas, en primer lugar, a la patología visual de Ángel Barrios.

como la declaración de intenciones de Lola de consagrar al flamenco su vida aunque sacrifique su vida personal y sentimental.

Sobre la elipsis del último acto de la zarzuela (y comedia) y habiendo leído las memorias de Guillermo Fernández-Shaw, en un primer momento nos decantábamos por el prejuicio de la "falta de diligencia" de Barrios que le llevaría a provocar el "recorte" por algún apremio en los plazos o por sus problemas de visión. Todas las transformaciones y modificaciones descritas son incompatibles con esa "indolencia" que la historiografía ha solido atribuir al compositor. Nuestras hipótesis son dos. La primera se relaciona con la respuesta de Barrios al consenso de la crítica teatral (en el estreno de la comedia allá por noviembre de 1929[5]) y musical (destacando la crítica de Antonio Fernández Cid en *Arriba* en 1951[6]) sobre lo superfluo y prescindible del tercer acto en ambas versiones[7]. Esta hipótesis, además, concuerda con la decisión de Barrios de mantener los dos elementos musicales más significativos como son el dúo musical entre Heredia y Jose Luis (del antiguo n.º 13 del Acto 3º de la zarzuela) y, sobre todo, el recurso de simultanear, por parte del coro, ese canto de la "sentencia de despedida de Lola" como presagio conjuntamente al desarrollo de la acción más trepidante (volvemos a esa discriminación entre lo categórico -que Lola se va a los Puertos- y lo anecdótico -toda la escena de la coronación con la diadema y el altercado entre Heredia y Panza Triste con la navaja por

---

[5] Los cuatro críticos literarios que se pronuncian negativamente sobre el tercer acto de la comedia machadiana son: Alejandro Miquis en el *Diario Universal* (9-11-1929); Arturo Mori en *El libre* (9-11-1929), Nuñez en *El socialista* (9-11-1929) y Rafael Marquina en *La Gaceta Literaria* (5-11-1929).

[6] Fernández-Cid, Antonio en el *Diario Arriba* (20-10-1951).

[7] Alejandro Miquis: "Técnicamente, refiriéndome a técnica escénica exclusivamente (…) y el tercero el único al que sería lícito poner reparos en lo tocante a construcción. Más sintético sería más dramático y llevaría al público al final sin fatiga". Arturo Mori: "El tercer acto cuenta con menos elementos; pero en él se dice el pensamiento de la obra. En él se oyen las últimas notas, lejanas, desmayadas, de la copla. Al público le gustó menos que los dos primeros. Pero tuvo para los tres, entusiasmo en los finales y panegíricos briosos en los intermedios". Nuñez "El acto tercero es uno de los más delicados que hemos visto; la nota sentimental es la predominante (el primer acto es muy interesante… el acto segundo, es el que mayor emoción produjo en el público, tiene la acción perfectamente combinada, acción que produce en el público la emoción deseada)". Rafael Marquina: "Crítica y público han señalado como menos convincente el acto tercero. No obstante, hay en él la escena capital –bellísima- y aquella para la cual, sin duda, se ha escrito toda la obra. Llega ésa precisamente en esta jornada a su culminación de grandeza y de acierto con el desenlace, sin claudicantes concesiones. Sin embargo, es evidente que aquel fallo, menos favorable para este acto que para los anteriores, tiene algún justificante para su rigor. El paralelismo, la armonía, el acorde a que se ha aludido se descomponen y quiebra un poco en esta postrera jornada, que resulta teatralmente menos persuasiva precisamente porque los autores han sentido, por mayor temor, más prurito teatralista. Es el momento decisivo de la trasfiguración; el instante poético por excelencia. El alma de la protagonista va a ascender a sus naturales dominios insensibles y eternos. Los poetas que tienen ímpetu y brío para escalar esta alta cumbre, asustadizos y temerosos vuelven atrás a cada paso. No están a un mismo tono en esta ascensión, que habría tenido que ser delirante, frenética, sobrenatural, extrahumana, lo interior y lo aparente. Se quiebra el equilibrio, se rompe la armonía. Cada punto, en plena exaltación, nos distraen los poetas para recoger florecillas o reír un donarie. El exceso teatralista les ha hecho no teatrales. El público, que habría podido ser impulsado al delirio, al fervor, al olvido de lo anecdótico para entrar en la región pura de lo mítico se desorienta y entre tantas menudas cosas vulgares no comprende la transfiguración a que –ajeno- asiste. La ascensión se ha truncado cuando iba a consumarse. Hay –y esta es la única mácula que le quita perfección absoluta a esta obra bellísima- una equivocada escenificación del momento culminante. No se puede estar a un mismo tiempo en las nubes y en la tierra. Y en este caso, el aterrizaje final, que era inútil, da la impresión contraria: parece demasiado forzoso". Y Antonio Fernández-Cid, en la crítica musical en el *Arriba* afirma: "No es cosa de hablar de la comedia dramática de Antonio y Manuel Machado. Su adaptación es respetuosa, fiel, correcta. En realidad, también aburrida, lánguida, sobre todo en el tercer cuadro, un epílogo que amortigua el éxito. Los recitados con fondo musical se pierden muchas veces; algunos diálogos, por falta de actores excepcionales, quedan grises".

medio-). Esta hipótesis también podría combinarse con otra más pragmática y "de sentido común"; siempre que musicalizamos un texto hablado se aumenta el tiempo (el "minutaje") y es probable que, con los dos actos el tiempo previsto se excedieran los cánones temporales de una ópera convirtiéndose excesivamente larga (y esto vuelve a encajar con la inserción de los dos materiales literario-musicales más trascendentales del antiguo último acto en el segundo acto de la ópera).

Respecto a la gran divergencia musical entre los dos preludios así como de la escena XII (12ª) del primer acto y la VI (6ª) del Acto 2º (en comparación con los números 6 y 12 de la zarzuela) consideramos que el deseo de Barrios fue enviar al público y a la crítica el mensaje de que era una obra diferente (en un formato y contexto diferente y para un público diferente) no limitándose a una mera musicalización del texto recitado de la zarzuela.

El cambio de posición en la trama de los números más populares de la zarzuela (la petenera y la serrana) tanto por las ediciones impresas para guitarra o para voz y piano y por sus registros discográficos, lo entendemos como otra llamada de atención ("guiño") al público como propuesta "desconcertante" y "sorpresiva"; la mayoría de estos números eran "diegéticos" en la versión zarzuela conservando o perdiendo dicho carácter con ese cambio de ubicación; así, la *Soleá* representa la actuación en directo de Lola y Heredia, ante la insistencia de Jose Luis y D. Diego y la indiferencia de Rosario; la Petenera de Lola, en su nueva ubicación, vuelve a ser otra actuación en directo que va dando cierre al segundo acto antes de la despedida definitiva; en otros números, como la "Canción de la Fragua", estamos ante el complemento de la explicación de Lola a Rosario de su defensa de la copla -la Petenera cumplía ese papel en la versión zarzuela-; por último, con la nueva ubicación de la "Serrana de Heredia" se pasa de otra actuación en público del guitarrista en el antiguo n.º 10 de la zarzuela a la presentación, justo al abrir del telón del Acto II, de un Heredia dormido y que parece "soñar" este momento musical justo antes de que Lola, precisamente, lo despierte. Insistimos en que se trata de un juego cómplice entre el compositor y el público competente conocedor de la zarzuela previa y, además, de las modificaciones estructurales o de transformación de la "carta de presentación" de toda obra escénica (su preludio u obertura) insertando estos cambios de orden. Estamos ante un recurso muy utilizado en el teatro y, sobre todo, en el cine, tanto en las versiones de antiguas películas (los denominados "remake"), como especialmente en las "sagas" o diferentes episodios sobre los mismos personajes[8].

Nuestra interpretación de la profusa utilización de los símbolos endógenos y exógenos en los nuevos pasajes musicales que reconvierten los antiguos diálogos hablados

[8] Existen muchos ejemplos de sagas literarias y cinematográficas donde el argumento y/o guión, "juega", continuamente, con el espejo autorreferencial y/o autohomenaje a los personajes, a sus frases más míticas y a las escenas más icónicas dentro de una trama y argumento, lógicamente, diferente. Como los Fernández-Shaw y Barrios no podían modificar radicalmente la acción dramática (porque la Comedia originaria era la que era), Barrios busca ese efecto, novedoso y de complicidad con el público, trasladando y desordenando sus números musicales más conocidos cambiando, o no, su carácter diegético.

cuenta con una doble explicación; por un lado es la constatación de ese ímprobo esfuerzo por no limitarse al "mínimo esfuerzo", al "cortar y pegar", en este ingente trabajo musical (aquí nos referimos, sobre todo, a la inserción de guiños a la "rúbrica original de Lola" y a su versión estilizada); ello nos confirma la intención del compositor de consolidar y mantener ese sentido orgánico de la nueva obra que ya comprobamos en la versión zarzuela. Por otro lado, el alto porcentaje en el uso de los motivos, sobre todo, "agitados", (y también el motivo "atormentado") combina las dos estrategias musicales de Barrios en el proyecto original y en la conversión de la zarzuela en ópera: en primer lugar ese compromiso profesional de conservar todo el sentido de obra de arte integral y coherente (y no una suma de nueva música añadida a la antigua de la zarzuela) y, por otro, continuar diferenciando entre lo significativo de la trama (básicamente el tema principal de la consagración de Lola al cante alejándose de las distracciones sentimentales de la vida) y las "peripecias" y eventos de la acción dramática; los estereotipos/clichés de corte semiótico relacionados con lo "agitado" maridan excepcionalmente con toda este movimiento de la acción; es lo que algunos autores suelen denominar, en una obra escénica, las burbujas o el "confeti".

Por último, consideramos que hay un gran porcentaje de pasajes de los nuevos recitados que se basan en los arquetipos musicales del recitativo porque Barrios sigue discriminando entre lo categórico de la trama (el tema principal) y lo anecdótico (las "peripecias" y sucesos que tienen lugar en el desarrollo de la acción dramática y la interacción entre los personajes, la mayoría de ellos, intencionalmente estereotipados ya por los propios Manuel y Antonio Machado cuando escribieron la comedia). Dentro de lo que no es categórico contamos con interacciones y acontecimientos más o menos trascendentes (no es lo mismo cuando, al comienzo de la obra, Paco y Mercedes "repasan" lo vivido en los días anteriores y nos van anticipando los personajes de la obra o la interacciones de D. Diego y sus amigos en el contexto de la "Juerga" sobre, por ejemplo, los toros); debemos diferenciar entre todos los episodios de celos de Rosario y de Lola, o la escena de la "coronación" con la diadema a Lola y todas sus consecuencias que están a punto de terminar gravemente; o los debates sobre el cante flamenco que se producen entre Lola y Heredia o entre Lola y Rosario. Estaríamos ante una especie de "comedia del arte" pero en clave machadiana y con un marcado carácter autorreferencial. Rescatando el análisis literario de la comedia machadiana realizado por Fabián Gutiérrez[9], Heredia es el símbolo del auténtico pueblo andaluz, un alter ego de Antonio Machado, específicamente de su apócrifo Abel Martín. Representa la transmisión de sus reflexiones "filosóficas" y de gran parte de los refranes y dichos populares; es este personaje el prototipo del "sentido común" y de la sensatez[10]. Don Diego es el "Mañara", el Don Juan arrepentido (en este caso por el rechazo de Lola), un tipo de personaje que tiene antece-

[9] GUTIÉRREZ LÓPEZ, Fabián: "«La Lola se va a los Puertos» o el éxito teatral de los hermanos Machado" en *Draco: Revista de Literatura española* N.º 7, 1995 pp. 69-85.:

[10] Ya sabemos que Barrios le otorga un papel relevante a Heredia, en lo musical, en dos registros. Por un lado con el tópico "jondo" (estilo musical melismático y con un estilema melódico-armónico muy modal –en modo de "mi" frigio mayorizado-) cuando protagoniza, en 1ª persona, el estilo flamenco (el ejemplo de la *Serrana* es el más evidente). Por otro cuando Heredia se identifica con el personaje machadiano de Abel Martín (coprotagonizando las dos sentencias de Lola –la original y la de despedida- como toda una declaración de principios).

dentes en el teatro machadiano. De él se nos dice al principio de la ópera: "en esta casa la cabeza más alegre es la que peina más canas". Es, por otro lado, uno de los ángulos del nuevo tipo de triángulo amoroso (dos hombres y una mujer: el otro es José Luis, y ella, Lola)[11]. José Luis es el hijo renovador, defensor del pueblo y crítico con los señoritos andaluces, aunque él lo sea por cuna; es el tercer vértice del triángulo amoroso en competencia con su padre. Su enfrentamiento se da más por causa de la pretensión amorosa de ambos que por verdadero enfrentamiento generacional, latente en toda la obra y manifestado explícitamente en I-xi (cuando el hijo le pide al padre su parte de la herencia)[12]. Rosario, representante de la clase criticada, se nos presenta individualmente como un personaje agradable, coherente en sus acciones y reacciones, y poseedora de altas cualidades; así, según su valedor, Paco: tiene "aire, planta, señorío…", es "guapa" (y lo sabe); "más fina, ¡más elegante!… y además "rica" y "buena"[13]. Así, cuando Barrios adopta un estilo musical tan cantilado y recitado (en ocasiones) con esa permanencia en la misma nota para un salto descendente en las oraciones enunciativas o ascendente en las interrogativas no es fruto de la falta de diligencia sino, muy al contrario, se trata de una estrategia semiótico-literaria que vuelve a poner a la música en diálogo y fusión con el texto y la trama del libreto. Seguimos redescubriendo a un Barrios gran conocedor de la escritura musical lírica y de los aspectos relevantes del libreto y el texto de la comedia. Y, en esta transformación de la zarzuela en ópera, lo vuelve a demostrar.

[11] En las interacciones de Lola y D. Diego, Barrios suele adoptar el "tópico atormentado" con acordes muy ambiguos tonalmente (de 7ª de dominante con 9ª menor sin fundamental –conocidos como de 7ª disminuida- y de subdominante con 5ª disminuida, 3ª Mayor, 7ª menor, 9ª menor y, también, sin fundamental –conocidos como de 6ª aumentada) que tarda en resolver de forma similar al estilo wagneriano.

[12] Musicalmente, las interacciones de Lola y José Luis hacen menos uso del "tópico atormentado" (sólo cuando José Luis se declara y le confiesa su amor) y trabajan, mucho más, el tópico melancólico (en tempo lento, modo menor y con abundante uso de la apoyatura) y luego el tópico "desenfadado" (en modo mayor y con una armonía estable, funcional y sencilla) aunque cada uno (Lola por un lado y José Luis, por otro) con un texto diferente. Tanto en la Comedia como en el libreto es evidente que hay más "feeling" por la cercanía generacional y por la propuesta de amor romántico con José Luis que con D. Diego (el "Mañara" que intenta "comprar" con patrimonio –sus cortijos-, joyas y protección económica a la cantaora).

[13] Rosario, desde el punto de vista musical, también es clave por esa relación tan conflictiva al comienzo por los celos (donde incluso Rosario llega a sacar un revólver en el momento de "despecho") hasta la reconciliación que se "sella" con la Habanera (n.º 8 de la versión Zarzuela); Barrios, con toda la intención, hace uso del "tópico melancólico" (en este caso sería de "solicitud de perdón") en modo menor y cuando posteriormente se produce esa reconciliación, toda la segunda parte de la habanera es cantada a simultáneamente a dúo (sin alternarse) y en el homónimo mayor. Observamos similitudes entre este Dúo (de Lola y Rosario) y el siguiente de la versión zarzuela, que es el Dúo de Lola y José Luis (ambos con la primera mitad en modo menor y alternándose sus intervenciones y, como contraste, la segunda mitad en modo mayor y cantando, simultáneamente).

CAPÍTULO 8: ANÁLISIS DE LA RECEPCIÓN DE LA OBRA

> (…) pero (esta obra) no puede ser admitida como una muestra
> de la ópera española moderna. Y no puede serlo porque
> en ella hay una continuidad de motivos que todos
> tenemos deseos de desterrar; una continuidad
> de motivos que, tristemente, caen en la
> infeliz españolada[1].

Esta cita del crítico Julio Manegat ilustra la respuesta de la crítica barcelonesa, a finales de 1955, al estreno de la ópera *La Lola se va a los Puertos* en el Gran Teatro Liceo el 17 y el 22 de Diciembre de 1955. Como podemos comprobar, la respuesta de la prensa especializada fue bastante diferente a la de la prensa del Madrid de 1951, respecto a la versión zarzuela.

Como explicamos en el capítulo 6, el Gran Teatro Liceo de Barcelona debía atender en cada una de las temporadas, por obligación contractual, un estreno (o reposición) de una ópera de autor español[2]. Un requisito indispensable para que las óperas pudieran estar subvencionadas era que debían estar constituidas por tres actos y, como excepción, podría completarse con otra obra (normalmente se escogía un ballet de un acto[3]). Otro aspecto que afectaba a la planificación de las temporadas era la política del Liceo de cerrar, al comienzo de la temporada, no sólo los títulos de las óperas sino su número de funciones (se admitían modificaciones sólo en casos muy excepcionales[4]). Por tanto, la crítica de la prensa no afectaba tanto al éxito y supervivencia de cada ópera en la carte-

---

[1] MANEGAT, Julio: "En el Liceo estreno de la ópera "La Lola se va a los puertos" y el ballet "Pavana Real", *Noticiero Universal,* 19 de diciembre de 1955, p. 29.

[2] En el depósito digital de documentos de la Universidad Autónoma de Barcelona está digitalizada la *Escritura de concesión de empresa del Gran Teatro del Liceo otorgada por el Excmo. Sr. Marqués de Sentmenat y de Sarriera y Don Ramón Noguer y Bosch en representación de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo a favor de Don José F. Arquer, autorizada por el Notario Don Ramón Faus y Esteve a 31 de Mayo de 1947*. En dicha *Escritura de concesión*, concretamente en el segundo párrafo del Pacto 69 (pp. 23-24 de esta escritura), se establece la obligatoriedad del "estreno o reposición de una obra, cuando menos, de autor español" [recurso consultado el 24 de enero de 2024 en https://ddd.uab.cat/pub/societatliceu/societatliceudirent/1947/202868/45002-004@societatliceu.pdf].

[3] En la pág. 24 del Pacto 70 de la *Escritura de concesión* se establece, que "las funciones subvencionadas habrán de consistir en la representación o ejecución de obras completas. Se exceptúan de esta regla los siguientes casos: A) – Las funciones en las que se represente una obra de dos actos, pues en este caso la Empresa podrá completar el programa con uno o más actos de otra obra".

[4] Según consta en la misma *Escritura de concesión*, en este caso en el pacto 61 en la base "Lista de Temporada" se afirma: "la empresa presentará a la Junta de Gobierno, veinte días antes de anunciarla al público, el repertorio de óperas de la Temporada y la lista de los artistas de la Compañía, con expresión del compromiso de todos y cada uno de ellos respecto de las óperas en que actúen, días y duración de los contratos. Sin previa autorización de la Junta de Gobierno no podrá suprimir o adicionar artistas u óperas a las consignadas en la relación antes mencionada". Como ya hemos comentado, en el caso de *La Lola…, su* estreno, programado para el domingo 11 de diciembre, se pospuso seis días, por los motivos ya mencionados en el Capítulo 6, y fue sustituida por una función única de *La Bohéme*. Las fechas definitivas, por tanto, del estreno y segunda función de *La Lola…* fueron, respectivamente, el 17 y el 22 de diciembre de 1955.

lera[5] frente a lo que ocurría con la zarzuela y la revista en la mayoría de teatros y escenarios[6]. Además, atendiendo a la programación de las Temporadas del Liceo, comprobamos que los críticos y el público estaban muy habituados a escuchar y ver las óperas más conocidas del romanticismo italiano (sobre todo las de Giuseppe Verdi y de Giacomo Puccini) y del alemán (sobre todo de Richard Wagner) a las que se sumaban, desde hacía escasos años, algunas óperas de Mozart[7]. En primer lugar abordaremos un análisis crítico del discurso de las críticas recibidas por *La Lola…* (desde la hermenéutica y la "estética de la recepción[8]"); posteriormente, completaremos información sobre el perfil profesional, musical y estético de los críticos que dieron cobertura, desde los periódicos barceloneses, al estreno y primeras funciones de la versión ópera[9]. Por último, para enriquecer y complementar nuestro estudio de la recepción, añadiremos un análisis, con las mismas herramientas metodológicas, de algunas de las críticas publicadas en algunos de los mismos periódicos (y en algunos casos, los mismos periodistas) sobre otras óperas españolas estrenadas, en esa década, en el Liceo[10] y por un número representativo de las funciones y producciones operísticas (mayoritariamente italianas y alemanas) que compartieron escenario con *La Lola* en la misma temporada[11].

---

[5] Con una programación tan cerrada previamente el mayor o menor éxito de público no afectaba la permanencia, mi en la cartelera, durante más o menos tiempo y, por tanto, el papel de la crítica en los estrenos, en el caso del Liceo, aunque pudiera afectar a una mayor o menor asistencia a las siguientes representaciones, en ningún caso influía en el logro de más o menos representaciones en una temporada. Todo esto, nada tiene que ver, con el contexto de la versión zarzuela, con su estreno y primeras funciones en el Teatro Albéniz de Madrid, cuatro años antes, donde la opinión de los críticos podía producir una mayor o menor rentabilidad de la taquilla no solo por la afluencia de público sino, sobre todo, por condicionar una mayor o menor supervivencia de los espectáculos.

[6] Ciertamente, no hemos podido localizar los datos concretos de taquilla del estreno y funciones de la zarzuela, en el Teatro Albéniz, pero deducimos que la doble subvención obtenida gracias a los premios nacionales de obras escénicas influyeron también en la supervivencias de la zarzuela *La Lola…* en esas 48 funciones en el Teatro Albéniz tanto como la crítica musical tan favorable en la prensa o un hipotético lleno absoluto de público en las diferentes funciones en horario de tarde y noche.

[7] Estos "pactos" de la "escritura de concesión" buscaban obligar a la Empresa a ampliar la programación de un repertorio más variado y no tan hermético, imponiendo no sólo a una obra de estreno o reposición de compositor español, sino obligando a que hubiera alguna recuperación de obras que llevaran "desde años" sin programarse en el Liceo; o, también, imponiendo el estreno de una ópera extranjera al menos una vez por cada Temporada de Invierno (en la página 23 de la escritura leemos: "el empresario deberá estrenar durante la Temporada de Invierno de cada uno de los años teatrales, cuando menos, una ópera extranjera no representada en el Liceo, con el aparato y lujo que exige la categoría del Teatro; así como la reposición de otras óperas, que desde años se hayan representado en el Teatro").

[8] La principal "materia prima" para nuestro análisis del discurso será el conjunto de críticas musicales publicado en la prensa coetánea donde pasamos de las veintidós crónicas recibidas por la zarzuela, en la prensa madrileña y cuatro años antes, a sólo nueve reseñas en los periódicos de la Barcelona de finales de 1955.

[9] Los cinco críticos que cubrieron el estreno de la ópera *La Lola…*, cuyos nombres conocemos, fueron J. Montaner, A. Catalá, Julio Manegat, L.G.M. -Luis Gonzaga Manegat- y U.F. Zanni.

[10] Este análisis crítico y hermenéutico del discurso aplicado a los estrenos y reposiciones de otras obras compuestas por autores españoles será muy útil para comparar el impacto que *La Lola…* supuso en la prensa coetánea respecto a estas otras obras o, por ejemplo, si la ambientación e inspiración en Andalucía y en lo andaluz pudo suponer, o no, un criterio negativo para los críticos.

[11] El análisis comparativo aplicado a algunas producciones operísticas de la misma temporada arrojará más luz acerca de nuestra hipótesis sobre si la habituación de la crítica y público a un estilo muy específico (básicamente, romanticismo italiano y alemán) y con unos elencos y responsables de una gran calidad, pudo perjudicar, o no, a las críticas publicadas en la prensa coetánea sobre nuestro objeto de estudio.

8.1 ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO DE LAS CRÍTICAS DE *LA LOLA*

8.1.1 INTRODUCCIÓN

El primer dato cuantitativo significativo se refiere al menor número de críticas de este estreno respecto a la versión zarzuela cuatro años antes en Madrid[12]. Ordenando las nueve críticas, por orden cronológico, debemos citar un breve artículo previo, publicado en el diario *YA*, en una fecha no definida de noviembre de 1955[13].Tampoco debemos obviar la entrevista que el periodista Del Arco realizó a Ángel Barrios en *La Vanguardia* el 14 de diciembre de 1955[14] tan citada en esta tesis . El día posterior al estreno (18 de diciembre), contamos con cinco crónicas: la del diario *ABC* escrita por J. Montaner con una crítica telefónica muy breve[15]; la del *Diario de Barcelona* firmado por A. Catalá[16]; la de *La Prensa* con fecha 18-XII-1955 y autor desconocido[17]; la primera de las dos de *La Vanguardia* y, por último, la de *Solidaridad Nacional* firmada con la inicial C[18] (que atribuimos a la inicial del apellido del crítico Jose Castillo[19])*;* el 19-XII-1955 se publicaron dos críticas: una firmada por Julio Manegat[20] en *El Noticiero Universal* y otra, en la *Hoja del Lunes*, cuya autoría es de Luis

---

[12] Recordemos: nueve críticas (sobre el estreno de la ópera) frente a veintidós (acerca del estreno de la zarzuela).

[13] AUTOR DESCONOCIDO, "Los hermanos Fernández Shaw y la ópera Española", *Diario Ya*, noviembre de 1955 (localizado en el Archivo Guillermo Fernández-Shaw -con signatura ES.28006.BFJM.LGFS- custodiado en la Fundación Juan March, concretamente en el Cuaderno n.º 65, en su página 30 -consultado, el 28 de enero de 2024 en https://archivo.march.es/repositories/3/archival_objects/2235-). Esta reseña se refiere a que Guillermo y Rafael Fernández Shaw estaban comenzando a prestar "especial atención" al género operístico siendo los libretistas de una ópera del compositor Arturo Dúo Vidal, que estaban trabajando en otra con música de Jesús Guridi y anunciaban el estreno, "a comienzos del próximo diciembre" de *La Lola*… (recordemos que hubo que posponer el estreno por los motivos ya explicados).

[14] DEL ARCO: "Mano a mano. Maestro Barrios". *La Vanguardia española,* 14 de diciembre de 1955 (p. 31 del Cuaderno 65 citado en la nota a pie anterior). El contenido de esta interesante entrevista ha sido muy citado en esta tesis debido a la escasez de declaraciones publicadas de Barrios (hemos subrayado informaciones y opiniones importantes como la afirmación de Barrios de que fueron cincuenta las funciones que, de forma consecutiva, se escenificaron de la zarzuela o, por poner otro ejemplo, su rechazo frontal al género de la revista musical e, incluso, de aquellos compositores que compusieron revista en su época).

[15] MONTANER, Julio: "Dos obras líricas de los maestros Rodrigo y Barrios se estrenaron ayer en Barcelona", *Diario ABC*, 18 de diciembre de 1955, pp. 90-91.

[16] CATALÁ, Antoni: "Gran Teatro del Liceo. Estreno en España de "La Lola se va a los puertos", de Ángel Barrios y del ballet "Pavana Real" de Joaquín Rodrigo". *Diario de Barcelona,* 18 de diciembre de 1955, p. 47.

[17] AUTOR DESCONOCIDO: "Estreno de "La Lola se va a los puertos" y del ballet "Pavana real" de Rodrigo, en el Liceo". *La Prensa,* 18 de diciembre de 1955 (Cuaderno 65 del Archivo Guillermo Fernández-Shaw, p. 34).

[18] C.: "Estreno de "La Lola se va a los puertos" y del ballet" de Rodrigo, "Pavana Real". *Solidaridad Nacional*, 18 de diciembre de 1955, p. 29.

[19] Para documentar esta hipótesis citamos cinco ejemplos donde José Castillo fue el que firmó las críticas de otras óperas en este medio (*Solidaridad Nacional*). Nos referimos al estreno en España de *Debora e Jaéle* "Inauguración de la temporada. Éxito del estreno de "Débora y Jaéle", 6 de noviembre de 1955, p. 25. La reposición de *Otello,* "Gran Teatro del Liceo. Triunfal presentación de "Otello", 8 de noviembre de 1955, p. 19. En la recuperación de *El Cónsul*, "Brillante reposición de "El Cónsul", de Menotti", en el Liceo", 3 de diciembre de 1955, p. 13. O en el regreso de Victoria de los Ángeles a Barcelona con *Madama Butterfly*, "Triunfal presentación de Victoria de los Ángeles con "Madama Butterfly", 11 de diciembre de 1955, p. 25; por último, Castillo firmó también la crítica de la recuperación de la ópera *Goyescas* de Enrique Granados*,* en la siguiente temporada, concretamente el 3 de febrero de 1957, "Fervoroso homenaje al barítono Manuel Ausensi, en el Gran Teatro Liceo", p. 9.

[20] MANEGAT, Julio: "En el Liceo estreno de la ópera "La Lola se va a los Puertos" del maestro Barrios y del "ballet"

Gonzaga Manegat (que firma con las siglas L.G.M.)[21]; el 20 de diciembre es la fecha del otro artículo del diario *La Vanguardia* firmado por U.F. Zanni[22].

8.1.2 DIMENSIÓN TEXTUAL, CONTEXTUAL Y DESCRIPTIVA DE LAS 9 CRÍTICAS

Dimensión textual: los títulos y párrafos-resumen

Basándonos en el experto en la crítica del discurso Teum van Dijk[23] comenzamos por la dimensión textual transcribiendo los nueve titulares y párrafos resumen para clasificarlos (omitiendo la entrevista en *La Vanguardia* que Del Arco realizó a Ángel Barrios[24]) según las cuatro modalidades sistematizadas por Fabián Beltramino[25] (la 1ª, cuando hace referencia al nombre de la composición y/o compositor; la 2ª es la que alude al género, nacionalidad, índole numérica agrupación y/o intérprete etc.; la 3ª es la que menciona al intérprete y, por último, la 4ª es la metafórica o evocativa) como podemos comprobar en la siguiente tabla:

Medio escrito y fecha	Titulares y párrafo-resumen de la crítica	Clasificación de su modalidad
Diario *YA* (X-11-1955)	Los hermanos Fernández Shaw y la ópera Española	Modalidad 1 (alude a los libretistas) y 2 (género)
ABC (18-12-1955) J. Montaner	Dos obras líricas de los maestros Rodrigo y Barrios se estrenaron ayer en Barcelona	Modalidad 1 (género y compositor) y 2 (ubicación)
Diario de Barcelona 18-12-1955	GRAN TEATRO DEL LICEO. Estreno en España de "La Lola se va a los puertos", de	Modalidad 1 (títulos de obra y compositores) y 2 (ubicación)
A. Catalá	Ángel Barrios y del ballet "Pavana Real", de J. Rodrigo.	
La Vanguardia 18-12-1955 Crítico desconocido	Barcelona. Dos estrenos en el Liceo	Ni aporta datos de los tres modalidades ni hay ninguna expresión metafórica o evocadora y sólo la localización del evento (modalidad 2)
La Prensa 18-12-1955	Estreno de "La Lola se va a los puertos", y el ballet "Pavana real", de Rodrigo, en el Liceo	Modalidad 1 (títulos) y 2 (ubicación)
Solidaridad Nacional 18-12-1955	Estreno de "La Lola se va a los puertos" y del "ballet" de Rodrigo, "Pavana Real"	Modalidad 1 (títulos)

Tabla 8-1 Titulares, párrafo resumen y modalidad de las críticas sobre la ópera La Lola (creación propia).

de Joaquín Rodrigo, "Pavana Real". *La Vanguardia española.* 20 de diciembre de 1955, p. 30.

[21] GONZAGA MANEGAT, Luis. "Música. Gran Teatro". *La Hoja del Lunes.* 19 de diciembre de 1955, p. 19.

[22] ZANNI, Urbano F: "Liceo.- Estreno de la ópera "La Lola se va a los puertos" del maestro Barrios y del "ballet" de Joaquín Rodrigo, "Pavana Real". *La Vanguardia de Barcelona*, 20 de diciembre de 1955, p. 30.

[23] VAN DIJK, Teum, *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario.* Barcelona: Paidós, 1983.

[24] DEL ARCO: "Mano a mano...", p. 31.

[25] BELTRAMINO, Nicolás, *La crítica musical en la prensa diaria*…

Como podemos comprobar, de las nueve reseñas, los titulares o párrafos-resumen de siete de ellas responden a la primera modalidad (la que hace referencia al título y/o los compositores), es decir, un 77,77%; y los dos títulos restantes de las críticas (el 22,22%) responden a dos titulares muy similares entre sí que ni aportan datos de las primeras modalidades (no aluden ni a los títulos, nombres de compositores y/o libretistas; ni al género -lírico u ópera-, ni a los intérpretes) pero tampoco a la modalidad metafórica o evocativa porque no hay ninguna expresión que se dirija a esa finalidad; en ambos caso solo se indica que se trató de estrenos y que se ubicaron en el Liceo (en la *Vanguardia,* en la publicación del 18 de diciembre de 1955 titulada "Barcelona. Dos estrenos en el Liceo" y en *La Hoja del Lunes* con el encabezado: "Música. Gran Teatro del Liceo"). Debemos no precipitar nuestra interpretación de estos datos deduciendo, automáticamente, que la omisión de datos relevantes del estreno, en dos de las cinco críticas, sería una primera evidencia[26] del menor impacto de este evento en la crítica especializada y de una cierta indiferencia por parte tanto de la prensa barcelonesa como de sus periodistas encargado de las crónicas del Liceo. En el caso de *La Hoja del Lunes* estamos ante el diario semanal que cubría el día de descanso al que tenían derecho los periodistas y que, por tanto, tenía que cubrir los eventos culturales de la semana en el mismo artículo (por lo que era habitual no encabezar con datos concretos los titulares y párrafos resúmenes de las críticas musicales[27]); con relación a *La Vanguardia española* se trata de una primera reseña de unas pocas líneas y, el 20 de Diciembre, será el crítico especialista, Urbano Fernández Zanni, el que profundice en el evento contando su crónica, además, con un titular que menciona los datos de la modalidad 1.

Como último dato significativo, en siete de los nueve títulos (de nuevo el 77,77%) se menciona el lugar del estreno (el Gran Teatro Liceo), algo habitual, en general, en las crónicas sobre las óperas estrenadas y repuestas que hemos comprobado, concretamente, en las posteriores críticas analizadas en toda la década de los años 50 (de ópera española y/o catalana) y en las escenificaciones de la Temporada 1955/56 abordadas en los subapartados 8.3 y 8.4 .

Dimensión contextual: configuración de la situación comunicativa a través de tiempos verbales

De la mano de Kerbrat-Orecchioni[28], Harald Weinrich[29], Casalmiglia y Tusón Vals30 volvemos a analizar las críticas según los tiempos verba-les como configurados de las dos situaciones comunicativas del mundo "narrado" y el mundo "comentado".

En la siguiente tabla se sintetiza el número y porcentaje de verbos utilizados en las críticas de cada medio de comunicación:

---

[26] Como también consideramos que es un peor dato cuantitativo el pasar de veintidós críticas en el estreno/primeras funciones de la zarzuela, en Madrid, a sólo nueve.

[27] En este capítulo comprobaremos que todos los titulares de *La Hoja del Lunes* siempre se refieren o al Gran Teatro Liceo o, como mucho, incorporan el sustantivo "música" por el motivo que acabamos de explicar.

[28] KERBRAT-OREOCCHIONI, C., *La enunciación. De la subjetividad al lenguaje,* p. 60.

[29] WEINRICH, H., *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje.*

Medio de comunicación	N.º de verbos en "modo comentado" y porcentaje	N.º de verbos en "modo narrado" y porcentaje	Total de Verbos
Ya	8 verbos (72,73%)	3 verbos (22,27%)	11
ABC	1 verbo (11,11%)	8 verbos (88,89%)	9
Diario de Barcelona	4 verbos (33%)	8 verbos (66,66%)	12
La Vanguardia (crítica previa del 18-12-1955)	2 verbos (50%)	2 verbos (50%)	4
La Prensa	5 (28,41 %)	12 verbos (70,59%)	17
Solidaridad Nacional (crítica "expresó") firmada con inicial C.	1 verbo (50%)	1 verbo (50%)	2
Noticiero Universal	28 verbos (63,64%)	16 verbos (36,36%)	44
Hoja del Lunes	9 verbos (50%)	9 verbos (50%)	18
La Vanguardia	19 verbos (47,50%)	21 verbos (52,50%)	40
Total de verbos	77 verbos 49,04%	80 verbos 50,96%	157

Tabla 8-2. N.º de verbos y porcentaje en modo comentado y narrado en las críticas sobre La Lola (creación propia).

Permanece la escasa diferencia entre el porcentaje de los dos grupos temporales como ocurría con las críticas de la versión zarzuela pero invirtiéndose , ligeramente, el porcentaje. De los 157 verbos computados en las nueve críticas, los relacionados con el "mundo comentado" (presente, pretéritos perfectos compuestos y futuro, etc.), suman 77 verbos (49,04%) y los verbos del mundo "narrado" (pretérito perfecto simple, imperfecto, pluscuamperfecto, pretérito anterior, condicional, etc.) computan 80 (50,96%). En la crítica de la zarzuela, el Grupo Temporal I (mundo "comentado") superaba en porcentaje (56,3%), al Grupo Temporal II (mundo "narrado") suponía un 43,7%[30]. Citemos dos ejemplos de cada grupo comenzando por el mundo "comentado":

> Conserva su carácter de zarzuela grande, con grandes méritos líricos y escénicos. La labor del maestro Barrios es muy eficiente, pues su partitura está muy bien trabajada sobre la base del ritmo y del temario folklórico sevillano; sus melodías adquieren vida propia al definir el personaje que los interpreta y adquiere valor sinfónico en el "ballet" del segundo acto[31].
> (…) ha procurado traducir las expresiones artísticas populares. Y lo ha hecho con sinceridad, con nobleza de procedimientos, con mano inteligente y segura; pero la falta de grandes contrastes y efectos escénicos quedan fatalmente reflejados en la música, que si siempre revela al compositor bien dotado, solo de vez en cuando aleja, con los altos vuelos de la inspiración, la impresión de vaguedad y monotonía[32].

Y sobre, el mundo "narrado" plasmamos otros dos ejemplos: "El público acogió la obra, desde el primer acto, con alguna frialdad, aunque al final aplaudió al autor y los intérpretes"[33]. Y el otro ejemplo: "Toñy Rosado, en el papel de protagonista, hizo una

[30] Los datos completos, el caso de las 22 críticas que recogieron el estreno de la zarzuela, son que, de los 460 verbos totales utilizados por los críticos, 259 verbos (56,3%) correspondieron al tiempo presente y a sus derivados y 201 verbos (43,7%) se relacionaban con el "mundo narrado" (modo pasado y derivados).

[31] GONZAGA MANEGAT, L: "Música. Gran Teatro del Liceo", *Hoja del* Lunes, 19 de diciembre de 1955, p. 19.

[32] ZANNI, U.D: «Música, teatro y cinematografía. Estreno de la ópera "La Lola se va a los puertos", del maestro Barrios», *La Vanguardia*, 20 de diciembre de 1955, p. 30.

[33] MONTANER, J: "Dos obras líricas de los maestros Rodrigo y Barrios se estrenaron ayer en Barcelona", ABC, 18 de diciembre de 1955, pp. 90-91.

garbosa «Lola» y Manuel Ausensi –una vez más le vemos en escena en un prodigio de capacidad de trabajo- encarnó la figura severa de "Heredia", el enamorado e incondicional acompañante de la «cantaora»"[34].

Esta inversión del peso específico del mundo narrado frente al comentado (cotejando el corpus crítico de ambas versiones escénicas de la obra) no es habitual, en el caso de una obra de estreno[35] (los verbos del mundo narrado se utilizan para describir tanto la respuesta del público como el nivel interpretativo de los cantantes, de la orquesta y del montaje frente a los verbos del mundo comentado que se dirigen a definir el libreto, la música, el estilo de ambas, los rasgos y características del compositor y los libretistas). Lo interpretamos como otro síntoma de indiferencia y falta de motivación por escribir sobre la obra en cuestión. El uso de verbos en pasado (Grupo Temporal I) es la versión más periodística del crítico, es la que exige menos capacitación o cualificación por parte del profesional y la que supone menos compromiso e involucración del crítico frente al mundo "comentado", que representa un estilo más ensayístico que exige más capacitación y rigor intelectual así como una mayor responsabilidad y compromiso para con el lector.

En la crítica de la zarzuela, los periodistas cubrieron el evento con un mayor propósito de opinar (de forma favorable en su mayoría) sobre el libreto y, sobre todo, la música (tanto por su alineación estética y cultural con lo que implicaba la obra como por avalar y refrendar el primer premio de composición en un concurso organizado y sufragado por el gobierno). Consideramos que el menor porcentaje de uso de verbos en "modo comentado" viene condicionado, también, por el hábito de escucha del público y críticos de la prensa barcelonesa[36] y que los críticos se sentían obligados a escribir estas crónicas (de una forma similar al compromiso que el Liceo había adoptado con la ópera española, con la aparición de una ópera o ballet nacional teniéndose que recoger en un pacto -como sinónimo de cláusula- de una escritura notarial); semana tras semana, crítica y público disfrutaban de lo extraordinario y excepcional en el Gran Teatro Liceo de Barcelona tanto respecto al repertorio operístico[37] como a los cantantes de renombre nacional e internacional[38]. Para validar esa hipótesis necesitaremos analizar, con esta misma metodología

---

[34] Autor desconocido: "Estreno de "La Lola se va a los puertos" y el ballet "Pavana Real", de Rodrigo, en el Liceo", *La prensa*, 19 de diciembre de 1955, p. 14.

[35] En los subapartados 8.3. y 8.4 cotejaremos, además, los porcentajes de los tiempos verbales no sólo en las óperas de estreno (que van desde la ópera española *Lola la Piconera* de C. del Campo -1953- hasta la ópera catalana *Amunt;* de Altisent -1959) sino a óperas de repertorio que ya habían sido numerosamente representadas en el Gran Teatro Liceo (como *Otello, Madama Butterfly, La Boheme, Tristán e Isolda* etc.).

[36] Como reflexión previa a la investigación completa podemos afirmar que el grado de motivación que genera en un crítico musical ver y escuchar las grandes óperas del repertorio y a las grandes figuras del bel canto no debía ser el mismo que ante la cobertura de una ópera fundamentada en la tradición andaluza como *La Lola*…

[37] En la misma Temporada del estreno de ***La Lola***… (1955/56) destacamos, por ejemplo, ***L´elisir d´amore*** de G. Donizetti, ***Madama Butterfly*** de Puccini, ***La Boheme*** de G. Puccini, ***Otello*** de G. Verdi o ***Lucia di Lummermoor*** de G. Donizetti. En la siguiente temporada (1956/57) se incorporan, a los clásicos italianos (de nuevo ***La Bohéme*** de Puccini y Tosca; ***Aida*** y la ***Traviata*** de Verdi) un traslado al Liceo del Festival de Bayreuth con la ***Valquiria*** y ***El Ocaso de los Dioses*** de R. Wagner).

del análisis crítico del discurso, algunas de las críticas recibidas tanto por los estrenos y reposición de óperas compuestas por autores españoles (en la década de los años 50) como de óperas recuperadas y estrenadas de óperas extranjeras (en la misma Temporada de Invierno 1955-56) en los diferentes subapartados del punto 8.3.

Dimensión descriptiva

Comenzamos compartiendo estas siete citas:

- "El público acogió la obra, desde el primer acto, con alguna frialdad, aunque al final aplaudió al autor y los intérpretes"[39].
- "La Lola se va a los Puertos obtuvo cortés acogida de los asistentes"[40].
- "Ambas obras, de positivo valor, obtuvieron una acogida altamente satisfactoria, aplaudidísimos los autores y los intérpretes"[41].
- "El público que llenaba brillante sala del Gran Teatro del Liceo, premió con aplausos la labor de los artistas"[42].
- "(…) se estrenó la ópera que fue cortésmente acogida por el numeroso y selecto público asistente aunque también es necesario indicar que, al final de esta, se produjeron algunos evidentes y significativos "siseos". (…) y esta fue la velada liceísta del sábado más ambiciosa que feliz y de la que el público salió un poco mohíno y desarraigado"[43].
- "La partitura fue agradablemente escuchada y premiada con aplausos a la terminación del espectáculo"[44].
- "Naturalmente, una obra seria y honrada, como lo es "La Lola se va a los puertos", había de merecer el respeto de los espectadores que si no estrepitosamente aplaudieron con simpatía en algunos momentos de la representación y al final de los actos, compareciendo el maestro Barrios en el palco escénico después del segundo"[45].

Es obvio que los críticos no transmiten la misma respuesta del público que la recibida por la versión zarzuela, en Madrid, cuatro años antes. Los adjetivos y adverbios neutros son los que ahora predominan ("cortés acogida"[46]; "cortésmente acogida"[47], "aunque al final aplaudió"[48], "premiada con aplausos"[49]); hemos encontrado adjetivos directamente negativos ("con alguna frialdad"[50]) o alusiones a esa falta de conexión ("se

---

[38] Destacamos, especialmente, a las sopranos Renata Tebaldi o Victoria de los Ángeles.
[39] MONTANER, Julio: "Dos obras líricas de los maestros Rodrigo y Barrios…", pp. 90-91.
[40] CATALÁ, A: "Gran Teatro del Liceo…", p. 47.
[41] ZANNI: "Liceo.- Estreno de la ópera…", p. 30.
[42] AUTOR DESCONOCIDO: "Estreno de "La Lola se va…", p. 14.
[43] MANEGAT: "En el Liceo estreno de la ópera", p. 11.
[44] GONZAGA MANEGAT: "Música. Gran Teatro", p. 19.
[45] ZANNI: "Liceo.- Estreno de la ópera…", p. 30.
[46] CATALÁ: "Gran Teatro del Liceo…", p. 47.
[47] MANEGAT: "En el Liceo estreno de la ópera…", p. 11.
[48] MONTANER: "Dos obras líricas de los maestros Rodrigo y Barrios…", pp. 90-91.
[49] GONZAGA MANEGAT: "Música. Gran Teatro", p. 19.
[50] MONTANER: "Dos obras líricas de los maestros Rodrigo y Barrios…", pp. 90-91.

produjeron algunos evidentes y significativos siseos") y alguna frase más favorable en la descripción de la actitud del público ("la partitura fue agradablemente escuchada y premiada con aplausos a la terminación del espectáculo"[51]) y la frase de la crítica que refleja una mejor respuesta del público ("obtuvieron una acogida altamente satisfactoria, aplaudidísimos los autores e intérpretes") fue publicada en *La Vanguardia* el 18-12-1955, crónica que, además de contar con sólo dos párrafos que suman setenta palabras y de no aportar ninguna otra información relevante (salvo la ficha de la obra y esta valoración de la respuesta del público) concluye afirmando: "De ellas (de las dos obras, de los dos estrenos) nos ocuparemos con la debida extensión en nuestro próximo número". Será el crítico especializado de *La Vanguardia,* U.F. Zanni[52] el autor de la reseña más extensa; y, tal y como hemos comprobado en la última cita de los extractos y sin entrar en contradicción con lo expresado por su compañero de periódico dos días antes, no transmite lo mismo desmintiendo un apabullante éxito y las ovaciones del público con la frase: "que si no estrepitosamente aplaudieron"[53] para relatar una aceptación cordial del público que, por momentos, aplaudió con simpatía tanto en momentos concretos como al final de los actos obligando a que Barrios tuviera que saludar desde el palco escénico.

El otro gran bloque de aspectos que se suelen tratar desde el "mundo narrado" se refiere a la opinión de los críticos acerca del nivel interpretativo de los cantantes, orquesta, cuerpo de baile, coro, dirección artística y musical, etc. Algo más de la mitad de las críticas (sólo cinco de las nueve, es decir, un 55,55%) añaden esta información a sus crónicas, así que nos permitimos vaciar el texto íntegro, en relación con esta temática, de las cinco críticas:

> Toñy Rosado presentó una garbosa encarnación escénica de la protagonista, conjugando brillantemente sus armoniosas facultades vocales. Gran variedad colorista imprimió a sus líricas dicciones la excelente cantante. También Manuel Ausensi, tuvo oportunidad de lucir sus notables aptitudes interpretativas (…). Correctos en sus respectivas intervenciones lírico-escénicas, M.ª Teresa Marquínez, Pilar Torres, Carlos Munguía, Joaquín Deus, Diego Monjo, Josefina Navarro y los restantes intérpretes. El cuerpo de baile liceísta, con Aurora Pons y Juan Magriñá a su frente, actuó en la fiesta que se celebra en el segundo acto. Sus plasticidades dieron brillo a esta escena[54].
>
> Toñy Rosado, en el papel de protagonista, hizo una garbosa "Lola" y Manuel Ausensi – una vez más le vemos en escena en un prodigio de capacidad de trabajo- encarnó la figura severa de "Heredia", el enamorado e incondicional acompañante de la "cantaora". Un "ballet" montado por Juan Magriñá, que interviene personalmente en el mismo, contribuye a dar "color local" a la obra. En este "ballet" Aurora Pons ejecutó también con su exquisita elegancia un "sólo" que mereció los aplausos del público. Una larga lista de artistas que completaba el amplio reparto, contribuyeron a la presentación de esta ópera

---

[51] GONZAGA MANEGAT: *"*Dos obras líricas de los maestros Rodrigo y Barrios…", pp. 90-91.

[52] Como comprobaremos en el subapartado 8.3, U.F. Zanni firma las otras siete reposiciones/estrenos de óperas de autores españoles y, es el autor, también, de las otras diez óperas escenificadas en la misma temporada de invierno 1955-56.

[53] ZANNI: "Liceo.- Estreno de la ópera…", p. 30.

[54] CATALÁ: "Gran Teatro del Liceo…", p. 47.

(…). El maestro Rafael Pou, que dirigió la orquesta, junto con el regidor de escena Juan Germán Schroeder, hicieron lo posible para conducir la nave a buen puerto[55].

Otra cosa fueron los artistas que la interpretaron. Toñy Rosado, muy bien encajada en su papel, dio realidad y viveza a Lola, sintiendo la raíz del personaje y aunando, a las cualidades de su voz, todo el matiz, toda la sensibilidad que requeriría aún en momentos en que era difícil rodearlo de prestancia y de verdad. Manuel Ausensi supo, como siempre en sus actuaciones, vivir el personaje y darle a éste un volumen mayor que el que realmente tiene. Se le aplaudió con calor en el primer acto y en el segundo se le obligó a repetir una bellísima y emotiva "serrana" (un aplauso al maestro Barrios), con la que comienza esta segunda parte de "La Lola se va a los puertos". El resto de los artistas lucharon por dar efectividad a sus personajes con vacilaciones unas veces con sobriedad y elegancia otras. Citamos a la siempre serena Pilar Torres, a Carlos Munguía, a Joaquín Deus, Diego Monjo, M.ª Teresa Marquina, Josefina Navarro etcétera. Discreto y "folklórico" el ballet que interviene en la segunda parte de esta ópera (…). Dirigió la orquesta con su habitual emoción y pericia el maestro Rafael Pou[56].

De los intérpretes, que lucharon y vencieron la difícil tarea de sentirse "cantaores" diremos en su elogio que no desmerecieron del ambiente general de la obra, aportando cada uno su particular valía al conjunto. Toñy Rosado se compenetró con la protagonista, a cuyo personaje revistió de vida propia, al igual que Manuel Ausensi con el suyo. M.ª Teresa Marquínez, Pilar Torres, Joaquín Deus, Carlos Munguía, Josefina Navarro, Diego Monjo y los que completaron el extenso reparto cooperaron eficazmente en la representación[58].

En la interpretación, todos pusieron voluntad y cariño. Y facultades, como la soprano Toñy Rosado, una protagonista gentil y de voz gratísima y entonada, y el barítono Manuel Ausensi, que en el papel de Heredia, uno de los más favorecidos por los libretistas y el compositor, desplegó su arte excelentísimo, escuchando particulares y fervorosas palmadas en la descripción que de Lola hace en el primer acto y en su canción del segundo, página ésta que tuvo que repetir. María Teresa Marquínez, Pilar Torres, el tenor Carlos Munguía, el bajo Joaquín Deus, Diego Monjo, Juan Martín, Esteban y Josefina Navarro completaron el reparto, que con satisfacción se veía integrado exclusivamente por artistas españoles. El cuerpo de baile con Aurora Pons y Juan Magriñá a su frente tuvo una lúcida intervención y el coro se portó discretamente. Juan Germán Schröeder hizo cuanto pudo para que la escena no quedara desprovista de animación. El maestro Rafael Pou, que ha trabajado con fe y constancia en la preparación musical de la obra, dirigió la orquesta, obteniendo resultados positivos. De buen efecto los decorados, realizados por Sabatés y Talens, según boceto de José Castells[59].

El porcentaje tan reducido de críticas se vuelve a alinear con esa "indiferencia" tanto de los críticos como de la prensa de Barcelona ante ese evento llevando a que varias crónicas (casi la mitad) se puedan permitir no ya que el crítico no opine ni se implique omitiendo alguno de los principales cometidos de un crítico musical: el levantar acta del grado de desempeño de los protagonistas de un concierto o espectáculo teatral/musical. Como segunda reflexión, del análisis de estas cinco descripciones, comprobamos que

---

[55] AUTOR DESCONOCIDO: *"Estreno de "La Lola se va…",* p. 14.

[56] MANEGAT: "En el Liceo estreno de la ópera…", p. 11.

[58] GONZAGA MANEGAT: "Música. Gran Teatro Liceo", p. 19.

[59] ZANNI: "Liceo.- Estreno de la ópera "La Lola se va a los puertos…", p. 30.

hay mucho consenso sobre la calidad y altura interpretativa de Toñy Rosado (papel de Lola) y Manuel Ausensi (en el de Heredia) y, como director musical, Rafael Pau[60]. Sobre el ballet, dirigido por Juan Magriñá, no hay tanta convergencia en las opiniones aunque se destaca la intervención solista de Aurora Pons. El resto del elenco de cantantes recibe adjetivos neutros tipo "correcto/a" (es el caso de Pilar Torres, Carlos Munguía, Joaquín Deus, Diego Monjo, M.ª Teresa Marquina, Josefina Navarro…). Un aspecto que queremos resaltar, es el abundante uso de expresiones alusivas a algo combativo o voluntarista: "lucharon por dar efectividad a sus personajes"[61], "lucharon y vencieron"[62], "hicieron lo imposible"[63], "todos pusieron voluntad y cariño"[64], "hizo lo que pudo"[65], subrayando más la intención que el resultado y, sobre todo, armando una estrategia de crítica negativa a la obra escénico-musical (comprobaremos, más adelante, que la opinión mayoritariamente desfavorable hacia la ópera alude más a la trama y desarrollo del libreto -obra de los Fernández-Shaw- que a la propia música -de Ángel Barrios-); este elogio al esfuerzo titánico se asocia a la dignificación de un espectáculo que, a juicio de los críticos, presentaba muchas lagunas, por ejemplo, en su argumento y ambientación. Este propósito velado de los críticos también se observa en los elogios a la interpretación de Toñy Rosado y Manuel Ausensi (situándolas en una esfera superior a la de la propia obra que están escenificando) mediante expresiones como las siguientes; respecto a Toñy Rosado: "dio realidad y viveza a Lola, sintiendo la raíz del personaje y aunando, a las cualidades de su voz, todo el matiz, toda la sensibilidad que requeriría aún en momentos en que era difícil rodearlo de prestancia y de verdad"[66] (está sugiriendo que la obra tenía momentos de carencia de prestancia y de verdad, que no era auténtica o, al menos, verosímil). Y respecto a Manuel Ausensi: "supo, como siempre en sus actuaciones, vivir el personaje y darle a éste un volumen mayor que el que realmente tiene"[67] (lo que, indirectamente, indica esa falta de presencia que, a priori, libretistas y músico otorgaron al personaje en la ópera frente a la relevancia y protagonismo, en la comedia original, que radicaba en la reflexión y sentido común que aportaba jugando un papel similar a Abel Martín).

8.1.3 DIMENSIÓN ARGUMENTATIVA

Adjetivos

Antes de clasificar los elementos receptores de este tipo de adjetivos (que serán: los cantantes así como a sus creadores -los Fernández-Shaw y Barrios-) hemos diferenciado entre tres tipos de adjetivos: elativos (los que pueden ser considerados elogiosos), neutros y, directamente negativos computando su presencia en las críticas con este re-

---

[60] En el Capítulo 6 sobre el proceso creativo de la ópera ya comprobamos el grado de compromiso del director (Rafael Pou) para con el proyecto con sus cartas a Barrios que excedían de la cordialidad protocolaria para expresar su interés e implicación en el proyecto

[61] MANEGAT: "En el Liceo estreno de la ópera "La Lola se va a los puertos"…", p. 11.

[62] GONZAGA MANEGAT: "Música. Gran Teatro Liceo", p. 19.

[63] AUTOR DESCONOCIDO: "Estreno de "La Lola se va a los puertos"…", p. 14.

[64] ZANNI: "Liceo.- Estreno de la ópera "La Lola se va a los puertos…", p. 30.

[65] *Ibidem,* p. 30.

[66] MANEGAT: "En el Liceo estreno de la ópera "La Lola se va a los puertos"…", p. 11.

[67] *Ibidem*, p. 11.

sultado:

a. Adjetivos elativos: garbosa (2); armoniosas (1); notables (1); excepcional/excepcionalmente (2); inteligente (1), segura (1)

b. Adjetivos neutros: español (12), andaluz/a (5), cortés y cortésmente (2 -un adjetivo y un adverbio-); correctos (1), digna (1), aceptable (1).

c. Adjetivos negativos: "infeliz española" (1 -esa expresión- pero "española" aparece una segunda vez en el mismo párrafo de esa crítica de Julio Manegat), "castizos ritmos" (1). confuso (1), borroso (1); y negación de calificativos positivos: "le han privado del dinamismo, garbo y emoción sentimental".

A pesar de la proporcionalidad existente, desde el punto de vista cuantitativo, entre los calificativos que recibe la obra, debemos implementar un "contra-peso" cualitativo como es la aclaración de a qué objeto se aplican, mayoritariamente, estos elogios, críticas negativas o calificativos neutros. Así, la mayoría de adjetivos elativos se dirigen a la descripción de los cantantes principales (especialmente Toñy Rosado, que es la receptora, por ejemplo, de los dos adjetivos -garbosa- y, también y en segundo lugar, Manuel Ausensi) y al director Rafael Pou; incluso los adjetivos etiquetados como "neutros" se aplican, sobre todo, a los miembros del elenco que no han destacado tanto (como el resto de cantantes o el cuerpo de baile). Los adjetivos claramente negativos no aparecen en una posición del crítico del mundo narrado sino del comentado y se aplican, en mayor medida, tanto al libreto, como, en menor medida, a la música de Barrios. Contamos con adjetivos como español o andaluz/a que, dependiendo de su contexto y al sustantivo que acompañe, tiene una acepción más elogiosa o despectiva. Si comenzamos por "español", la mayoría de las veces es un adjetivo que, simplemente, califica la obra y que, incluso, se utiliza en el titular de la noticia del diario *Ya: "*Los hermanos Shaw y la ópera española[68]"; o en el "género lírico español"[69], "dos obras musicales "españolas de mucha importancia"[70]; "la atención que anualmente se presta en el liceo a la música española"[71]; "no puede ser admitida como una muestra de la ópera española moderna"[72] (aquí el adjetivo "española" para nada es negativo sino que, junto con moderna, supone un dato objetivo y elogioso que califica el género lírico); ya hemos comprobado que "española" es la versión más despectiva del término utilizándose en dos ocasiones y en el mismo párrafo, por parte del crítico Julio Manegat[73]. El propio Manegat, en este recorrido por el adjetivo español/a realiza una interesante reflexión: "Creemos que la ópera española[74], si que esta existiese…[75]"; "repertorio español"; o en la queja velada de Zanni afirmando

---

[68] AUTOR DESCONOCIDO: "Los hermanos Fernández Shaw y la ópera española", p. 14.

[69] *Idem.*

[70] MONTANER: "Dos obras líricas de los maestros Rodrigo y Barrios…", pp. 90/91

[71] AUTOR DESCONOCIDO: "Barcelona. Dos estrenos en el Liceo", p. 44.

[72] MANEGAT: "En el Liceo, estreno de la ópera "La Lola se va a los Puertos"…", p. 11.

[73] Se trata de la cita que encabeza la introducción de este capítulo 8 publicada en *El Noticiero Universal* citada en la nota al pie anterior.

[74] MANEGAT: "En el Liceo, estreno de la ópera…", p. 11.

[75] Este tipo de expresiones puede implicar diferentes connotaciones de toda índole, pero, no podemos dejar de mencionar, que sintoniza, plenamente, con una opinión de la musicología especializada de que la "ópera nacional" fue un

que no se deja mucho espacio en el Liceo a esta música: "El hueco no muy amplio, en verdad, que anualmente se deja en el Liceo a la música española[76] lo ha llenado…" (volviendo a aludir a esa "obligación contractual" del Liceo a admitir este tipo de obras pero sin mucha convicción y compromiso, por su parte). Otra interesante reflexión de U.F. Zanni es la relativa al resto del elenco de cantantes: "que con satisfacción se veía integrado exclusivamente por artistas españoles"[77] donde, veladamente, se congratula de esta característica común a todos los cantantes. En relación con el otro adjetivo alusivo a una zona geográfica (andaluz/andaluza) acerquémonos a los ejemplos: "en todo andaluza"[78] (relativo a la obra) interpretable como una descripción objetiva y neutra de la obra; "cantaora andaluza", respecto al libreto, es una calificación también neutra y objetiva; "ambiente andaluz" para describir la ópera vuelve a ser una acepción objetiva y neutra; "folclore andaluz" podría aludir a lo mismo pero es algo diferente (sin llegar a ser un adjetivo despectivo) al introducirse en la frase "salpicada con abundantes incursiones al folclore andaluz"; por último "juergas andaluzas" sí es una expresión menos favorable ya que viene acompañada de "navajas"[79].

La dimensión argumentativa en el mundo "comentado".

En primer lugar, vamos a extraer las afirmaciones de los críticos relativas a la calidad, en general, de la obra y, de forma particular, de la música de Ángel Barrios por orden estrictamente cronológico extractada de cada crítica individual:

J. Montaner[80]: "Es una obra difícil de interpretar y en todo andaluza, con bailes intercalados y muchos personajes".

A. Catalá[81]:

> Escrita la partitura adoptando la estética –podríase decir- del lirismo apellidado "flamenco", los ritmos y melodismos del "cante jondo" son la base de su planteamiento. Es toda una zarzuela dicha obra de la que sobresalen la copla que canta Heredia al dar principio el segundo acto y la habanera que declaman Lola y Rosario en el mismo pasaje de la obra".

El crítico de *La Vanguardia* (18-12-1955) comenta: "Ambas obras, de positivo valor (…)[82]".

En *La Prensa* (18-12-1955): "La obra presenta el corte clásico de una zarzuela, salpicada de abundante incursiones al folklore andaluz que intentan subrayar el vigoroso

---

intento frustrado, una utopía o, en palabras de González Lapuente, un "dorado", es decir, que tuvo más de constructo o idealización de los compositores e intelectuales que de un producto de éxito en el público que llegara a fructificar en los teatros de ópera españoles.

[76] ZANNI: "Liceo.- Estreno de la ópera "La Lola se va a los puertos"…, p. 30.

[77] *Idem.*

[78] MONTANER: "Dos obras líricas de los maestros Rodrigo y Barrios…", pp. 90-91.

[79] En la acción dramática recordemos que "Panzatriste", el amigo y compañero de "juergas" de D. Diego, primero insulta a Lola, es increpado por Heredia, y el propio "Panzatriste", en respuesta, intenta clavarle su navaja a Heredia.

[80] MONTANER: "Dos obras líricas de los maestros Rodrigo y Barrios…", pp. 90-91

[81] CATALÁ: "Gran Teatro del Liceo. Estreno a España de "La Lola se va los puertos"…", p. 47.

[82] AUTOR DESCONOCIDO: "Barcelona. Dos estrenos en el Liceo", p. 44.

canto de los Machado a la mujer"[83].

Julio Manegat[84]:

"(esta obra) no puede ser admitida como una muestra de la ópera española moderna. Y no puede serlo porque en ella hay una continuidad de motivos que todos tenemos deseos de desterrar; una continuidad de motivos que, tristemente, caen en la infeliz españolada. Ahora, en 1955, no puede presentarse "La Lola se va a los puertos" como sucediendo en nuestros días, con sus trajes de etiqueta y sus trajes de callejeros de hoy y, al mismo tiempo, con navajas y juergas andaluzas de las de "antes", sazonado todo ello con guitarras, coplas y mantones. Creemos que la ópera española, si es que ésta existe, ha de orientarse hacia un camino completamente distinto; por cualquiera, pero que no sea el de la españolada. Y aquí cae la ópera estrenada el sábado, con los tópicos dichos y con otros de tipo puramente folklóricos hasta el punto de que restan calidad a la partitura, en la que hay pasajes de exquisita inspiración dentro de la raíz nacional y de la esencia pura de nuestro pueblo y la transformación en una zarzuela lenta, triste y desplazada de nuestro momento. Escenas interminables a las que podía haberse dado otro efecto mediante unos acertados cortes y un ritmo escénico forzado que resta emoción a la lejana trama dramática de los Machado. La música, como hemos dicho, está llena de aciertos y de momentos brillantes, pero se deslíen ante la pesadez de la escena aun teniendo en cuenta que Juan Germán Schroeder ha hecho lo posible por mantener, cuanto menos, una actitud escénica, digna y aceptable[85].

Luis Gonzaga Manegat, en *La Hoja del Lunes* afirma:

Conserva su carácter de zarzuela grande, con grandes méritos líricos y escénicos. La labor del maestro Barrios es muy eficiente, pues su partitura está muy bien trabajada sobre la base del ritmo y del temario folklórico sevillano; sus melodías adquieren vida propia al definir el personaje que los interpreta y adquiere valor sinfónico en el "ballet" del segundo acto[86].

U.F. Zanni, primero, transmite su opinión sobre el "libro":

Pese a la autoridad y competencia de los realizadores, tal proceso no podía resultar del todo favorable a la nueva forma de la obra, mucho menos cuando los Fernández-Shaw (…) han privado a la obra del dinamismo, garbo y emoción sentimental que primitivamente le eran peculiares, y la han dejado en algo confuso, borroso, con el consiguiente perjuicio para la acción escénica y, por tanto, para la labor del músico. Tal vez ello sea consecuencia de los desmoches que, según parece, hubo que hacer a última hora en la ópera, fuera por lo que fuere, y aun nada ni a nadie había de beneficiar[87];

Después Zanni escribe, respecto a la música:

En la partitura el maestro Barrios ha procurado traducir las expresiones artísticas populares. Y lo ha hecho con sinceridad, con nobleza de procedimientos, con mano inteligente y segura; pero la falta de grandes contrastes y efectos escénicos quedan fatalmente reflejados en la música, que, si siempre revela al compositor bien dotado, solo de vez en cuando aleja, con

---

[83] AUTOR DESCONOCIDO: "Estreno de «La Lola se va a los puertos»", p. 14.
[84] MANEGAT, J: "En el Liceo estreno de la ópera "La Lola se va a los puertos"…", p. 11.
[85] *Idem*.
[86] GONZAGA MANEGAT: "Música. Gran Teatro Liceo", p. 19.
[87] ZANNI, Urbano F: «Música, teatro y cinematografía. Estreno de la ópera»…", p. 30.

los altos vuelos de la inspiración, la impresión de vaguedad y monotonía[88].

En principio encontramos tres posicionamientos estético-musicales respecto a la parte musical de la ópera que han escuchado; uno más neutro que se limita a describir su carácter andaluz y español y que predomina en las primeras críticas (J. Montaner, A. Catalá o el crítico de *La Prensa*); otro donde se critica con más dureza todo lo relativo al libreto y se "indulta" a la música; esta segunda postura, predominante, admite diferentes gradaciones, siendo Julio Manegat el que llega más lejos, sobre todo en su crítica al libreto; el otro crítico, más moderado en sus reservas, es Urbano Fernández Zanni en *La Vanguardia;* y el tercer y último grupo, por último, ensalza la música de Barrios (y omite cualquier comentario sobre el libreto) como L.G.M. en la *Hoja del Lunes.* Por tanto encontramos bastante consenso en la falta de sintonía entre los críticos musicales (y presumiblemente el público) con el libreto (argumento) por varios motivos: por un lado, algunos críticos subrayan que no ha funcionado la transformación de la comedia original en el libreto definitivo de la ópera (Zanni: "han privado a la obra del dinamismo, garbo y emoción sentimental que primitivamente le eran peculiares y la han dejado en algo confuso, borroso") y los que presentan una enmienda a la totalidad como Julio Manegat que escribe: "pero (esta obra) no puede ser admitida como una muestra de la ópera española moderna. Y no puede serlo porque en ella hay una continuidad de motivos que todos tenemos deseos de desterrar; una continuidad de motivos que, tristemente, caen en la infeliz españolada". En una primera interpretación precipitada y superficial, podríamos percibir algún rechazo casi involuntario a lo español (y andaluz) porque no acertamos a averiguar a qué se refiere con la "continuidad de motivos que todos tenemos deseos de desterrar" y que "tristemente caen en la infeliz españolada" que, en todo caso, interpretamos como una crítica a lo español no estilizado o "modernizado". En la siguiente frase, sí aclara a qué se refiere con esos "motivos": "Ahora, en 1955, no puede presentarse «La Lola se va a los puertos» como sucediendo en nuestros días, con sus trajes de etiqueta y sus trajes de callejeros de hoy y, al mismo tiempo, con navajas y juergas andaluzas de las de "antes", sazonado todo ello con guitarras, coplas y mantones". Por tanto, lo imperdonable, para Manegat, es que se intente, o a través del libreto o de la elección de la puesta en escena, trasladar al momento actual ("por los trajes de etiqueta y sus trajes de callejeros de hoy") y que sean incoherentes con aspectos propios del pasado ("con navajas y juegas andaluzas de las de "antes", sazonado todo ello con guitarras, coplas y mantones"). En otro momento, Manegat, alude a la "lejana trama de los Machado" o a una "zarzuela lenta, triste y desplazada de su momento". El crítico intenta salvar tanto la música de Barrios ("La música, como hemos dicho, está llena de aciertos y de momentos brillantes, pero se deslíen ante la pesadez de la escena") como la labor del director de escena: "aun teniendo en cuenta que Juan Germán Schroeder ha hecho lo posible por mantener, cuanto menos, una actitud escénica, digna y aceptable"; así que, el gran sacrificado y señalado por sus palabras, es el libreto y sus autores Guillermo y Rafael Fernández Shaw. Nunca sabremos si, además de todo esto (de la postura estética

[88] *Idem*.

desde Adolfo Salazar, que no compartía la falta de depuración y estilización de los creadores) hay, también, un sustrato de cierto rechazo a que lo andaluz (tanto desde el punto de vista de la ambientación en lo argumental y escénico como en lo musical) se asimile a lo nacional o español por motivos no musicales[89]. En el caso de U.F. Zanni ya hemos visto que su discurso, también, es desfavorable al libreto, pero focalizando su atención más en la transformación de libreto desde la comedia original que en aspectos identitarios: "los hermanos Fernández-Shaw han privado a la obra del dinamismo, garbo y emoción sentimental que primitivamente le eran peculiares, y la han dejado en algo confuso, borroso, con el consiguiente perjuicio para la acción escénica y, por tanto, para la labor del músico". La alusión a que esas características perdidas se encontraban "primitivamente" se refiere, creemos, a la comedia original. Y, además, Zanni apunta a uno de los posibles motivos de esta adaptación no muy buena, a su juicio: "Tal vez ello sea consecuencia de los desmoches que, según parece, hubo que hacer a última hora en la ópera, fuera por lo que fuere, y aun nada ni a nadie había de beneficiar"[90] recordemos las palabras del crítico Antonio Fernández-Cid: "Vuelvo a Madrid con el pesar de incomprensibles retardos en el envío de los papeles de orquesta impidan el estreno inmediato de La Lola se va a los Puertos en versión operística de Barrios [...][91] o la afirmación de Rafael Fernández-Shaw publicadas en sus *Memorias de un libretista* sobre lo ingrato y enojoso de la transformación de la zarzuela en ópera:

> Nosotros, dispuestos a satisfacer a nuestro ilustre colaborador, no tuvimos inconvenientes en acometer esta nueva labor, aún más ingrata, pues ello suponía volver a escribir cantables, adivinando los monstruos; y aunque Barrios procuró atenerse, cuando podía, a los diálogos del libro, aquello fue bastante enojoso[92].

8.1.4 SÍNTESIS DEL ANÁLISIS DE LAS DIMENSIONES TEXTUAL, CONTEXTUAL, DESCRIPTIVA Y DISCURSIVA

Nos disponemos a resumir los aspectos más significativos de las dimensiones textual, contextual, descriptiva y argumentativa. Y nuestra interpretación se postergará para el subapartado de conclusiones de este capítulo. El motivo es que consideramos imprescindible, previamente, realizar un análisis crítico del discurso a las críticas recibidas por otras óperas[93] estrenadas o respuestas coetáneamente y/o de autores españoles, para establecer esa interpretación hermenéutica de una forma más concluyente. Circunscribire-

---

[89] Aportaremos algunas pinceladas en este sentido en el subapartado de las conclusiones de este Capítulo 8.

[90] En este sentido, contamos con bastante información de que el estreno se tuvo que posponer por los motivos ya expuestos en el Capítulo 6 como, por ejemplo, el desencuentro entre la empresa y la Sociedad de Autores que exigían un canon económico muy elevado para las copias que tuvo que encargar, el propio Barrios, a sus colaboradores para que no se "abortara" el proyecto.

[91] FERNÁNDEZ-CID, Antonio: «Triunfo de Victoria de los Ángeles en el Liceo de Barcelona». *ABC*, 14 de diciembre de 1955, p. 59.

[92] FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo, *La aventura de la zarzuela… ,* p. 418.

[93] Nos referimos a las ocho óperas compuestas por autores españoles, estrenadas o respuestas en la década de los años cincuenta y a las críticas de las nueve óperas que compartieron Temporada de Invierno con el estreno de *La Lola*… que estudiaremos en este capítulo.

mos el análisis comparativo cotejando con los datos más significativos del análisis crítico de las críticas recibidas por la versión zarzuela, cuatro años antes, y en Madrid.

El tratamiento de los críticos al estreno no es favorable ; revisando el análisis textual (un 22,22% de titulares ni menciona la obra, ni al compositor ni a los libretistas), el análisis contextual (con un mayor porcentaje de verbos del mundo "narrado" -50,96%- que "comentado" -49,04%-), descriptivo (lejos de encontrar unanimidad sobre la respuesta del público sí se percibe un cierto consenso de que fue algo frío y distanciado y deslizándose que los dos cantantes y el director estuvieron "por encima" de la propia obra). También destacamos que solo cinco de las nueve críticas (un 55,55%) añaden la descripción del nivel interpretativo del elenco de cantantes, orquesta, coro, cuerpo de baile y sus diferentes responsables (estamos ante otro indicio de esa falta de implicación de los críticos). Pero es en la dimensión argumentativa, donde se constata que no existe la alineación entre la obra y la crítica que observábamos con la zarzuela, cuatro años antes. La mayoría de los críticos no opina muy negativamente de la calidad musical de la ópera y dirigen su desacuerdo al libreto y al desfase que, a su juicio, se establece entre "los trajes de etiqueta y sus trajes de callejeros de hoy y, al mismo tiempo, con navajas y juegas andaluzas de las de antes, sazonado todo ello con guitarras, coplas y mantones"[94]. Los adjetivos dominantes son los neutros (22 adjetivos) frente a los elativos (8) y los negativos (4). Ya hemos estudiado como se usan los adjetivos "español" y "andaluz" con acepciones positivas, neutras y negativas.

Las hipótesis que validaremos o descartaremos, al final de este capítulo son que ese desinterés, desapego y falta de compromiso de la crítica hacia el estreno de *La Lola...* (demostrada por el análisis crítico del discurso acometido) no tuvo un único motivo sino que fue una suma del nivel de competencia del público y crítica habituado a un estilo de ópera muy concreto (el romanticismo italiano y alemán) con un elevado nivel interpretativo de sus cantantes, orquesta, coro y responsables/directores combinado con un alejamiento estético respecto a la influencia y tradición andaluza y un desapego, en general, ante los estrenos y reposiciones de óperas nacionales. Mediante el estudio comparado del análisis crítico del discurso de las críticas de *La Lola...* con la misma herramienta metodológica aplicada a ocho óperas compuestas por autores españolas estrenadas o respuestas en la década de los cincuenta y a de nueve de las óperas que compartieron cartel en la Temporada 1955/56 se corroborarán o invalidarán nuestras hipótesis iniciales.

8.2 LOS PERFILES ESTÉTICO-MUSICALES DE LOS CRÍTICOS

8.2.1 LISTADO DE CRÍTICOS

La organización de las biografías de los críticos se va a distribuir comenzando por los críticos más especializados en la música para continuar por aquellos con un perfil formativo y profesional más cercano a la crítica teatral.

---

[94] MANEGAT, J: "En el Liceo estreno de la ópera "La Lola se va a los puertos"…", p. 11.

En este sentido, si nos guiamos por la tesis de Manuel Lagos Gismero, los críticos que se dedicaban no ya a la crónica de la "zarzuela grande", sino, a la ópera solían estar especializados. Pues, como vamos a comprobar, estamos ante una clara excepción ya que sólo dos de los cinco críticos que dieron cobertura al estreno de la ópera *La Lola…* sí contaban con formación y perfil profesional musical (U.F. Zanni en *La Vanguardia* y A. Catalá en el *Diario de Barcelona*), frente a tres eran críticos literarios y teatrales (Julio Montaner, como corresponsal en Barcelona, de *ABC*; Julio Manegat en el *Noticiero Universal* y L.G.M. -Luis Gonzaga Manegat- en el *Oficial del Lunes*). Como comprobaremos en el apartado 8.3, esta mayoría de críticos teatrales atendiendo a los eventos musicales en la Barcelona de la mitad de la década de los cincuenta no fue algo exclusivo de nuestro objeto de investigación, sino que fue bastante más generalizado de lo que podíamos presuponer tratándose de ópera[95].

8.2.2 URBANO FERNÁNDEZ ZANNI

Fernández Zanni, Urbano[96] (Valladolid 1881-1961). Su número de Registro Oficial de Periodista (ROP) era el 1231 y fue el crítico de cabecera de *La Vanguardia española*. Si exploramos sus críticas en la *Vanguardia española*, en la década de los cuarenta, cincuenta y sesenta (fallece en 1961), constatamos que fue un crítico musical prolífico y vinculado a esta cabecera (atendiendo a las óperas que se escenificaban en el Gran Teatro Liceo, al propio teatro e, incluso, a los estrenos cinematográficos). Según podemos leer en *La Vanguardia* el 30 de diciembre de 1961, donde se informa de su reciente fallecimiento, sabemos:

> "que, por su madre (italiana de nacimiento) estuvo familiariadísimo con el pulso de la vida musical europea y prontamente sus aficiones se enderezaron hacia el estudio y comentario de la misma, corroborado por los estudios que cursó en el conservatorio vallisoletano. Su carrera periodística había comenzado hace medio siglo en "El Liberal", donde ejerció también ampliamente el periodismo de información y la crítica de toros. Estaba radicado en Barcelona desde el año 1899, amorosamente prendido en el hechizo de nuestra ciudad, de la cual no quiso separarse nunca, a pesar de que su carrera dentro del Banco de España hubiera podido llevarle a puestos de alta significación dentro de él. En el año 1926, es decir hace treinta y cinco, ingresó D. Urbano en la redacción de La Vanguardia, a la que dedicaría la flor de sus ilusiones, entusiasmos y desvelos, centrándose prontamente en la vigilia constante y profunda del quehacer musical barcelonés, donde se había convertido en una institución estimadísima, tanto por las prendas excepcionales de su carácter como por la inimitable discreción, puntualidad y gentileza de sus comentarios. Hace algunos años se jubiló reglamentariamente por edad en el Banco de España, y su vida quedó consagrada por entero a esta Casa y al afecto entrañable que a todos nos profesaba, convertidos como estábamos en una prolongación de su hogar. La

[95] Nuestra extrañeza lo habitual era que los críticos con un perfil más teatral prestaran cobertura a las zarzuelas (donde se alterna el texto hablado y la música) frente a las ópera (donde sólo se escucha música) y, por tanto, parecería lógico que el perfil y competencia musical del periodista fuera más completo.

[96] LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR, Antonio, *Catálogo de periodistas españoles,* p. 194.

> clase periodística barcelonesa le contemplaba desde hace muchos años como una de sus personalidades más autorizadas y representativas, y ya antes del Movimiento fue elegido y reelegido varias veces presidente del desaparecido "Centro de Reporteros". Fue luego, durante varios años después de la Liberación, secretario de la Asociación de la Prensa, de la cual era socio fundador, con el número 15 de su censo. El día 8 de abril de 1956, al cumplir sus treinta años de servicios en *LA* VANGUARDIA, don Carlos de Godó, conde de Godó, presidió con la emoción y el cariño que pone en todas las manifestaciones de nuestra fraternidad laboral, una cena de homenaje, que le dedicó la Redacción y por las mismas fechas le ofrecieron otro agasajo los críticos musicales barceloneses, de los cuales era decano". La pérdida de figura tan venerable y simbólica de los ideales y rumbos que a todos nos guían, sume en el dolor más profundo a esta Casa y al mundo periodístico barcelonés, persuadidos de que personalidad como la de don Urbano Fernández Zanni será irremplazables, tanto por las prendas ejemplares de periodista que le distinguían. Caballero sin tacha, atildado y genio en todas sus actitudes, cordial y bondadoso, eficaz y exacto en cualquier aspecto de su trabajo, deja el señor Zanni entre nosotros un ejemplo emocionante e inolvidable[97].

Otro artículo homenaje, publicado ese mismo día en *La vanguardia*, fue escrito por Antonio Fernández-Cid que, desde 1952 era el crítico musical del *ABC* y que tituló "Adiós a un compañero entrañable":

> Lo había conocido hace ya cerca de quince años. En ocasión de mi primera conferencia barcelonesa. La firma U.F. Zanni, muy familiar desde, antes para quien cultivaba su misma especialidad, rubricó entonces un juicio caracterizado por tres virtudes: la maestría en el resumen, la claridad de una prosa tersa y la generosidad abierta. No son, a veces, los tasadores más generosos y limpios de recelos e íntimas discrepancias los propios compañeros. Zanni, con larga hoja de servicios, una dedicación profesional constante, una puntualidad informativa ejemplar y un conocimiento nacido en el estudio, si, pero más, si cabe, en la experiencia, no dudaba al estimular con alegre impulso y festejar con noble cordialidad al colega joven, al huésped que así entraba por la puerta grande en el ambiente musical barcelonés. Forcé la inmediata presentación. Zanni, hombre cortés, muy tímido con una permanente inclinación reverencial (multiplicada en las últimas etapas por el peso de los años) y una sonrisa que mezclaba en el perfecto equilibrio la bondad y el sello irónico de hombre un poco al cabo de la calle en lo que a notoriedad se refiere, me recibió con el impulso espontáneo de amistad que había de fructificar en los sucesivos encuentros. Nunca dejo perder la ocasión de una conferencia, un nuevo libro, cualquier publicación que se apartaba de la corriente labor de todos los días, sin demostrar que su hidalgo afán de ensalzar al compañero y considerarle dueño de unos méritos y virtudes en las él, como en tantas cosas, era maestro. Con Zanni se va el testimonio de mil acontecimientos musicales barceloneses en casi toda la ya larga, importante andadura del s. XX. Lo que su bondad callaba en las críticas, lo que omitía por delicadeza -la evolución del "tiempo pasado", la referencia sobre el "divo" excepcional y el artista fuera de serie- se plasmaba en conversaciones a media voz, morosas, algo vacilantes en

[97] AUTOR DESCONOCIDO: "Fallecimiento de don Urbano Fernández Zanni, crítico musical de La Vanguardia". *La Vanguardia,* 30 de diciembre de 1961, p. 25.

> que se decidía y mostraba conocimiento documentado, insisto agudo, talento comparativo. Zanni, que a veces ahondaba en el análisis, era el antídoto del crítico sin base que había de navegar por tierras de nadie, incapaz de sostener un propio juicio defenderlo. Para los suyos adversos buscaba siempre atenuantes. Nunca un "no" categórico, un severo palmetazo. El lector fiel a la sección que regía pudo siempre saber, no obstante, a qué atenerse, captar entre líneas la opinión velada. El Liceo y el Palau, los dos centros permanentes de la vida musical barcelonesa, en muchas ocasiones aupada por derecho propio a la primacía nacional, fueron sus escenarios base. Pero Zanni, cargado ya de achaques y años, de lógicas decepciones y nostalgias, recorrió todos los otros puntos de la geografía urbana, de la misma forma que tuvo elogios no sólo para las grandes figuras, también para los humildes, los que comenzaban, los que, gracias a él, conocían el dulce sabor de la primera cita favorable en letras de molde. Cuando, en la inmediata visita barcelonesa, recorra los pasillos del Liceo, cuando me aproxime al sector que conduce al escenario ya no me aguardarán, en el cuartillo de la izquierda en que cambian sus impresiones los críticos musicales -en servicio permanente casi estos meses de actividad lírica- los brazos amigos de Zanni, cuando visite la redacción de LA VANGUARDIA, me faltará el rito del saludo al compañero modelo disciplinado, puntual, fiel a la tarea que era, ni más ni menos, su vida. Sólo hace unos días me ví sorprendido ante la crítica de "El príncipe Igor". La firmaba Xavier Montsalvatge. Un estupendo, admirado y admirable amigo, figura de excepción en el periodismo y en la vida musical de España. Sentí entonces la impresión de que a Zanni, jamás desertor en su puesto, algo de importancia tenía que pasarle. Esta mañana, y nuestro periódico daba cuenta de la dolencia que padecía su crítico. Pocas horas más tarde, la noticia del fallecimiento ha conmovido las fibras más sensibles de mi ser. No es la emoción buena consejera. Yo querría ofrendar a Zanni un homenaje póstumo digno de su clase de hombre; de su categoría de crítico. Sé bien que no es posible. En el duelo de sus compañeros de LA VANGUARDIA, como uno más hondamente afectado por la pérdida, un compañero madrileño pide plaza. Orlas de luto enmarcan noticias necrológicas. Para la de Zanni mejor sería un recuadro en blanco, de respeto y en él, sólo su firma inolvidable, que haría temblar la mano del linotipista encargado de fijarla y enmudecer, por unos instantes , la algarabía del taller. ¡Descanse en paz![98]

Por último, Xavier Montsalvatge, que fue el encargado de sustituirle como crítico musical en la *Vanguardia* es el periodista de la "casa" que le dedica, ese mismo día y en la misma página de *La Vanguardia*, su personal homenaje:

> La pérdida de don Urbano F. Zanni la sentimos hondamente cuantos de cerca o de lejos, vamos siguiendo la actividad musical ciudadana, pero de una manera especialmente viva aquellos, sus compañeros, que de alguna manera estamos integrados en el quehacer periodístico. A todos, la personalidad de U.F. Zanni, del hombre que vivió ejemplarmente entregado a su labor de crítico, nos produjo una constante admiración. Me impresiona, a mí particularmente, pensar que antes de yo nacer, la firma U.F. Zanni ya rubricaba la

[98] FERNÁNDEZ-CID, Antonio, *Adiós a un compañero entrañable* en *La Vanguardia* española, 30 de diciembre de 1961, p. 25.

sección de música y espectáculos musicales de "El Liberal" y, después, de *La Vanguardia.*

Medio siglo estuvo este periodista admirable y tenaz en la brecha de la crítica y, sin miedo a error, puede afirmarse que en el curso de estos cincuenta años ni una sola vez salió de su pluma una frase agria o un comentario desdeñoso. Su bondad, su cortesía con los artistas, sobre todo con los músicos jóvenes, no tuvo límites, lo que no le impidió juzgar a todos siempre certeramente y sin gratuitas indulgencias, aunque con invariable benevolencia. Mantúvose Zanni al margen de apasionamientos por cualquier tendencia artística, queriendo ver siempre el aspecto favorable de la realidad que comentó con un eclecticismo ejemplar. Él vivió íntegramente la actualidad musical de Barcelona anotando casi diariamente en el periódico hasta su más leve palpitación. Conoció como nadie la ópera y el teatro lírico en general, y de sus crónicas últimas, dedicadas a las temporadas del Liceo, se desprendía el conocimiento total de un tema sobre el que se expresaba con finos y meditados juicios, enriquecidos con la aportación de interesantes datos que a lo largo de medio siglo había podido retener o anotar. Y siempre con una redacción comedida en la que aparecía de cuando en cuando la reserva justa, apuntada tan sólo y precedida siempre por un "tal vez, este u otro artista, no alcanzó el nivel que sus posibilidades hacían esperar…", escribía a menudo nuestro pobre amigo! ¡Cuánto tenemos que agradecerle todo este afán de ayudar, minimizando defectos y exaltando cualidades, los que alguna vez fuimos honrados con sus comentarios! La imagen de este auténtico caballero y periodista excelente perdurará en el recuerdo de cuantos le conocieron. Urbano Fernández Zanni no será olvidado por nadie que tan sólo haya pasado alguna vez los ojos por las páginas de *La Vanguardia* donde su firma apareció regularmente a lo largo de treinta y cinco años[99].

Antonio Catalá i Vidal

Catalá i Vidal, Antoni (1891-1978)[100] nació en Sitges. Fue el crítico musical del *Diario de Barcelona* desde 1945 y, desde 1940, ocupa la cátedra de conjunto vocal e instrumentación del Conservatorio Municipal de Barcelona, hasta su jubilación. Es muy conocido por ser un compositor de todo tipo de música, sobre todo, de sardanas como *La Processó de Sant Bartomeu* (1919)*, Albada* (1925)*, Esclat* (1925)*, Sittges* (1930)*, A un nadó* (1935) o *Íntima* (1946). La amplia mayoría de sardanas las compuso para la copla que era una formación musical, mayoritariamente de viento, autóctona de Cataluña.

Antoni Catalá nació en Sitges, en la barcelonesa comarca del Garraf, el 21 de noviembre de 1891. Su padre era organista y maestro de capilla de la iglesia parroquial de Sitges y director de la banda de música de la *Societat El Retiro*. De él aprendió los primeros fundamentos musicales. A los ocho años ingresó en la Escolanía de Montserrat, donde estudió órgano, armonía, contrapunto y fuga con el maestro Manuel María Guzmán. Abandonó el monasterio a los 16 años. Cuando volvió a Sitges ejerció de profesor en el colegio de las Concepcionistas y en el de los Maristas. Dirigió la banda del *Casino Prado* y escribió sus primeras composiciones. Al mismo tiempo continuó sus estudios

[99] MONTSALVATGE, Xavier, *Ejemplo de imparcialidad y de generoso juicio* en *La Vanguardia española* (30-12-1961), p. 25.
[100] SERRACANTA I GIRAVENT, Francesc: "Catalá. Antonio Catalá (1891-1978)" en la web *Historia de la sinfonía. Un viaje por la historia a través de la música. https://www.historiadelasinfonia.es/la-musica-sinfonica-en-catalunya/catalunya-siglo-xx/catala/*

musicales en Barcelona con Enric Morera y de piano con Carles Pellicer. Cuando en el año 1911 le ofrecen el cargo de maestro de capilla y organista del Santuario de Nuestra Señora de Pompeia de Barcelona, se traslada definitivamente a vivir a la ciudad condal. Acompaña sesiones de cine mudo en el cine Cataluña mediante el órgano, da clases de música a las *Escoles Gratuïtes de Pompeia* y en 1916 funda el *Orfeó Pompeia*. Más adelante la *Coral Barcelona.* Después de la Guerra Civil en 1940 ocupa la cátedra de conjunto vocal e instrumentación del Conservatorio Municipal de Barcelona, hasta su jubilación. Fue crítico musical del *Diario de Barcelona* desde 1945[101].

Julio Manegat Pérez

Manegat Pérez, Julio[102] (Barcelona 1922). EOP 1952 ROP 2764. En la web de la Real Academia de la Historia se afirma que se licenció en Filosofía y Letras –rama de Filología Hispánica- en la Universidad barcelonesa. Notoria figura del periodismo catalán en los decenios centrales del s. XX, fue pieza clave de la redacción del diario *El noticiero Universal,* en el que ejercería todos los oficios, desde crítico teatral hasta editorialista, y ocuparía los cargos de colaborador desde 1946, colaborador de plantilla desde 1952, redactor a partir de enero de 1953 y finalmente subdirector. Fue director de la Escuela Oficial de Periodismo de la Ciudad Condal desde su reinstauración en 1968 hasta su extinción una década más tarde y compatibilizó sus funciones burocráticas con una obra literaria y de animación cultural de innegable valía: fundador del prestigioso Premio de la Crítica (junto a Tomás Salvador y Joan Ramón Masoliver) o ; puesta a punto de algunas editoriales y revistas, etc. En 1965 obtuvo el Premio Nacional de Teatro. Premio "Manuel Monteliu" en 1967 por la labor crítica literaria. En un artículo-homenaje necrológico, publicado en *El País* (10 de Agosto de 2011) titulado: "Recuerdo de Julio Manegat" y firmado por Fernando Valls, leemos lo siguiente:

> En estas últimas semanas, mientras trabajaba en un artículo sobre Álvaro Cunqueiro, me he acordado de Julio Manegat, quien en 1975 le dedicó un comentario a *La otra gente*, una de las obras del autor gallego. Si hubiera estado en Barcelona, lo habría llamado por teléfono y me hubiera acercado a su piso de la calle Duque de la Victoria para charlar un rato con él, como he hecho tantas veces en los últimos años. Julio Manegat (Barcelona, 1922) que ha fallecido en su ciudad natal había sido periodista, escritor y crítico literario y teatral. Era licenciado en Filosofía y Letras, en la especialidad de Semíticas. De los años de juventud le quedó siempre el sueño de África, de Marruecos, de la que solía hablar con pasión. Su padre, Luis G. Manegat, había dirigido *El Noticiero Universal*, y él llegó a ocupar el cargo de subdirector en el diario y el de director de la Escuela Oficial de Periodismo de Barcelona. Como escritor de ficción, había cultivado la poesía (*Canción en la sangre*, 1948), el cuento (*Historias de los otros,* 1967), la novela (*La ciudad amarilla*, 1958; *La feria vacía*, 1961, con la que obtuvo el Premio Ciudad de Barcelona; *El pan y los peces,* 1963, Premio Selecciones Lengua Española; *Spanish Show*, 1965, y

[101] Información extraída de https://www.historiadelasinfonia.es/la-musica-sinfonica-en-catalunya/catalunya-siglo-xx/catala/ (consultado el 8/12/2022).
[102] LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR, Antonio, *Catálogo de periodistas españoles*… p. 343.

Amado mundo podrido, 1976) y el teatro, de cariz católico (*El silencio de Dios*, 1956, y *Antes, algo, alguien*..., 1974). Con su relato "El coleccionista" obtuvo el Premio Hucha de Oro en 1984. Sus novelas de 1958 y 1965 figuraron entre las finalistas del Premio Planeta. Él mismo me contó que solo por una artimaña del viejo Lara no logró el premio en la segunda fecha, cuando ya el jurado lo había votado como ganador.
Pero destacó, sobre todo, como periodista cultural y crítico literario, labor que ejerció, junto a Enrique Badosa, en su periódico de siempre, *El Noticiero Universal*, desde enero de 1952 le dedicaba dos páginas a la información literaria, hasta su cierre. Pero también escribió en otros medios, como *La Estafeta Literaria* y la revista *Vida Nueva*. Por esta destacada labor obtuvo los premios AHR y Manuel de Montoliu a la crítica literaria. Manegat fue el descubridor y primer valedor de Javier Tomeo, reseñó su novela *El cazador*, por lo que le dolió que la Asociación Colegial de Escritores de Cataluña, de la que tenía el carnet de socio número 1, cuando homenajeó al escritor aragonés, no contara con él.
Hombre conservador, de la escasa facción entre nosotros de los civilizados, católico, yo lo conocí y traté bastante en los últimos años, ya que Julio Manegat era el único superviviente de aquellos que fundaron el Premio de la Crítica, allá por 1955, sus amigos Tomás Salvador y Juan Ramón Masoliver, por lo que formó parte del jurado, de manera continuada, desde la primera convocatoria en 1956 hasta 1972. Sin su ayuda, sin su memoria, archivo de fotos y documentos, no podríamos haber hecho el monográfico que le dedicamos en la revista *Quimera* a la historia del Premio de la Crítica, en marzo del 2006, cuando el galardón cumplió 50 años. Cuando en el mes de abril del 2010 el premio volvió a fallarse en Barcelona después de muchos años, hicimos un homenaje a los antiguos miembros del jurado que residían en Cataluña (Josep María Castellet, Basilio Losada, Robert Saladrigas, Joaquín Marco, Antonio Blanch y Jaume Pont), y allí estuvo Julio con nosotros, conversador, divertido y amable, como siempre, orgulloso de haber contribuido, en el papel de importante protagonista, a la historia de un galardón tan prestigioso y añejo.

Si por algo siento no haber acabado aún la historia del Premio de la Crítica, en la que llevo años enfrascado, es porque me hubiera gustado que la viera Julio Manegat y poder contar con su opinión. No en vano, él vivió este acontecimiento anual durante veinte años, correspondientes a las dos últimas décadas del franquismo, como principal protagonista, pues durante ese tiempo fue una referencia importante en la crítica literaria española[103].

Julio Manegat, según el artículo de Gabriel Sansano, "Entre la crónica i la crítica. Notes per a un estudio sobre la crítica teatral (1975-2000)"[104] era el crítico teatral de *El Noticiero Universal* y además, en la crítica literaria y, sobre todo, teatral fue un digno representante de la corriente estética más favorable al teatro "experimental", "de cámara" o, en otras palabras más "independiente".

J. Carlos Mainer[105], en un artículo en *El País*, considera a Manegat como un digno

[103] http://nalocos.blogspot.com/2011/08/julio-manegat.html
[104] SANSANO, Gabriel: "Entre la crónica i la crítica. Notes per a un estudio sobre la crítica teatral (1975-2000) *Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante* 1 de enero de 2006, p. 7 (consultado en https://core.ac.uk/reader/16355867 el 4/12/2022).
[105] MAINET, Carlos: "Veinticinco años de cultura: La crítica", *El País,* Bábela, 5-5-2001 citado en PALAO RICO, Lu-

representante de la "crítica musical", como un gran lector y narrador y poseedor de una vasta cultura y conocimientos:

> No hace mucho, la crítica cultural de la prensa, en España, era ejercida por profesionales especialistas y habitualmente autodidactas, que difícilmente llegaban más allá del rango de redactor jefe. Antonio Valencia, Dámaso Santos, Julio G. Manegat, Juan Ramón Masoliver, Pablo Corbalán, Rafael Vázquez Zamora, fueron críticos de esa índole. Era gente que leía mucho, que podía contar cosas y que tenía mucho más pasado que presente. Casi nunca escribieron otros libros que no fueran suma de sus artículos o memorias que eran como bazares generosos...[106].

Luis Gonzaga Manegat Giménez

Luis Manegat Giménez, padre de Julio Manegat (Barcelona, 1888-1971)[107]. Registro Oficial de Periodista (R.O.P.) número 436. Colaborador (1912), redactor (1924), subdirector (1939) y director (1952-64) de *El Noticiero Universal;* fundador de la Asociación de la Prensa de Barcelona, 1909; periodista de honor, 1956.

Su nieto, Luis Ignacio Manegat de Urmeneta (también licenciado en periodismo) ha tenido la amabilidad de compartirnos los siguientes datos biográficos sobre Luis Gonzaga:

> Casó en Barcelona con Antonia Pérez Estévez (1888 +1959. Tuvieron dos hijos: Julio Manegat Pérez y Alegría Manegat Pérez. Alegría nació el 2 de mayo de 1919, y Julio el 4 de enero de 1922. Alegría Manegat fue licenciada en Historia y la única directora del Museo dedicado al escultor Josep Clará.
> Luis G. Manegat fue escritor y periodista. Julio Manegat Pérez, mi padre, también fue escritor y periodista. Julio casó con Jesuya de Urmeneta Ajarnaute y tuvieron tres hijos: el primero, el periodista Luis Ignacio Manegat de Urmeneta no 089, (24 II 1952) .
> Luis G. Manegat empezó a publicar sus primeros cuentos en 1912 en "El Noticiero Universal" y en "La Vanguardia". En 1926 ingresó en la Redacción del diario vespertino y en 1952 fue nombrado Director de "El Noticiero Universal" hasta su jubilación en 1960. Escribió y publicó una treintena de libros, más de 200 cuentos y varios millares de artículos en la prensa diaria y en revistas. Fue condecorado con la Cruz de Oficial del Mérito Civil, que le impuso personalmente en 1954 Francisco Franco, entonces Jefe del Estado español. Fue nombrado Periodista de Honor en 1956. Esta biografía está ampliada con unas fotocopias del libro "El Ciero no va arribar al segle", escrito por Jordi Montaner, con quien yo colaboré para su edición.
> Después de muchos años de colaborar en el Ciero entró ya como redactor de plantilla en 1926. En 1939, terminada la guerra civil española, fue nombrado Subdirector, y Director en 1952, cargo que desempeñó hasta 1966, pocos años, pues, antes de su muerte, en junio de 1971. En 1956 le fue otorgado el título, que muy pocos periodistas han recibido, de Periodista de Honor. Asimismo, pocos meses antes de su fallecimiento, los periodistas

---

ciano: "La Presencia de Pablo Corbalán en la crítica literaria española", *Yakka* N.º 12 (2002). Yecla, 2002, pp. 137-157.

[106] *Ibidem*, p. 140.

[107] LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR, Antonio, *Catálogo de periodistas españoles*… p. 343.

barceloneses le otorgaron el Premio Francisco Peris Mencheta. Por otra parte fue nombrado Socio de Honor de la Asociación de la Prensa de Barcelona y Socio de Honor de la Asociación de Amigos de la Ciudad.

Puede decirse sin lugar a dudas que, aparte de las imposiciones diarias de la profesión y de su periódico, la obra periodística de Luis G. Manegat Giménez, que también fue director de diversas revistas como la infantil "Alegría", en la que dibujaba el gran pintor uruguayo Rafael Barradas y que Manegat redactaba con el poeta Juan Gutiérrez Gili, de las revistas, entre otras, "Cristo Rey" y "Mundo Católico", dirección ésta que, en los primeros meses de la guerra civil española, estuvo a punto de costarle la vida.

La obra periodística de Manegat, como articulista que publicó miles de artículos a lo largo de su vida, se centraba en la fe y esperanza en Dios, en su amadísima Barcelona y en los seres más desheredados y sufrientes. En este sentido, Luis G. Manegat realizó una obra ejemplar, como bien se demuestra en su obra póstuma "Al filo de la vida", título de una sección que firmaba en "El Noticiero Universal" y que reúne un puñado de artículos de dicha sección. El escritor y editor Tomás Salvador (muerto años después), la noche en que velábamos a mi padre, decidió publicar un libro de artículos de Manegat Giménez. Luis G. Manegat obtuvo la Cruz de la Orden del Mérito Civil por su labor periodística".

Luis Gonzaga Manegat fue autor de diferentes obras:

Novela: "Estelas del corazón", "Cautiverio de almas" (1931), "El juglar" (su primera novela), "Barracas" (novela esta, de absoluta denuncia social y publicada en 1955), "Hoguera de pasión" (1944-novela muy extensa de la Barcelona del romanticismo), "Kaddur el loco" (1947), "Luna roja en Marrakech", "Niña de plata", "¡Uno más!". Los primeros cuentos se publicaron en "Hojas selectas", "La Actualidad", "La Ilustración Artística" y "La Ilustración hispanoamericana". Algunas de estas obras están ilustradas por el pintor Segrelles.

Obras de evocación barcelonesa: "Hombres y cosas de la vieja Barcelona" (1944) y "La Barcelona de Cervantes" (1964). Mi abuelo estrenó también varias zarzuelas.

Teatro: "Cuento de lobos", "La isla dorada", "Santa María del Mar", "Hay fuego en el Rabal", "La conversión de Antón Martín".

De divulgación artística: "Las iglesias de Toledo", "Las iglesias de Sevilla", "La Alhambra" (en colaboración con el arqueólogo Macario Golferich). Algunas de sus novelas fueron traducidas a varios idiomas. Manegat Giménez también tradujo novelas como "La Divina Comedia".

Conferenciante: Como periodista y escritor pronunció numerosas conferencias en centros culturales de Barcelona, Madrid y otras poblaciones españolas.

El Ateneíllo de Hospitalet en los años 1920:

Rafael Barradas, pintor uruguayo antes aludido, que vivió lo mejor de su vida en España, particularmente en Barcelona, se creó aquí grandes amistades entre las que destacan las del poeta Juan Gutiérrez Gili y la de Luis G. Manegat. Barradas, que vivió pobremente en un pisito de Hospitalet, junto con su mujer, Pilar, (que no se llamaba Pilar, pero que él conoció en un pueblo aragonés cuando, ya tuberculoso, se fue a pie a Madrid) y con su hermana Carmen, creó el llamado Ateneillo de Hospitalet por el que desfilaron las más importantes figuras de los años veinte (1920) hasta que Barradas, en 1928, regresó al Uruguay para morir.

Allí, en el Ateneillo, se reunían los domingos por la mañana o por la tarde y allí figuraron asiduos, además de Gutiérrez Gili y Manegat, García-Lorca, Dalí, Segrelles, Casona, Sebastián Gasch, José María de Sucre, Luis Monteyá, Guillermo Díaz -Plaja, Luis Gón-

gora, Regino Sáenz de la Maza, Mario Verdaguer, J.V.Foix, Sebastián Sánchez Juan, Juan Alsamora, etc.
El Ateneillo fue una llama importante en el arte y en la literatura en la década de los años veinte en Barcelona y no hubo figura que de paso por la Ciudad Condal no fuese al Ateneillo de Barradas. La presencia en él de Manegat era constante dada la fraternal amistad que le unió al pintor y a Gutiérrez Gili[108].

Joaquín Montaner y Castaño

Nacido en 1892 Villanueva de la Serena (Badajoz) y fallecido en 1957. Su Registro Oficial de Periodista es el número 2990. Licenciado en Filosofía y Letras y en Derecho; escritor; redactor de *La Tribuna,* Barcelona, 1911-12; crítico literario de *El Día Gráfico,* 1912; secretario de redacción, redactor jefe y subdirector de *La Publicidad,* 1916; corresponsal de *ABC,* 1916-17; corresponsal de *El Sol* y de la revista *España,* 1917-19; colaborador de *El Sol* y de la revista *España,* 1917-19; corresponsal de *La Voz, Nuevo Mundo, Mundo Gráfico, La Esfera, La Lectura* y corresponsal de la agencia Febus, 1917-19; corresponsal de *La Prensa* de Buenos Aires, 1919, y de *The Daily News* de Londres, 1920; corresponsal del *Berlingske Tidende*, de Copenhague, 1921; redactor teatral de *La Noche*, 1925; crítico teatral de *La Vanguardia*; redactor de *El Día Gráfico* y *La Noche,* 1930; corresponsal de *El Sol,* 1923 y de *ABC,* 1955-57.

Compartirmos la siguiente semblanza:

Aunque nacido en tierras extremeñas (en Villanueva de la Serena) vivió en Cataluña, al ser su padre, José, Gobernador civil de Gerona en los años de la Restauración. En Barcelona se relacionó con los poetas del Novecentismo, especialmente Josep Carner y Josep María de Sagarra en la tertulia en el Restaurante "La Maison Dorée" de Barcelona. Era hombre muy culto y destacó como poeta de tipo ecléctico, dramaturgo y buen traductor al castellano de las obras de Joan Maragall y de Baquílides; sostuvo una caudalosa correspondencia con Miguel de Unamuno y fue amigo del periodista Manuel Aznar; acumuló una importante biblioteca de libros de teatro que luego vendió al coleccionista Arturo Sedó, cuya biblioteca catalogará, y escribió *El teatro romántico español* (1928 Margarita Xirgú, con la que sostendrá una larga correspondencia de cinco años, estrenó el drama lírico en cinco actos y en verso *El hijo del Diablo* en 1927 (en ese acto, en el Teatro Fontalba de Madrid, Valle-Inclán escandalizó tanto que se lo llevaron arrestado y dijo aquello tan célebre a un policía de "arreste a los que aplauden"); Montaner era secretario del Comité Organizador de la Exposición Universal de Barcelona de 1929 y era el árbitro de las gratificaciones de mil o dos mil pesetas destinadas a la propaganda de la Exposición, habiendo sobornado a la crítica teatral madrileña con estas cantidades. Las percibieron muchos escritores, pero de esta nómina estuvo excluido Valle-Inclán, el cual atravesaba una de sus malas rachas económicas y su traducción de *El estudiante de Vich* (1928) de Sagarra, por el que ganó el premio Piquer; en 1928 Margarita Xirgu estrena su traducción de *Los fracasados* de Henri-René Lenormand y en 1915 ya había representado su adaptación, que había llevado a cabo Montaner junto a Salvador Vilaregut,

[108] Este texto, literal, ha sido compartido por su nieto, Luis Ignacio Manegat de Urmeneta, mediante el envío de un archivo por email el pasado 16 de diciembre de 2022.

de la *Carmen* de Prosper Merimée, y adaptó asimismo *La serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara en 1932. Entre sus libros de poesía destaca *Meditaciones líricas* (Barcelona, 1918) y *Poemas inmediatos* (Barcelona, 1916), algunos de ellos dedicados a la tauromaquia. Montaner estaba ligado políticamente al dictador Miguel Primo de Rivera, que el año 1928 hizo derribar las Cuatro Columnas de Montjuïc en Barcelona, de Puig i Cadafalch, levantadas el año 1919, destinadas a convertirse en uno de los símbolos del catalanismo, lo que le granjeó algunas animadversiones. Obtuvo el Premio Nacional de Literatura y el de novela Ciudad de Barcelona[109].

8.3 LAS CRÍTICA EN LOS ESTRENOS Y FUNCIONES COETÁNEAS DE ÓPERA ESPAÑOLA Y CATALANA

Nos disponemos a enriquecer y ampliar las nueve críticas dedicadas al estreno de la versión ópera de *La Lola…* con un análisis comparado de los espectáculos líricos coetáneos en la Barcelona de la década de los años cincuenta (desde 1952 hasta 1958) y que se representaron en el Gran Teatro Liceo. En primer lugar acometeremos un análisis más cuantitativo y de recopilación de críticas para contextualizar este impacto de los estrenos líricos en la prensa contemporánea; posteriormente, implementaremos un análisis crítico del discurso que ubique las grandes producciones de ópera española desde 1952 hasta 1958 para, posteriormente, revisar las crónicas coetáneas sobre la ópera italiana y alemana que se escenificaron en la misma temporada de invierno 1955/56, en el Liceo. Por tanto, comenzaremos con las funciones de ópera española en Liceo que fueron, ; concretamente: *Lola la Piconera* de Conrado del Campo -1950-; *Soledad* de Manén -1952- ; *Canigó* de Massana -1953-:; *Goyescas* de Enrique Granados -1957-; el *Festival Falla* -1958- (con las dos óperas de Manuel de Falla, *La vida breve* y *El Retablo de maese Pedro*); para cerrar nuestro recorrido con *Amunt¡* de Altisent -1959-.

Nuestro recorrido por las óperas españolas que no puede ni debe profundizar en todas sus dimensiones (textual, contextual, descriptiva y argumentativa en su doble función narrativa y comentada) pretende aportar algunos datos interesantes que nos ayuden a comparar lo que los mismos críticos musicales (y/o coetáneas) en los mismos medios de comunicación expresaron, por escrito, respecto a las críticas de la ópera *La Lola…*

En estos análisis sobre el elevado número de críticas que nos ayudan a proponer una visión panorámica profundizaremos más en la dimensión argumentativa que en la descriptiva. Y, en este mundo narrado, además, entre la reseña respecto a la recepción del público de cada ópera y, la semblanza o inventario respecto al grado de desempeño del elenco de cantantes, director de escena, director de coro y, por supuesto, director de orquesta y actuación de la propia orquesta. Lo que consideramos menos relevante y significativo para nuestro estudio es la profundización en la dimensión descriptiva sobre el segundo elemento (grado de desempeño de los protagonistas) así que sólo nos limitaremos a verificar cuántos cantantes, directores y elementos interpretativos de cada ópera

[109] *Idem.*

se mencionan[110].

8.3.1. LA ÓPERA ESPAÑOLA ESCENIFICADA EN EL LICEO (1952-1958)

Ya hemos insistido en la obligatoriedad contractual que la empresa del Gran Teatro Liceo debía cumplir respecto al estreno o reposición, en cada temporada, de una ópera española[111]. En este sentido vamos a estudiar, en orden diacrónico, las óperas españolas y catalanas escenificadas en el Liceo en la década de los 50 (periodo 1950-1959). La secuencia cronológica de dichas óperas fue: *Lola la Piconera* de Conrado del Campo -Temporada 1950-51-; luego *Soledad* (con música de J. Manem) y *Canigó* (A. Massana) -ambas estrenadas en la Temporada 1952-53- y *D. Gil de Alcalá* -Temporada 1953-54- y, posteriormente, en las dos siguientes temporadas a la 1955-56: *Goyescas* (temporada 1956-57) y las dos óperas de Falla que resumiremos, sólo, en las críticas respecto a *La vida breve* -1957/58- y, para concluir, el estreno de *Amunt!* de J. Altisent (temporada 1958-59).

De estas siete óperas, cuatro fueron estrenos absolutos (*Lola la Piconera*, *Soledad, Canigó* y *Amunt!*) y las otras tres reposiciones (*Don Gil de Alcalá, Goyescas* y *La Vida Breve*). Ya hemos matizado, en alguna ocasión previa, que el enfoque discursivo de los críticos en sus crónicas (lengua, ubicación, contexto, época histórica…) sobre obras de estreno suele ser bastante diferente al de una obra "de repertorio".

El idioma de sus libretos se distribuye así: seis están en castellano y sólo uno en catalán; cuatro de los siete compositores son catalanes (Juan Manén, A. Massana, E. Granados y J. Altisent) frente a C. Del Campo, M. Penella y M. de Falla. Y en la localización de los argumentos predomina Andalucía (en *Lola la Piconera, Soledad* y *La Lola se va a los Puertos)* y Cataluña (*Canigó* y *Amunt!*)

Ocho óperas españolas estrenadas o repuestas en la década de los cincuenta en el Liceo de Barcelona

Ópera española	Fecha de la representación
Lola la Piconera de C. del Campo	1950 (14 de noviembre, 23 de noviembre y 8 de diciembre) 3 funciones
Soledad de Juan Manén	1952 (30 de diciembre y 4 de febrero de 1953) 2 funciones
Canigó del padre A. Massana	1953 (21, 23 y 24 de Mayo) 3 funciones
Don Gil de Alcalá de Penella	1953/54 (25 de diciembre, 27 de diciembre y 3 de Enero) 3 funciones
La Lola de va a los Puertos	1955 (17 y 19 de diciembre)
Goyescas	1956 (29 de enero, 2 de febrero y 3 de febrero)
Vida Breve/Retablo Maese Pedro	1958 (3 y 5 de enero) 2 funciones
Amunt	1959 (1, 3 y 8 de enero) 3 funciones

Tabla 8-3. Títulos y fechas de estreno/reposición de ocho óperas españolas en el G.T. del Liceo (creación propia).

[110] No es un aspecto anecdótico ya que, en el caso de las nueve críticas musicales (descontando la entrevista en *La Vanguardia*) que atendieron al estreno y primeras funciones de *La Lola*… casi la mitad de ellas (un 45%, concretamente) ni siquiera atienden a la crónica de este grado de desempeño de los intérpretes vocales e instrumentos y sus diferentes responsables.

[111] Recordemos el pacto 69 de la "*Escritura de concesión de empresa del Gran Teatro del Liceo…"* (pp. 23-24).

Lola la Piconera de Conrado del Campo

Estamos en una fecha todavía lejana al futuro estreno de *La Lola se va a los Puertos* reconvertida en ópera y un año anterior al estreno de la versión zarzuela. Además, como aspecto curioso, 1950 fue el año en que la zarzuela *La Lola se va a los Puertos* obtiene el primer premio en el *Concurso nacional de obras líricas* y *Lola la Piconera*, en ese mismo concurso, comparte accésit con otras dos obras líricas[112].

Contamos con tres críticos musicales, de la Barcelona de la década de los cincuenta, que sí coincidirán con los que abordaron el estreno de la ópera de Barrios: U.F. Zanni en *La Vanguardia*[113]; A. Catalá en *El Diario de Barcelona*[114]*;* y L.G.M (iniciales del crítico Luis Gonzaga Manegat) en *La Hoja del Lunes*[115]. Los críticos que atienden a este estreno absoluto en el resto de medios son Alfredo Romea en *El Noticiero Universal*[116] y el cronista que responde al pseudónimo Tubalcain en *Solidaridad Nacional*[117].

Dimensión textual

Lola La Piconera		
Medio de comunicación	Titular/párrafo resumen	Modalidad
La Vanguardia española	Triunfal estreno de la ópera española "Lola la Piconera"	1
Diario de Barcelona	Gran Teatro del Liceo. Constituyó un gran éxito el estreno de la ópera "Lola la Piconera", libreto de Jose María Pemán y partitura de Conrado del Campo	1 y 2
El Noticiero Universal	En el Gran Teatro Liceo. Estreno de la ópera "Lola la Piconera". Se efectuó anoche logrando sus autores, los ilustres Pemán y Conrado del Campo, el aplauso entusiasta	1
Solidaridad Nacional	Definitivo triunfo del estreno de "Lola la Piconera" de Conrado del Campo y Jose María Pemán	1 y 2
La Hoja del Lunes	Gran Teatro del Liceo	2

Tabla 8-4. Dimensión textual de Lola La Piconera (creación propia).

Estamos ante el estreno de una ópera española en el Gran Teatro Liceo, donde los titulares y párrafos profundizan en la modalidad 1, sobre todo, y 2. Concretamente, relativo a la modalidad 1, en cuatro titulares de los cinco titulares se menciona el título de esta ópera (*Lola la Piconera*) y, en tres de ellos, (60%) además se cita el nombre del compositor (Conrado del Campo) y del libretista (José María Pemán). Y, con relación a la ubicación del evento (lógicamente el "Gran Teatro Liceo") es otra alusión que se expresa en tres de los cinco titulares (60%). No sólo se enfatiza que se trató de un "estreno"

[112] La zarzuela, objeto de nuestra investigación, obtuvo el primer premio y, entre los accésits de las cinco obras que compartieron el prorrateo de 16.600 estaba, precisamente, esta ópera de Del Campo con libreto de Pemán, *Lola la Piconera* (compartiendo premio con: *Con el ole y el ole* de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw y música de Balaguer y *El diablo en Sierra Morena* con libreto de Ardavín y música de Moreno Torroba como se pudo leer en los diarios *El Oficial del Lunes* y en el *ABC* en aquel año).

[113] ZANNI, Umberto F: "Triunfal estreno de la ópera española "Lola la Piconera". *La Vanguardia*, 17 de noviembre de 1950, p. 16.

[114] CATALÁ, Antonio: "Constituyó un gran éxito el estreno de la ópera "Lola la Piconera", libreto de Jose María Pemán y partitura de Conrado del campo". *Diario de Barcelona,* 16 de noviembre de 1950, p. 21.

[115] GONZAGA MANEGAT, Luis: "Gran Teatro del Liceo". *Hoja del Lunes,* 29 de noviembre de 1950, p. 4.

[116] ROMEA, Alfredo: "Estreno de la ópera "Lola la Piconera". *Noticiero Universal*, 15 de noviembre de 1950, p. 8.

[117] TUBALCAIN: "Definitivo triunfo del estreno de "Lola la Piconera" de Conrado del Campo y José María Pemán". *Solidaridad Nacional*, 17 de noviembre de 1950, p. 3.

en cuatro de los cinco titulares (80%) sino que se hace uso de adjetivos elativos en el 80% de los titulares (cuatro de los cinco titulares): "triunfal estreno" en *La Vanguardia*; "éxito" en *El Diario de Barcelona;* "Definitivo triunfo" en *El Noticiero Universal*; y "aplauso entusiasta" en *Solidaridad Nacional*. Por último, como ya comprobamos en el análisis de la dimensión textual de las críticas del estreno de *La Lola se va a los Puertos*, se sigue constatando que los titulares de *La Hoja del Lunes* suelen ser muy asépticos al incluir, en un semanario que sólo se publicaba los lunes (día de descanso del resto de periódicos) varias crónicas de diferentes eventos musicales que imposibilitaban citar y enunciar datos concretos en sus titulares.

Dimensión contextual de las críticas de *Lola la Piconera*

Periódico	Verbos en presente	Verbos en pasado	Total de verbos
La Vanguardia	42 verbos (65,63%)	22 verbos (34,38%)	64
Diario de Barcelona	45 verbos (88,24%)	6 verbos (11,76%)	51
Noticiero Universal	19 verbos (54,29%)	16 verbos (45,71%)	35
Solidaridad Nacional	48 verbos (45,83%)	15 verbos (23,8%)	63
Hoja del Lunes	5 verbos (45,45%)	6 verbos (54,55%)	11
Total	**159 verbos (70,98%)**	**65 verbos (29,02%)**	**224**

Tabla 8-5. Dimensión contextual de las críticas de Lola la Piconera (creación propia).

Las cinco críticas de *Lola la Piconera* suman 224 verbos frente a los 138 verbos de las cinco críticas de *La Lola se va a los Puertos*. Con relación a los porcentajes de uso de modos presente y pasado la diferencia también es grande. El uso de verbos en presente en las críticas de *Lola la Piconera* supone un casi 71% (70,98%) frente al 51,45% en el caso de *La Lola se va a los Puertos*; los verbos en pasado cuentan con un 29,02% en *Lola la Piconera* frente al 48,55% de *La Lola se va a los Puertos.* Por tanto, el primer estreno de la década de los años cincuenta, en el Gran Teatro Liceo, supuso un mayor impacto en la prensa de la época así como una mayor implicación y posicionamiento estético de los críticos que el estreno de *La Lola se va a los puertos.*

Dimensión argumentativa (en el mundo comentado)

Lo más relevante es que, cuando los críticos se posicionan estética y musicalmente sobre *Lola la Piconera* predomina la opinión favorable y situando esta ópera como un excelente ejemplo de ópera española y/o nacional y como una obra que sabe equilibrar la inspiración en la tradición andaluza (gaditana) con lo que se consideraba moderno y actual, en aquel momento. Así, por ejemplo, U.F. Zanni, en *La Vanguardia,* sitúa a la ópera de Del Campo como una propuesta equilibrada entre la conservación de "la última esencia, embriagador perfume[118]" de lo popular y "las fuertes sugestiones rítmicas[119]" y el dominio y control de "los procedimientos modernos[120]" y haciendo uso de un "ropaje

[118] ZANNI, Urbano F: "Triunfal estreno de la ópera española "Lola la Piconera", *La Vanguardia de Barcelona,* 17 de noviembre de 1950, p. 16.
[119] *Ibidem,* p. 19.
[120] *Idem.*

armónico muy personal[121]". Y, en el caso concreto del propio Conrado del Campo afirma que en él "se aúnan el talento, la maestría y la cultura[122]". Por poner otro ejemplo, A. Catalá, en *El Diario de Barcelona,* subraya que Del Campo[123]" ha dado nueva constancia de su superior magisterio popular, de los altos vuelos de su vigorosa fantasía creadora".

Soledad **de J. Manén**

A finales de 1952 (tres años antes del estreno de *La Lola...*) los críticos musicales en los diferentes medios volvieron a ser U.F. Zanni en *La Vanguardia*[124]*;* A. Catalá en *Diario de Barcelona*[125]; y L.G.M. (Luis Gonzaga Manegat) en *La Hoja del Lunes*[126]. Aunque no fuera el crítico en 1955, repite Alfredo Romea en *El Noticiero Universal*[127]*;* y, en *Solidaridad Nacional,* firma un crítico con pseudónimo *Buxtehude*[128].

Soledad		
Medio de comunicación	Titular	Modalidad
La Vanguardia española	Liceo. Estreno de la ópera "Soledad" y del "ballet" "Rosario la Tirana" del maestro Manén	1 y 2
Diario de Barcelona	Gran Teatro del Liceo. Estreno de la ópera "Soledad" y del ballet "Rosario, la Tirana" de Juan Manén	1 y 2
El Noticiero Universal	Estreno de la ópera "Soledad" y del "ballet "Rosario la Tirana" de Juan Manén.	1
Solidaridad Nacional	Estreno de "Soledad" de Manén, en el Liceo	1 y 2
La Hoja del Lunes	Liceo	2

Tabla 8-6. Críticas recibidas por la Soledad (creación propia).

En la dimensión textual volvemos a percibir un interés superior de los críticos musicales de la Barcelona de 1953 ante este estreno (el 80% de los titulares y/o párrafos resúmenes mencionan tanto el título de la obra -*Soledad*- como su compositor Juan Manén) y sólo se omite en el único periódico que sólo podía publicar en lunes -para compensar el día de descanso de los periodistas- guión en vez de cerrar paréntesis- y que, por tanto, tenía que comentar todos los espectáculos líricos de la semana en un solo artículo siendo muy complejo poder incluir, en un único título o párrafo resumen, la totalidad de títulos y de compositores).

---

[121] *Idem.*

[122] *Idem.*

[123] CATALÁ, Antoni: "Constituyó un gran éxito el estreno de la ópera "Lola la Piconera", libreto de Jose María Pemán y partitura de Conrado del Campo", *Diario de Barcelona,* 16 de noviembre de 1950, p. 21.

[124] ZANNI, Urbano F: "Estreno de la ópera "Soledad" y del "ballet" "Rosario la Tirana" del Maestro Manén". *La Vanguardia*, 31 de diciembre de 1952, p. 24.

[125] CATALÁ, Antoni: "Estreno de la ópera "Soledad" y del ballet "Rosario la Tirana" de Juan Manen. *Diario de Barcelona*, 31 de diciembre de 1952, p. 26.

[126] GONZAGA MANEGAT, Luis: "Liceo". *La Hoja del lunes*, 5 de enero de 1953, p. 9.

[127] ROMEA: "Estreno de la ópera "Soledad" y del "ballet "Rosario la Tirana" de Juan Manén". *El Noticiero Universal*, 31 de diciembre de 1952, p. 14.

[128] BUXTEHUDE: "Estreno de "Soledad" de Manén, en el Liceo". *Solidaridad Nacional*, 31 de diciembre de 1952, p. 11.

Dimensión contextual de las críticas de *La Soledad*

Periódico	Verbos en presente	Verbos en pasado	Total de verbos
La Vanguardia de Barcelona	22 verbos (68,75%)	10 verbos (31,25%)	32
Diario de Barcelona	45 verbos (88,23%)	6 verbos (11,76%)	51
Noticiero Universal	20 verbos (66,66%)	10 verbos (33,33%)	30
Solidaridad Nacional	7 verbos (50%)	7 verbos (50%)	14
Hoja del Lunes	11 verbos (84,62%)	2 verbos (15,35%)	13
	105 verbos (75%)	35 verbos (25%)	140

Tabla 8-7. Dimensión contextual de las críticas de La Soledad (creación propia).

El número de verbos es muy similar: las cinco críticas del estreno de *La Soledad* suman 140 verbos frente a los 138 verbos de *La Lola se va a los Puertos*. En cambio, se aprecian notables diferencias respecto a los modos temporales. El uso de verbos en presente en las críticas de *La Soledad* supone un 75% frente al 51,45% en el caso de *La Lola se va a los Puertos* y, los verbos en pasado, *La Soledad* cuenta con un 25% frente al 48,55% de *La Lola se va a los Puertos.* De esto se deduce que los críticos musicales mostraron una mayor implicación posicionándose, a través del presente, y opinando sobre la obra y el autor más que en el caso de *La Lola...*

Dimensión argumentativa

De la lectura de los párrafos de los críticos redactados en el tiempo presente interpretamos que, para ellos, *Soledad* es, en lo estrictamente musical, una obra bien escrita y con un lenguaje personal, una obra de madurez y con bastante equilibrio; en lo literario aparecen más fisuras, como el excesivo carácter discursivo de los cantantes; la demasiada extensión de su argumento o de su acción dramática (exceso de dilución de la trama[129]), la cierta lentitud o monotonía de la trama[130], la calificación de "españolada" o de "España de pandereta[131]". La cobertura que los periódicos ofrecieron al estreno de *La Soledad* se relacionaría más con el de *La Lola se va a los puertos* (tres años después) que con el de *Lola la Piconera* (dos años antes) y, de la misma forma, la descripción de la recepción del público está, de nuevo, más cerca de la recibida por *La Lola se va a los Puertos* que la del estreno de la ópera de Del Campo y Pemán.

Canigó de A. Massana

Los críticos que atendieron este estreno y repitieron frente a *La Lola...* fueron, de nuevo, U.F. Zanni en *La Vanguardia*[132]*;* A. Catalá en *Diario de Barcelona*[133]*;* y L.G.M. (Luis Gonzaga Manegat) en *La Hoja del Lunes*[134]. El crítico, Alfredo Romea, vuelve a firmar en *Noticiero Universal*[135]*;* y, por último, repite el periodista con pseudónimo Bux-

[129] ZANNI, Urbano F: "Liceo. Estreno de la ópera "Soledad"…", p. 24
[130] ROMEA, Alfredo: "Estreno de la ópera "Soledad"…", p. 14
[131] BUXTEHUDE: "Estreno de "Soledad"…", p. 11
[132] ZANNI, Urbano F: "Canigó", *La Vanguardia,* 23 de Mayo de 1953, p. 20.
[133] CATALÁ, Antoni: "El gran acontecimiento de anoche en el Liceo, patrocinado por el Gobernador civil, don Felipe Acedo", *Diario de Barcelona,* 22 de mayo de 1953, p. 21.
[134] GONZAGA MANEGAT, L: "Liceo", *Hoja del Lunes,* 25 de mayo de 1953, p. 9.

tehude, en *Solidaridad Nacional*[136].

Dimensión textual

Canigó		
Periódico	Titular	Modalidad
La Vanguardia española	Estreno de la ópera "Canigó" del P. Massana	1
Diario de Barcelona	El gran acontecimiento de anoche en el Liceo, patrocinado por el Gobernador civil, don Felipe Acedo.	2
El Noticiero Universal	Anoche se estrenó en el Liceo, con desbordante éxito, la ópera "Canigó" del P. Massana	1 y 2
Solidaridad Nacional	Estreno de "Canigó", en el Liceo	1 y 2
La Hoja del Lunes	Liceo	2

Tabla 8-8. Dimensión textual de las críticas de Canigó (creación propia).

Atendiendo a la dimensión textual, en este tercer estreno analizado, vuelve a evidenciarse el interés de los críticos musicales en aludir al título de la ópera y su autor en el 60% de los artículos analizados (tres de cinco) y, de nuevo, en *La Hoja del Lunes* sólo aparece la ubicación del estreno con un escueto: "Liceo". Y como aspecto curioso, destacamos la alusión al patrocinador del evento (el Gobernador Civil de la época) en *El Diario de Barcelona* omitiendo los datos relevantes del mismo (el título de la ópera que se estrenaba y/o el autor de su música y del libreto).

Dimensión contextual de las críticas de *Canigó*

Periódico	Verbos en presente	Verbos en pasado	Total de verbos
La Vanguardia de Barcelona	27 verbos (49,09%)	28 verbos (50,91%)	55
Diario de Barcelona	37 verbos (55,22%)	30 verbos (44,78%)	67
Noticiero Universal	44 verbos (61,98%)	27 verbos (38,02%)	71
Solidaridad Nacional	41 verbos (64,06%)	23 verbos (35,94%)	64
Hoja del Lunes	23 verbos (95,83%)	1 verbos (4,16%)	24
	172 (61,21%)	109 verbos (38,79%)	281

Tabla 8-9. Dimensión contextual de las críticas de Canigó (creación propia).

Si comparamos tanto el aspecto puramente cuantitativo (número de verbos sumados) como el peso del porcentaje de verbos en presente y futuro ("mundo comentado"), por un lado, y en pasado ("mundo narrado") por otro, se presentan amplias diferencias. Las cinco críticas del estreno de *Canigó* suman 281 verbos frente a los 138 verbos que hemos computado en las de *La Lola se va a los Puertos*. Respecto a los porcentajes con los de las críticas de *La Lola* en los mismos cinco medios, observamos alguna diferencia. El uso de verbos en presente en las críticas de *Canigó* supone un 61,21% frente al 51,45%

[135] ROMEA, Alfredo. "Anoche se estrenó en el Liceo, con desbordante éxito, la ópera "Canigó", del P. Massana", *Noticiero Universal*, 23 de mayo de 1953, p. 5.
[136] BUXTEUDE: "Grandioso éxito de la genial obra del Padre Massana", *Solidaridad Nacional*, 22 de Mayo de 1953, p. 15.

en el caso de *La Lola se va a los Puertos* y, los verbos en pasado, cuentan con un 38,79% en *Canigó* frente al 48,55% de *La Lola.*

Dimensión argumentativa

La defensa estética, literaria y musical realizada por los críticos hacia esta ópera es similar a la del primer estreno de la década (*Lola la Piconera*) por motivos similares, aunque la ópera de Del Campo se localizara en una Andalucía no muy lejana temporalmente y, por tanto, se inspirara en el folclore del sur y C*anigó* buscara la inspiración en el pasado más remoto catalán, tanto en lo histórico (la Edad Media, s. XI, en que Jacinto Verdaguer contextualizó sus poemas) como en lo musical. Se valora muy positivamente la calidad musical y técnica del compositor[137], sus influencias wagnerianas[138] y, sobre todo, la combinación de lo moderno (el grandioso desarrollo temático tomado de Wagner así como los efectos atonales, o mejor dicho, politonales) como la tradición y el folclore[139] catalán (básicamente las "canciones populares catalanas") que, a juicio de los críticos, no se limita a citar literalmente sino que las glosa y entremezcla con otros temas y motivos propios del autor.

***Don Gil de Alcalá* de Penella.**

Los críticos que atienden la reposición de esta ópera española y que coinciden con los críticos de *La Lola…* vuelven a ser U.F. Zanni para *La Vanguardia*[140]*;* A. Catalá para *El Diario de Barcelona*[141]*;* y Luis Gonzaga Manegat para *La Hoja del Lunes*[142]. Vuelve a repetir, una temporada más, Alfredo Romea en *El Noticiero Universal*[143]*;* y, posteriormente, en *Solidaridad Nacional*[144] Tubalcain es el encargado de la crónica, en esta ocasión.

Don Gil de Alcalá		
Medio de comunicación	Titular	Modalidad
La Vanguardia española	Don Gil de Alcalá	1
Diario de Barcelona	GRAN TEATRO DEL LICEO Don Gil de Alcalá	1 y 2
El Noticiero Universal	"Don Gil de Alcalá", del maestro Penella	1
Solidaridad Nacional	"Don Gil de Alcalá", la única obra del repertorio español de la temporada	1
La Hoja del Lunes	Liceo	2

Tabla 8-10. Titulares y modalidad de las críticas recibidas por Don Gil de Alcalá (creación propia).

Comenzando nuestro análisis crítico del discurso por la dimensión textual, volvemos a contar con un 80% de alusiones al título de la ópera (cuatro de los cinco titulares)

[137] ZANNI: "Estreno de la ópera "Canigó…", p. 20.
[138] GONZAGA MANEGAT: "Liceo", p. 9. ROMEA, "Anoche se estrenó en el Liceo, con desbordante éxito…", p. 5.
[139] ZANNI: "Estreno de la ópera "Canigó…", p. 20.
[140] ZANNI, Urbano F: "Liceo. Don Gil de Alcalá", *La Vanguardia,* 27 de diciembre de 1953, p. 15.
[141] CATALÁ, Antoni: "Gran Teatro Liceo. "Don Gil de Alcalá", *Diario de Barcelona,* 27 de diciembre de 1953, p. 23.
[142] GONZAGA MANEGAT, Luis: "Liceo", *Hoja del Lunes,* 28 de diciembre de 1953, p. 15.
[143] ROMEA, Alfredo: "Don Gil de Alcalá", del maestro Penella", *Noticiero Universal,* 26 de diciembre de 1953, p. 12.
[144] TUBALCAIN: "Don Gil de Alcalá", la única obra del repertorio español de la temporada", *Solidaridad Nacional,* 27 de diciembre de 1953, p. 2.

aunque sólo se nombra al compositor en uno de los encabezados (concretamente en *El Noticiero Universal*); y, de nuevo, en *La Hoja del Lunes* exclusivamente se menciona el "Liceo" como lugar donde se escenificó, de nuevo, esta ópera.

Dimensión textual de *Don Gil de Alcalá*

Periódico	Verbos en presente	Verbos en pasado	Total de verbos
La Vanguardia española	23 verbos (67,65%)	11 verbos (32,25%)	34
Diario de Barcelona	7 verbos (46,67%)	8 verbos (55,33%)	15
Noticiero Universal	10 verbos (37,04%)	17 verbos (62,96%)	27
Solidaridad Nacional	4 verbos (44,44%)	5 verbos (55,56%)	9
Hoja del Lunes	3 verbos (42,86%)	4 verbos (57,14%)	7
Total	47 verbos (51,09%)	45 verbos (48,91%)	92 verbos

Tabla 8-11. Dimensión textual de las críticas de Don Gil de Alcalá (creación propia).

Analizamos, de nuevo, el aspecto puramente cuantitativo (número de verbos sumados), sólo 92 (ni la mitad de los 138 computados en las críticas de *La Lola...*) que denota un interés sensible menor en esta reposición. Por otro lado, encontramos más similitudes en el caso de los porcentajes. El uso de verbos en presente en las críticas de *Don Gil de Alcalá* supone un 51,09% muy cercano al 51,45% en el caso de *La Lola se va a los Puertos* y, los verbos en pasado, cuentan con un 48,91% en *Don Gil de Alcalá* frente al 48,55% de *La Lola se va a los Puertos.*

Dimensión argumentativa

La mayoría de críticos no profundizan en el "mundo comentado" porque consideran que es una ópera tan "sobradamente conocida" y tan "popular" que les "exime" de volver a profundizar en las cualidades, características y argumento de esta[145]. Hay diversidad de posicionamientos de los cronistas musicales pero, en el balance, predomina el uso de adjetivos neutros y, en ocasiones, negativos; así, los críticos usan calificativos como "zarzuelero/a[146]" o cómico/a[147]" en un tono "despectivo" y se define la música como popular y sencilla ("melodías sin profundidad musical pero fáciles al oído"); incluso se llega a "poner en entredicho" que sea "ópera" y que sea "original[148]".

Goyescas de Enrique Granados

En la temporada 1956/57 (la posterior a la del estreno de la ópera de *La Lola...*) la ópera española que se escenificó fue *Goyescas* de Enrique Granados. Recogemos las crónicas de los mismos críticos que habían abordado el estreno de *La Lola...* una temporada antes; así, en *La Vanguardia,* U.F. Zanni;[149] en el *Diario de* Barcelona, A. Catalá[150];

[145] ZANNI: "Liceo.- "Don Gil de Alcalá…", p. 15. ROMEA, "Don Gil de Alcalá…", p. 12.
[146] ZANNI: "Liceo.- "Don Gil de Alcalá…", p. 15.
[147] *Idem.*
[148] CATALÁ: "Gran Teatro Liceo…", p. 23.
[149] ZANNI, Urbano F: "Liceo.- Reposición de "Goyescas", en homenaje a la memoria de Enrique Granados", *Van-*

y, como crítico que repite, Luis Gonzaga en *La Hoja del lunes*[151] y el que creemos fue el crítico que firmó la crónica de *La Lola...* en *Solidaridad Nacional*, José del Castillo[152]. Reaparece, Manuel R. De Llauder, en el *Noticiero Universal*[153].

Goyescas		
Medio de comunicación	Titular	Modalidad
La Vanguardia española	Liceo.- Reposición de "Goyescas", en homenaje a la memoria de Enrique Granados	1 y 2
Diario de Barcelona	En el Gran Teatro del Liceo se representó anoche en homenaje al maestro Granados, su ópera "Goyescas".	1 y 2
El Noticiero Universal	La función de homenaje a Granados, en el Liceo. Se representaron de modo brillantísimo la ópera "Goyescas" y el ballet "Tapices de Goya"	1 y 2
Solidaridad Nacional	Fervoroso homenaje al barítono Manuel Ausensi, en el Gran Teatro del Liceo	2 y 3
La Hoja del Lunes	Final de temporada con una serie de conmemoraciones y homenajes, dentro de la más general dedicada al malogrado Enrique Granados	1

Tabla 8-12. Titulares y modalidad de las críticas de Goyescas (creación propia).

El carácter de homenaje a Enrique Granados de esta reposición orienta nuestro estudio de la dimensión textual con un pleno total a la modalidad 1 en la alusión a Granados y una mayoría abrumadora en la mención al título de la ópera "Goyescas".

Dimensión textual de *Goyescas*

Periódico	Verbos en presente	Verbos en pasado	Total de verbos
La Vanguardia española	14 verbos (25,93%)	40 verbos (74,07%)	54
Diario de Barcelona	20 verbos (42,55%)	27 verbos (57,45%)	47
Noticiero Universal	34 verbos (60,71%)	18 verbos (32,14%)	52
Solidaridad Nacional	14 verbos (53,85%)	12 verbos (46,25%)	26
Hoja del Lunes	21 verbos (42%)	29 verbos (58%)	50
	103 (44,98%)	126 (55,02%)	229

Tabla 8-13. Dimensión textual de las críticas de Goyescas (creación propia).

Las cinco críticas de *Goyescas* suman 229 verbos frente a los 138 de *La Lola se va a los Puertos*. Respecto a los porcentajes, el uso de verbos en presente en las críticas de *Goyescas* supone un 44,98% frente al 51,45% en el caso de *La Lola se va a los Puertos* y, los verbos en pasado, cuentan con un 55,02% respecto al 48,55% de *La Lola se va a los Puertos.* De nuevo, tenemos otro ejemplo del enfoque diferente que los críticos musicales despliegan frente a una obra de estreno (donde los críticos deben posicionarse e involucrarse) y una obra de reposición (donde no es necesaria esa implicación). De todas

guardia, 30 de enero de 1957, p. 21.

[150] CATALÁ, Antoni: "En el Gran Teatro del Liceo se representó anoche en homenaje al maestro Granados, su ópera "Goyescas", *Diario de Barcelona,* 30 de enero de 1957, p. 39.

[151] GONZAGA MANEGAT, Luis: "Música. Gran Teatro del Liceo", *Hoja del Lunes*, 4 de febrero de 1957, p. 14.

[152] CASTILLO, José: "Fervoroso homenaje al barítono Manuel Ausensi, en el G.T. del Liceo", *Solidaridad Nacional,* 30 de enero de 1957.

[153] DE LLAUDER, Manuel R: "La función de homenaje a Granados, en el Liceo", *Noticiero Universal*, 30 de enero de 1957, p. 7.

formas, cuando pongamos el foco en la dimensión argumentativa, podremos comprobar que los periodistas musicales que dieron cobertura a la reposición de *Goyescas* utilizaron el tiempo verbal del pasado para glosar y aportar datos significativos de la historia de esta ópera y de su compositor que trascenderían de la mera descripción de la recepción del público y del grado de desempeño del elenco de artistas y responsables. Observamos este hábito, también, en las críticas que hemos compendiado a otras óperas que se repusieron en el Gran Teatro Liceo.

Dimensión argumentativa

En las cinco crónicas se repiten, en presente, las mismas afirmaciones que subrayan, por un lado, la calidad de la música (que se sobrepone al libreto de Fernando Periquet) con adjetivos elativos como "evocadora, inspirada, noble, personal y pródiga en valores[154]", "calidad de la instrumentación[155]", "intensas sugestiones de melodías y ritmos[156]" y, por otro, enfatizan la "injusticia" de que no se hubiera repuesto, en más ocasiones, en el Teatro Liceo frente otras óperas de una calidad menor, a juicio de los críticos[157]. Otro recurso idiosincrásico de las críticas de obras repuestas es no calificar al autor o a la obra por ser repertorio de sobra conocido tanto por el público como por los lectores y por haber sido suficientemente glosado en crónicas anteriores. Además, algunos periodistas, cuando escribían sobre óperas de repertorio (y no de estreno) utilizaban los verbos en pasado para aportar datos históricos sobre el estreno de la obra escénica o la toma de decisiones que el compositor realizó en el pasado. No se trata de un "modo narrado" porque no se describe el evento en sí (la recepción y actitud del público y el grado de desempeño de los cantantes y agrupaciones vocales e instrumentales que actuaron en el Liceo) sino que se aportan datos significativos de la historia de la obra que se reseña, en la mayoría de las crónicas.

***La vida breve* de Manuel de Falla**

El "Festival Falla" recibió las críticas de U.F. Zanni, *La Vanguardia*[158]; de A. Catalá, en *El Diario de Barcelona*[159]; de un autor desconocido en el *Noticiero Universal*[160]; Ramón Bayot y Serrat en *Solidaridad Nacional*[161] y, por último, de Luis Gonzaga Manegat en *La Hoja del Lunes*[162].

---

[154] ZANNI: "Reposición de "Goyescas...", p. 21.

[155] *Idem.*

[156] *Idem.*

[157] DE LLAUDER: "Se representaron de modo brillantísimo…" p. 7. GONZAGA MANEGAT, "Música, Gran Teatro del Liceo…", p. 14.

[158] ZANNI, Urbano F: "La Vida Breve, El retablo de maese Pedro y El amor Brujo", *La Vanguardia,* 4 de enero de 1958, p. 29.

[159] CATALÁ, Antoni: "Festival Falla", *Diario de Barcelona,* 4 de enero de 1958, p. 34.

[160] AUTOR DESCONOCIDO: "Gran Teatro del Liceo. "Festival Falla". *Noticiero Universal,* 2 de enero de 1958, p. 19.

[161] BAYOD Y SERRAT, Ramón: "Festival de ópera y ballet dedicada a Falla. Notable interpretación coreográfica de Mercedes Borrull y Roberto Iglesias", *Solidaridad Nacional,* 6 de enero de 1958, p. 11.

[162] GONZAGA MANEGAT, Luis: "Música. Gran Teatro del Liceo", *Hoja del Lunes,* 6 de enero de 1958, p. 5.

La vida breve		
Medio de comunicación	Titular	Modalidad
La Vanguardia española	Festival Falla: "La vida breve", "El retablo de maese Pedro" y "El amor brujo".	1
Diario de Barcelona	Gran Teatro Liceo. "Festival Falla"	2 y 1
El Noticiero Universal	Gran Teatro del Liceo. "Festival Falla"	2 y 1
Solidaridad Nacional	Festival de ópera y ballet dedicado a Falla. Notable interpretación coreográfica de Mercedes Borrell y Roberto Iglesias	1, 2 y 3
La Hoja del Lunes	Música. Gran Teatro del Liceo	2

Tabla 8-14. Titulares y modalidad en las críticas de La vida breve (creación propia).

Iniciando nuestro estudio comparado de las críticas musicales a las apariciones, en el Liceo, de ópera española o catalana, en el caso del venerado Falla volvemos a observar un alto porcentaje de la modalidad 1 (80%) y, en este caso, con mayor peso específico del apellido del compositor que del nombre de las óperas (debido a que fueron sus dos óperas y una suite de danzas y con "Festival Falla" se aludía a los tres eventos). Como está siendo habitual, en el caso de *La Hoja del Lunes,* sólo aparece, en el encabezado, las palabras "Gran Teatro Liceo". Además, en uno de los cinco titulares también se menciona a algunos responsables de la interpretación (concretamente a los solistas del cuerpo de baile).

Dimensión contextual de *La Vida Breve*

Periódico	Verbos en presente	Verbos en pasado	Total de verbos
La Vanguardia	21 verbos (38,39%)	33 verbos (51,11%)	54
El Diario de Barcelona	8 verbos (36,36%)	14 verbos (66,64%)	22
Noticiero Universal	8 verbos (88,89%)	1 verbos (11,11%)	9
Solidaridad Nacional	21 verbos (65,62%)	11 verbos (34,38%)	32
La Hoja del Lunes	1 verbos (9,09%)	10 verbos (90,09%)	11
Total	59 verbos (46,09%)	69 verbos (53,91%)	128

Tabla 8-15. Dimensión contextual en las críticas de La vida breve (creación propia).

Las cinco críticas de *La Vida Breve* suman 128 verbos frente a los 138 computados en las críticas de *La Lola se va a los Puertos*. A pesar de la relevancia y el prestigio de Manuel de Falla en la crítica musical y de sus dos óperas en el contexto del escenario teatral más importante de España, no detectamos que los periódicos reservaran mucho espacio para reseñar estas reposiciones. En los porcentajes de verbos en presente y en pasado, encontramos poca variación respecto a lo que comprobamos en las críticas de *La Lola...* El uso de verbos en presente en *La Vida Breve* supone un 46,09% frente al 51,45% en el caso de *La Lola se va a los Puertos* y, los verbos en pasado, cuentan con un 53,91%-en *La Vida Breve* frente al 48,55% de *La Lola se va a los Puertos.* Como ya hemos comentado con *Goyescas,* volvemos a anticipar que el uso del pasado, en las críticas, no es exclusivo de la dimensión explicativa (descripción tanto de la recepción del público como del nivel interpretativo y musical de los protagonistas del evento) sino que se usa para completar, de una forma diacrónica, el origen y evolución de la obra y del compositor.

Dimensión argumentativa

Los críticos insisten en dos ideas: subrayan que no se le prestaba la suficiente atención a las óperas españolas y, por otro lado que la música de *La Vida Breve* contaba con una calidad superior al libreto. Algún crítico sí destaca algún aspecto negativo como su "excesiva lentitud"[163] o que no recaba la misma calidad musical que obras escénicas posteriores como el balle "El Amor Brujo"[164]. Muchos de los críticos, comparten, de forma implícita, que la producción musical de Manuel de Falla es superior a su primera ópera[165]. Se vuelve a reivindicar y pedir a los empresarios que se programe más[166]. Además, como en el caso de *Goyescas,* volvemos a leer pasajes con tiempos verbales pasados (pretéritos perfectos simples e imperfectos) sin el carácter de dimensión explicativa o modo comentado, sino como recurso que ayuda, a cada crítico, en la glosa histórica de las diferentes óperas de Falla o de su toma de decisiones (ubicada en el pasado porque son reposiciones y no obras de estreno).

***Amunt!* de J. Altisent**

Los críticos que dan cobertura a este estreno son: U.F. Zanni, en *La Vanguardia*[167]; A. Catalá en *Diario de Barcelona*[168]; Manuel R. DE LLAUDER en *El Noticiero Universal*[169]*;* Ramón Bayos y Serrat en *Solidaridad Nacional*[170] y Luis Gonzaga Manegat en *La Hoja del Lunes*[171].

Dimensión textual

Amunt!		
Medio de comunicación	Titular	Modalidad
La Vanguardia española	Liceo. Estreno de la ópera en tres actos "Amunt¡", del maestro Altisent	1 y 2
Diario de Barcelona	Brillante escenificación de la ópera "Amunt!", música de Joan Altisent, dada en carácter de estreno absoluto	1
El Noticiero Universal	Felicísimo estreno de la ópera "Amunt!" del maestro Altisent, libreto de Jaime Picas	1
Solidaridad Nacional	Gran Teatro del Liceo. Estreno absoluto de "Amunt!".	1 y 2
La Hoja del Lunes	Estreno de "Amunt!". Gran Teatro del Liceo	1 y 2

Tabla 8-16. Titulares y modalidad de las críticas de Amunt! (creación propia).

El estreno de esta ópera catalana recibe un 100% de titulares y/o párrafos resúmenes con alusiones al título de la obra y a su compositor. Además se añaden, a estos encabezados, adjetivos elativos como "brillante" (en el *Diario de Barcelona* anticipán-

[163] BAYOD Y SERRAT: "Festival de ópera y ballet…", p. 11.
[164] *Idem.*
[165] *Idem.*
[166] ZANNI: "Festival Falla…", p. 29.
[167] Zanni, Urbano .F: "Liceo.- Estreno de la ópera en tres actos "Amunt!", del maestro Altisent", *La Vanguardia española,* 2 de enero de 1959, p. 31.
[168] CATALÁ, Antoni: "Brillante escenificación de la ópera "Amunt!", música de Joan Altisent, dada en carácter de estreno absoluto", *Diario de Barcelona,* 2 de enero de 1959, p. 35.
[169] DE LLAUDER, Manuel R: "Felicísimo estreno de la ópera "Amunt!" del maestro Altisent, libreto de Jaime Picas", *Noticiero Universal,* 2 de enero de 1959, p. 17.
[170] AUTOR DESCONOCIDO: "Gran Teatro del Liceo. Estreno absoluto de "Amunt!" *Solidaridad Universal,* 1 de enero de 1959, p. 11.
[171] GONZAGA MANEGAT, Luis: "Estreno de Amunt!", *La Hoja del Lunes,* 5 de enero 1959, p. 18.

dose al sustantivo "escenificación") o el superlativo "felicísimo" precediendo al sustantivo "estreno" en el titular de *El Noticiero Universal.* Dos de los cinco titulares añaden, al sustantivo, "estreno" el adjetivo "absoluto" para subrayar su carácter de primicia exclusiva.

Dimensión contextual de *Amunt!*

Periódico	Verbos en presente	Verbos en pasado	Total
La Vanguardia española	20 verbos (51,28%)	19 verbos (48,72%)	39
El Diario de Barcelona	30 verbos (76,92%)	11 verbos (26,83%)	41
Noticiero Universal	28 verbos (51,85%)	26 verbos (48,15%)	54
Solidaridad Nacional	5 verbos (71,43%)	2 verbos (28,57%)	7
La Hoja del Lunes	18 verbos (52,94%)	16 verbos (47,06%)	34
Total	101 verbos (57,71%)	74 verbos (42,29%)	175

Tabla 8-17. Dimensión contextual de las críticas de Amunt! (creación propia).

Las cinco críticas del estreno de *Amunt!* suman 175 verbos frente a los 138 de *La Lola se va a los Puertos* con una menor diferencia en los porcentajes; así, el uso de verbos en presente en las críticas de *Amunt!* supone un 57,71% frente al 51,45% en el caso de *La Lola...* y, los verbos en pasado, cuentan con un 42,29% en *Amunt!* frente al 48,55% de *La Lola se va a los Puertos.* La quinta ópera española de estreno (después de *Lola la Piconera*, *La Soledad, Canigó* y *La Lola se va a los Puertos*) y última de la década en la programación de los Festivales de invierno del Gran Teatro Liceo ocupa el tercer puesto en número de verbos usados en las cinco críticas y el cuarto lugar en el mayor porcentaje de verbos usados en presente (en ambas clasificaciones le corresponde el último puesto a las críticas de *La Lola...*).

Dimensión argumentativa

La mayoría de críticos acentúan el simbolismo del libreto ubicado, históricamente, en los finales de la edad media, que narra el anhelo del ser humano por volar (el vocablo "Amunt" que da título a la ópera se traduce por "Arriba") y el papel de la música protagonizando todo ese contenido simbólico donde lo wagneriano cobra una gran importancia[172] valorándose, también de forma muy positiva, el uso de un libreto en lengua catalana.

8.3.2 LOS CRÍTICOS MUSICALES EN LAS FUNCIONES DE ÓPERA REPRESENTADAS EN LA TEMPORADA 1955-56

Atendemos ahora a diferentes representaciones de la ópera italiana y alemana (e inglesa) que compartieron temporada con *La Lola…* como herramienta de validación o

[172] ZANNI, Urbano F: "Liceo.- Estreno de la ópera en tres actos "Amunt!", del maestro Altisent", *La Vanguardia española,* 2 de enero de 1959, p. 31. CATALÁ, Antoni. "Brillante escenificación de la ópera "Amunt¡", música de Joan Altisent, dada en carácter de estreno absoluto", *Diario de Barcelona,* 2 de enero de 1959, p. 35. DE LLAUDER, Manuel R. "Felicísimo estreno de la ópera "Amunt!" del maestro Altisent, libreto de Jaime Picas", *Noticiero Universal,* 2 de enero de 1959, p. 17. AUTOR DESCONOCIDO. "Gran Teatro del Liceo. Estreno absoluto de "Amunt!" *Solidaridad Universal,* 1 de enero de 1959, p. 11.
GONZAGA MANEGAT, Luis: "Estreno de Amunt", *La Hoja del Lunes,* 5 de enero 1959, p. 18.

descarte de nuestra hipótesis de que la habituación de público y crítica en la escucha y visualización de las grandes óperas de la historia pudiera suponer un listón "excesivo" en comparación a nuestra objeto de estudio.

En esa temporada, U.F. Zanni (*La Vanguardia española*), A. Catalá (*Diario de Barcelona*) y Luis Gonzaga Manegat (*El Oficial del Lunes*) fueron los críticos que atendieron todos los eventos del Liceo. En el caso del *Noticiario Universal* se alternaron Manuel R. de Llauder (en un mayor número de ocasiones) y Julio Manegat. Y en *Solidaridad Nacional* José Castillo es el crítico que firma más crónicas de los estrenos/reposiciones líricas del Liceo.

Los diferentes espectáculos se pueden dividir en tres categorías: los estrenos totales (como el de *La Lola…* o *La Pavana Real* de Joaquín Rodrigo); los estrenos de óperas en nuestro país-(como es el caso de *Débora é Jaele* y, curiosamente, *Dido y Eneas*) y, por último, óperas de repertorio que se reparten entre la ópera italiana y alemana. En el caso de la ópera italiana y alemana, las crónicas periodísticas destacarán la presencia de grandes cantantes, de dicha nacionalidad, como el tenor italiano Mario del Mónaco, en el caso de *Otello* y, sobre todo, la reaparición de la barcelonesa Victoria de los Ángeles en el Gran Teatro protagonizando *Madama Butterfly*. En el caso de las óperas de Wagner, se trasladará al Liceo la mayoría de grandes figuras de Bayreuth como el tenor Hans Beirer, la soprano Taute Richter, el barítono Edomono Hurshell o el director Leopold Ludwig.

Programación temporada 1955-56

Título de la ópera	Fecha de estreno
Débora é Jaele de Pizzetti	5 de noviembre de 1955 También 8 y 13 de noviembre.
Otello de Verdi	6 de noviembre de 1955 y también 10 de noviembre.
L´elisir d´amore de Donizetti	12 de noviembre de 1955 y 16 de noviembre
El cónsul de Menotti	1 de diciembre de 1955 y 4 de diciembre.
Madama Butterfly de Puccini	10 de diciembre de 1955 y 15 de diciembre.
La Boheme de Puccini	11 de diciembre de 1955 (única función).
La Lola se va a los Puertos	17 y 19 de diciembre de 1955.
Tannhäuser de Wagner	6 de enero de 1956 (también el 7 y el 10 de enero).
Dido y Eneas de Purcell	14 de enero de 1956 (también el 17 de enero).
Tristán e Isolda de Wagner	24 de enero de 1956 (también el 27 y 29 de enero).

Tabla 8-18. Títulos y fechas de estreno de diez de las óperas programadas en el Liceo (temporada 1955/56).

Débora é Jaéle

El estreno se produjo, en el Gran Teatro Liceo, el sábado 5 de noviembre de 1955 y, posteriormente se escenificó los días 8 y 13 de este mes. Vamos a resumir nuestro análisis crítico del discurso de los artículos publicados en *La Vanguardia*[173], firmado de U.F. Zanni; en el *Diario de Barcelona*[174], por A. Catalá; en el *Noticiero Universal*[175], Manuel

[173] ZANNI, Urbano F: "Estreno del drama lírico en tres actos "Debora e Jaéle" de Ildebrando Pizzetti", *La Vanguardia,* 6 de noviembre de 1955, p. 25.

R. de Llauder, en *Solidaridad Nacional*[176], por Castillo; y la *Hoja del Lunes*[177] (Luis Manegat Monzaga).

Antes de atender a la dimensión textual, contextual, descriptiva y argumentativa de las diferentes críticas, es necesario añadir algunas reflexiones previas. Como aclaración previa la mayoría de críticos consideran la elección de esta ópera como valiente y arriesgada porque coincide con la inauguración de la Temporada de Invierno que era todo un evento social; normalmente, como comenta algún crítico, se elegían óperas más de repertorio y conocidas por el público liceísta. Estamos ante una obra que, aunque se había estrenado en 1922 en la Scala de Milán, no era conocida en España y Barcelona. Y, por si fuera poco, el estilo musical, era avanzado e innovador en comparación con la mayoría de óperas en estilo italiano y alemán que copaban la programación de las temporadas de invierno en el Gran Teatro del Liceo en su historia (especialmente en la función de inauguración de cada temporada donde, además, solía recuperarse no sólo una ópera italiana sino, concretamente, de Giuseppe Verdi). Todos estos datos nos van a ayudar a comprender y completar el análisis crítico del discurso que vamos a aplicar, a continuación, a las cinco crónicas musicales que dieron cobertura al evento.

Debora é Jaéle		
Medio de comunicación	Titular	Modalidad
La Vanguardia española	Inauguración de la temporada de invierno. Estreno del drama bíblico en tres actos "Debora e Jaele" de Ildebrando Pizzetti.	1 y 2
Diario de Barcelona	Anoche inauguró brillantemente la temporada de ópera el Gran Teatro del Liceo. Fue estrenada en España "Débora é Jaéle", con asistencia de su autor, el maestro Pizzetti, obteniendo una ajustada interpretación	1 y 2
El Noticiero Universal	El sábado, noche, se inauguró solemnemente la temporada de ópera en el Liceo, con "Débora e Jaele", de Pizzetti...	1 y 2
Solidaridad Nacional	"Inauguración de la temporada del Liceo". Éxito del estreno de "Débora y Jaele"	1 y 2
La Hoja del Lunes	Música. Gran Teatro del Liceo .	2

Tabla 8-19. Titulares y modalidad de las críticas de Debora y Jaele (creación propia).

La totalidad de los titulares mencionan la ubicación del evento (modalidad 2) y su condición de "inauguración de la temporada de invierno"; cuatro aluden al título de la ópera, de las cuales tres añaden el nombre de su compositor (modalidad 1)[178]. Como

[174] CATALÁ, Antoni: "Fue estrenada en España "Débora é Jaéle", con asistencia de su autor el maestro Pizzetti, obteniendo una ajustada interpretación". *Diario de Barcelona*, 6 de noviembre de 1955, p. 25.

[175] DE LLAUDER, Manuel R: "El sábado, noche, se inauguró solemnemente la temporada de ópera en el Liceo, con "Débora é Jaele", de Pizzetti", *Noticiero Universal,* 7 de noviembre de 1955, p. 5.

[176] CASTILLO: "Inauguración de la temporada. Éxito del estreno de "Débora y Jaéle", *Solidaridad Nacional,* 6 de noviembre de 1955, p. 25.

[177] GONZAGA MONEGAT, Luis: "Estreno de la temporada 1955-56", *Hoja del Lunes*, 7 de noviembre de 1955, p. 6.

[178] Recordemos que la singularidad de *La Hoja del Lunes* (periódico que sólo se imprimía el lunes -un día en semana- obligando a fusionar la cobertura de todos los conciertos y eventos musicales de la semana) justifica que, en sus titulares, no añada más información que las palabras "Música. Gran Teatro Liceo". En este caso, concretamente, Luis Gonzaga redacta la crítica tanto de la función de inauguración como la de *Otello* que analizaremos posteriormente.

estábamos ante una ópera desconocida para el público del resultaba imprescindible completar el máximo de datos de esta (título y autor) en los titulares de las crónicas. Destacamos el uso, en dos de los titulares, de adverbios "brillantemente" y "solemnemente" aludiendo, el primero, al nivel interpretativo y del espectáculo (de forma brillante) y, el segundo adverbio ("solemnemente"), a lo que ya hemos subrayado de carácter transcendente para la vida cultural y, sobre todo social, de la Barcelona de la época.

Dimensión contextual

Periódico	Verbos en presente	Verbos en pasado	Total de verbos
La vanguardia española	37 verbos (50,68%)	36 verbos (49,32%)	73
El Diario de Barcelona	21 verbos (77,78%)	6 verbos (22,22%)	27
Noticiero Universal	28 verbos (54,9%)	23 verbos (45,10%)	51
Solidaridad Nacional	11 verbos (45,83%)	13 verbos (54,17%)	24
La Hoja del Lunes	34 verbos (66,67%)	17 verbos (33,33%)	51
	131 (57,96%)	95 (42,04%)	226

Tabla 8-20. Dimensión contextual de las críticas de Debora y Jaele (creación propia).

Las cinco críticas del *Debora é Jaéle* suman 226 verbos frente a los 138 de *La Lola se va a los Puertos* con un uso de verbos en presente, en *Debora e Jaéle*, de un 57,96% frente al 51,45% en el caso de *La Lola...* y, los verbos en pasado, son el 42,04% en *Debora é Jaéle* frente al 48,55% de *La Lola se va a los Puertos.* Estamos ante uno de los únicos estrenos que compartieron Temporada de Invierno con el de *La Lola...* y observamos que *Debora e Jaéle* acapara más espacio en los periódicos (algo justificable por ser la obra elegida para la inauguración de la temporada) con un mayor grado de compromiso por parte de los críticos por el mayor porcentaje de verbos en presente en las críticas sobre la ópera de Pizzetti que en las relativas a la ópera de Barrios. Además, volvemos a comprobar que los periodistas musicales, en su cobertura de *Debora e Jaéle* vuelven a usar verbos en pasado para relatar la historia de la ópera (fecha y lugar del estreno) o detalles de su proceso creativo (la decisión de Pizzetti de responsabilizarse no sólo de la música sino también del libreto) que vuelven a transcender de la utilización de los pretéritos perfectos e imperfectos para el "modo narrado"[179]

Dimensión argumentativa

La postura estética y musical de los críticos sobre la ópera sí es unánime y muy favorable, poniendo en valor, sobre todo, su carácter moderno[180] y la valentía de elegir esta ópera contemporánea frente al hábito de elegir óperas, también italianas, pero más conocidas por el público del Liceo cuyo autor más recurrente era Giuseppe Verdi. La mayoría de críticos, además, ensalza la figura de Ildebrando Pizzetti y de esta ópera con afirmaciones como: "es una de las más destacadas figuras de la música italiana contemporánea"[181] ; añadiendo que cuenta con una "sobresaliente suficiencia[182] y, por último, afirmando que la ópera es un gran ejemplo de "moderna escuela musical italiana"[183]. Por

[179] Lo comprobaremos en el análisis de la dimensión argumentativa.

[180] ZANNI: "Gran Teatro del Liceo. Inauguración de la Temporada de…", p. 25.

[181] *Ibidem*

[182] CATALÁ: "Anoche inauguró brillantemente la temporada de ópera el Gran Teatro Liceo…", p. 25.

otro lado se insiste mucho en que esta ópera es el paradigma de un "sistema[184]" personal y moderno dentro del ámbito de la ópera italiana contemporánea (con frases como que Pizzetti "ha creado su especial estética"[185] o alusiones a que su "sistema[186]" es una reacción al "drama wagneriano[187]"; o que "ha adoptado unos procedimientos -discursivos- muy "sui generis[188]"; o "su producción musical es profundamente subjetiva"[189]). Por otro lado, los críticos también expresan opiniones más neutras o no tan positivas como la siguiente afirmación: "pero no puede evitar que la obra, por la sumisión de los tonos al declamado, deje, en su conjunto, una impresión de "fatigosa monotonía[190]".

Otello de Verdi

Los críticos que publican sus crónicas son: U.F. Zanni en *La Vanguardia*[191]; A. Catalá en *El Diario de Barcelona*[192]; Manuel R. de Llauder en *El Noticiero Universal*[193], Castillo en *Solidaridad Nacional*[194] y Luis Gonzaga Manegat en *La Hoja del Lunes*[195].

Otello		
Medio de comunicación	Titular	Modalidad
La Vanguardia española	Liceo.- "Otello", por el tenor Del Mónaco"	1, 2 y 3
Diario de Barcelona	Gran Teatro del Liceo "Otello", de Verdi	1 y 2
El Noticiero Universal	Después del gran titular de la Inauguración de la Temporada. Ayer tarde, la representación de "Otello", de Verdi, alcanzó un éxito evocador de tiempos pretéritos.	1
Solidaridad Nacional	Gran Teatro del Liceo. Triunfal presentación de "Otello". Merecido triunfo de Mario del Mónaco	1 (título de ópera), 2 (lugar), 3 (intérprete)
La Hoja del Lunes	Música. Gran Teatro del Liceo	2

Tabla 8-21. Titulares y modalidad de las críticas sobre Otello (creación propia).

Los cinco titulares mencionan la ubicación del evento (modalidad 2), cuatro de los cinco (80%) citan el título de la ópera, dos de los cinco (40%) añaden el nombre del compositor y, también en dos titulares (de nuevo el 40%) se alude al tenor protagonista. Además, observamos adjetivos elativos como "éxito evocador de tiempos pretéritos",

[183] DE LLAUDER: "El sábado noche se inauguró solemnemente…", p. 5.
[184] ZANNI: "Gran Teatro del Liceo. Inauguración de la Temporada de…", p. 25.
[185] *Idem*
[186] *Idem.*
[187] *Idem.*
[188] CATALÁ: "Anoche inauguró brillantemente la temporada de ópera el Gran Teatro Liceo…", p. 25.
[189] *Idem.*
[190] ZANNI: "Gran Teatro del Liceo. Inauguración de la Temporada de…", p. 25.
[191] ZANNI, Urbano F: "Otello, por el tenor Del Mónaco", *La Vanguardia,* 6 de noviembre de 1955, p. 20.
[192] CATALÁ, Antoni. "Gran Teatro del Liceo "Otello", de Verdi, *Diario de Barcelona,* 8 de noviembre de 1955, p. 28.
[193] DE LLAUDER, Manuel R: "Después del gran titular de la Inauguración de la Temporada. Ayer tarde, la representación de "Otello", de Verdi, alcanzó un éxito evocador de tiempos pretéritos", *Noticiero Universal,* 7 de noviembre de 1955, p. 5.
[194] CASTILLO: "Gran Teatro del Liceo. Triunfal presentación de "Otello", *Solidaridad Nacional,* 8 de noviembre de 1955, p. 19.
[195] GONZAGA MANEGAT, Luis: "Música. Gran Teatro del Liceo", *Hoja del Lunes,* 7 de noviembre de 1955, p. 6.

"triunfal presentación de Otello" o "merecido triunfo de Mario del Mónaco".

Dimensión contextual

Periódico	Verbos en presente	Verbos en pasado	Total de verbos
La Vanguardia de Barcelona	15 verbos (24,59%)	46 verbos (75,41%)	61
El Diario de Barcelona	11 verbos (35,48%)	20 verbos (64,52%)	31
Noticiero Universal	12 verbos (34,29%)	23 verbos (65,71%)	35
Solidaridad Nacional	7 verbos (25%)	21 verbos (75%)	28
La Hoja del Lunes	17 verbos (62,96%)	10 verbos (37,04%)	27
	62 verbos (34,07%)	120 verbos (65,93%)	182

Tabla 8-22. Dimensión contextual de las críticas de Otello (creación propia).

Las cinco críticas de *Otello* suman 182 verbos frente a los 138 verbos de las de *La Lola se va a los Puertos* con un escaso uso del presente, en *Otello* (34,07%), frente al 51,45% en el caso de *La Lola se va a los Puertos* y, los verbos en pasado, cuentan con un 65,93% en *Otello* frente al 48,55% de *La Lola se va a los Puertos.* Debemos volver a considerar, como corrección de este dato, que muchos críticos vuelven a usar verbos en pasado para la descripción histórica de la ópera (Otello) y para la toma de decisiones de Giuseppe Verdi al componer la obra.

Dimensión argumentativa

Un aspecto significativo es que, en las críticas a *Otello* (como luego ocurrirá con *Madama Butterfly*), se usan los verbos en presente no sólo para aludir a la obra y al compositor, sino para comentar, además, cualidades musicales y técnicas de los intérpretes. Es el caso del tenor Mario del Mónaco (como luego ocurrirá con Victoria de los Ángeles protagonizando *Madama*). Sobre el tenor italiano leemos frases como: "(Mario del Mónaco) tiene generosidad de temperamento y posee así mismo una gran intuición dramática"[196] o "Mario del Mónaco se halla en la plenitud de su arte. Su voz es de potente y clara vibración en el registro agudo prolongando las notas de esta tesitura con suma claridad…"[197] . A pesar de ser una obra muy conocida y repetida en el Liceo[198] los críticos siguen utilizando el tiempo presente para expresar su opinión sobre ella: "Otello vive por sus propios valores y vivirá mientras haya artistas capaces de sobreponerse a los esfuerzos que de ellos demanda el drama y la música, *rara avis*, en los escenarios de hoy en día"[199] ; o "aunque (…) Verdi no deja de manifestarse inspirado melodista ya no atiende al ingenuo estilo de los Bellini, Donizzetti en la composición de las citada obras; no se muestra esclavo de los "divos"[200]. Y, de nuevo, vuelve a aparecer el uso de verbos

[196] ZANNI: "Otello, por el tenor Del Mónaco…", p. 20

[197] CATALÁ: "Gran Teatro del Liceo. "Otello", de Verdi…", p. 28.

[198] GONZAGA MANEGAT: "Música. Liceo", p. 6., insiste en ello. Y, para ser más precisos, *Otello* de Verdi se estrenó en el Liceo en 1890 y que, hasta el 15 de marzo de 1991, se volvió a escenificar hasta en 133 ocasiones (dato extraído de ALIER, R. y MATA, F.X. *El Gran Teatro Liceo,* Ediciones Francesc X. Mata, 1991, p. 462).

[199] ZANNI: "Otello, por el tenor Del Mónaco…", p. 20. CATALÁ, "Gran Teatro del Liceo. "Otello", de Verdi…", p. 28.

[200] CATALÁ: "Gran Teatro del Liceo. "Otello", de Verdi…", p. 28.

en pasado para esas introducciones enciclopédicas donde los críticos describen las fechas de estreno de la ópera (el 5 de febrero de 1887 en la Scala de Milán) y el proceso creativo de la misma y las circunstancias personales de Giusseppe Verdi[201].

L´Elisir de amor de Donizetti

Los críticos que abordan esta reposición de *L´Elisir…* son U.F. Zanni, en *La Vanguardia*[202]; A. Catalá, en *Diario de Barcelona*[203]; M.R. De Llauder en *Noticiero Universal*[204]*;* un crítico desconocido en *Solidaridad Nacional*[205] y, por último, L. Gonzaga Manegat, en *Hoja del Lunes*[206].

L´Elisir d´amor		
Medio de comunicación	Titular	Modalidad
La Vanguardia española	Liceo. Reposición de "L´Elisir d´amore", de Donizetti	1 y 2
Diario de Barcelona	Gran Teatro del Liceo. "Elisir d´amore", de Donizetti	1 y 2
El Noticiero Universal	En el Gran Teatro del Liceo. "Gianno Poggi, cantó "L´Elisir d´amore", embargado por una pena idéntica a la sufrida por Gayarre en la misma ópera. Y como el glorioso tenor español, obtuvo un triunfo en la romanza "Una furtiva lágrima", que tuvo que repetir	1, 2 y 3
Solidaridad Nacional	Vida Musical. Gran Teatro Liceo.	2
La Hoja del Lunes	Música. Gran Teatro del Liceo	2

Tabla 8-23. Titulares y modalidad de las críticas de L´Elisir d´amor (creación propia).

Todos los titulares aluden al lugar del evento (modalidad 2); tres mencionan (60%) el título de la ópera, dos añaden el dato del compositor (40%), ambos de la modalidad 1; por un lado, un titular profundiza no sólo en el nombre del intérprete sino en aspectos privados como el fallecimiento del padre de G. Poggi (modalidad 3).

Dimensión contextual

Periódico	Verbos en presente	Verbos en pasado	Total de verbos
La Vanguardia española	14 verbos (46,67%)	16 verbos (53,33%)	30
Diario de Barcelona	8 verbos (36,36%)	13 verbos (66,64%)	21
Noticiero Universal	10 verbos (25%)	30 verbos (75%)	40
Solidaridad Nacional	8 verbos (72,73%)	3 verbos (27,27%)	11
La Hoja del Lunes	8 verbos (44,44%)	10 verbos (55,56%)	18
Total	48 verbos (40%)	72 verbos (60%)	120

Tabla 8-24. Dimensión contextual de las críticas de L´Elisir d´amor (creación propia).

---

[201] ZANNI: "Otello, por el tenor Del Mónaco…", p. 20. CATALÁ, "Gran Teatro del Liceo. "Otello", de Verdi…", p. 28. GONZAGA MANEGAT: "Música. Liceo", p. 6. DE LLAUDER, Manuel R. "Después del gran titular de la Inauguración de la Temporada...", *Noticiero Universal,* , p. 5. CASTILLO, "Gran Teatro del Liceo…", *Solidaridad Nacional,* , p. 19.

[202] ZANNI, Urbano F: "Reposición de "L´Elisir de amor" (Donizetti)", *La Vanguardia,* 13 de noviembre de 1955, p. 31.

[203] CATALÁ, Antoni: "Gran Teatro del Liceo. "Elisir d´amore", de Donizetti", *Diario de Barcelona,* 13 de noviembre de 1955, p. 39.

[204] DE LLAUDER, Manuel R: "Gianno Poggi, cantó "L´Elisir d´amore", embargado por una pena idéntica a la sufrida por Gayarre en la misma ópera", *Noticiero Universal,* 14 de noviembre de 1955, p. 10.

[205] AUTOR DESCONOCIDO: "Vida Musical. Gran Teatro", *Solidaridad Nacional,* 11 de noviembre de 1955, p. 17.

[206] GONZAGA MANEGAT, Luis: "Música. Gran Teatro del Liceo", *Hoja del Lunes,* 14 de noviembre de 1955, p. 3

Las cinco críticas de la reposición de *L´Elisir* suman 120 verbos respecto a los 138 de *La Lola se va a los Puertos* con un porcentaje de verbos en presente, en las críticas de *L´Elisir*, del 40% (frente al 51,45% de *La Lola se va a los Puertos*) y, en pasado, 60% en *L´Elisir* (muy superior al 48,55% de *La Lola se va a los Puertos*). Se vuelve a constatar esa diferencia entre las críticas sobre una obra de reposición y una de estreno (aunque, en este caso, adelantamos que el interés de los críticos por esta ópera no es equiparable al que demostraron con las óperas de Verdi, Puccini o Wagner).

Dimensión argumentativa

De las óperas italianas de la temporada 1955-56 esta es una de las escritas en un estilo menos avanzado (algunos críticos la califican de "prerromántica[207]") y sólo contamos con la ópera barroca *Dido y Eneas* (que también será estudiada, desde el punto de vista de su recepción) como una obra compuesta con anterioridad. Los críticos comparten opiniones complementarias sobre la misma (respecto a su sencillez o convencionalidad[208]) y , en cada crónica, el posicionamiento estético y literario sobre la música y el libreto es algo más favorable o contrario a esta obra de Donizetti y al libreto de Felice Romani. Entre las opiniones más positivas destacamos: "figura entre las cuatro de Donizetti que se consideran más valiosas y logradas"[209]; "conserva todavía los atractivos que le prestan las sueves melodías típicamente donizettianas"[210]. Como posicionamientos más negativos: "La vulgaridad que prima en toda la producción musical del compositor italiano es su fisonomía. Y la trayectoria de esas cantinelas sostenida por indigentes procedimientos armónicos (tan sólo "Tónica" y "Dominante" su base) y por el elemento orquestal semejando una guitarra"[211]. "Muy bajo nivel artístico presentan los diversos pasajes de esta partitura"[212]. Y como comentarios más neutros: "Es una ópera bufa, al estilo de su época y no muy inferior en conjunto a otras celebrados. Si Donizetti se apuntó al modelo que Rossini y otros autores le marcaron, no hemos de culparle demasiado. Es cierto que algunas escenas nos hacen sonreír, pero en su conjunto aún conserva esta partitura valores suficientes para tentar a los cantantes de primera fila que quieren hacer un alarde de sus facultades y de su delicado gusto en el cantar, y también para atraer a públicos que, como sucedió el sábado, aplauden entusiasmados los fragmentos líricos conocidos y bien cantados"[213].

Por otro lado, los críticos usan el presente para volver a ensalzar el gesto del tenor Gianni Poggi: "En un rasgo que honra su innata vocación y dignidad artística, el célebre tenor ha querido cumplir ante todo, sus compromisos contractuales con la Empresa de nuestro Gran Teatro y los artísticos con el público barcelonés y sin poder asistir a las exequias que a la memoria de su padre se tributarán en su pueblo natal, el próximo sábado

---

[207] ZANNI, Urbano F: "Reposición de "L´Elisir d´amore…", p. 31

[208] *Idem.*

[209] *Idem.*

[210] *Idem.*

[211] CATALÁ, Antoni: "Gran Teatro del Liceo. "Elisir d´amore", de Donizetti", p. 39.

[212] *Idem.*

[213] GONZAGA MANEGAT, Luis: "Música. Gran Teatro del Liceo", p. 3.

cantará en nuestro Gran Teatro, como estaba anunciado "L´Elisir d´amore"[214].

Y, por último, se vuelve a recurrir al pasado para, por ejemplo, enunciar rasgos identificativos de Donizetti ("fue -…- músico de su época[215]"), de su catálogo de óperas ("… compuso nada menos que 73 óperas"[216]), es decir, en un contexto más del "mundo comentado" que del "mundo narrado".

El cónsul de Menotti

Esta ópera con texto y música de Gian Carlo Menotti fue estrenada en Nueva York en 1950 y estrenada, a su vez, en el Liceo en 1952 (tres años antes de esta reposición). Los críticos musicales que abordan esta producción son los habituales en esta temporada en cada periódico: U.F. Zanni para *La Vanguardia*[217]*;* A. Catalá en *El Diario de Barcelona*[218]*;* J. Manegat para *El Noticiero Universal*[219]*;* Jose Castillo en *Solidaridad Nacional*[220] y *Luis* Gonzaga Manegat para *El Oficial del Lunes*[221].

Aunque hemos seleccionado la representación de *El Cónsul* de Menotti y no *Fedora* de Giordano por la cercanía de las fechas (respectivamente, sus primeras funciones se celebraron, el 1 de Diciembre de 1955 y el 3 de Diciembre) debemos aclarar que, en alguna crónica, los periodistas comparten sus reflexiones sobre ambos espectáculos.

Varios críticos recuerdan, en sus artículos, que *El Cónsul* ya se había interpretado en diciembre de 1952[222] en el propio Gran Teatro Liceo (frente a los estrenos, en España y en el Liceo, en esta temporada de invierno 1955-56 de otras óperas como, la ya reseñada, *Débora é Jaéle* de Pizzetti o *Dido y Eneas* de Purcell).

El Cónsul		
Medio de comunicación	Titular	Modalidad
La Vanguardia española	Liceo.- Reposición de "El Cónsul", de Menotti	1 y 2
Diario de Barcelona	Gran Teatro del Liceo. "El Cónsul", de Gian-Carlo Menotti	1 y 2
El Noticiero Universal	Clara Petrella obtuvo un resonante triunfo en "El Cónsul", de Menotti, en el Liceo.	1, 2 y 3
Solidaridad Nacional	Brillante reposición de "El Cónsul, de Menotti, en el Liceo"	1 y 2
La Hoja del Lunes	Música. Gran Teatro del Liceo	2

Tabla 8-25. Titulares y modalidad de las críticas de El Cónsul (creación propia).

---

[214] AUTOR DESCONOCIDO: "Vida Musical. Gran Teatro del Liceo", p. 17.
[215] ZANNI, Urbano F: "Reposición de "L´Elisir d´amore…", p. 31
[216] DE LLAUDER, Manuel R: "Gianno Poggi, cantó "L´Elisir d´amore"…", p. 10.
[217] ZANNI, Urbano F: "Liceo. Reposición de "El Cónsul", de Menotti" *La Vanguardia,* 2 de diciembre de 1955, p. 19.
[218] CATALÁ, Antoni: "El Cónsul", de Gian-Carlo Menotti", *Diario de Barcelona,* 2 de diciembre de 1955, p. 35.
[219] MANEGAT, Julio: "Clara Petrella obtuvo un resonante triunfo en "El Cónsul", de Menotti, en el Liceo", *El Noticiero Universal,* 2 de diciembre de 1955, p. 11.
[220] CASTILLO, Julio: "Brillante reposición de "El cónsul", de Menotti, en el Liceo", *Solidaridad Nacional,* 3 de diciembre de 1955, p. 13.
[221] GONZAGA MANEGAT, Luis: "Música. Gran Teatro Liceo", *Hoja del Lunes,* 5 de diciembre de 1955, p. 18.
[222] Concretamente A. CATALÁ en *El Diario de Barcelona* (p. 35) y Luis Gonzaga Manegat en *El Oficial del Lunes* (p. 18).

El 100% de los titulares aportan el dato del Liceo (modalidad 2), el 80% (4 de los 5 titulares) incluyen información de la modalidad 1, concretamente, tanto el título de la ópera como el apellido del compositor. El 40%, alude al éxito de la función (en *El Noticiero Universal* se titula "resonante triunfo" y *Solidaridad Nacional* "brillante reposición"), por último, sólo un titular (20%) añade el nombre de la soprano solista (modalidad 3), Clara Petrella.

Dimensión contextual

Periódico	Verbos en presente	Verbos en pasado	Total de verbos
La Vanguardia española	23 verbos (52,27%)	21 verbos (47,77%)	44
Diario de Barcelona	10 verbos (52,63%)	9 verbos (47,37%)	19
Noticiero Universal	24 verbos (58,54%)	17 verbos (41,46%)	41
Solidaridad Nacional	10 verbos (43,48%)	13 verbos (56%)	23
La Hoja del Lunes	15 verbos (68,18%)	7 verbos (31,82%)	22
Total	82 verbos (55,03%)	67 verbos (44,97%)	149

Tabla 8-26. Dimensión contextual de las críticas de El Cónsul (creación propia).

Las cinco críticas del estreno de *El Cónsul* suman 149 verbos frente a las 138 de *La Lola se va a los Puertos* con una escasa diferencia en los porcentajes de verbos en presente y pasado: el uso de verbos en presente en *El Cónsul* supone un casi 55,03% frente al 51,45% de *La Lola se va a los Puertos* y, los verbos en pasado, cuentan con un 44,97% en *El Cónsul* frente al 48,55% de *La Lola se va a los Puertos.*

Dimensión argumentativa

Los críticos coinciden en poner en valor lo contemporáneo de la cronología de la temática (las incidencias de un consulado coetáneo al "telón de acero") y, por tanto, de la toma de decisiones musicales y literarias del compositor y libretista, Gian Carlo Menotti. Se destaca su carácter innovador (aparecen sinónimos como "renovador[223]" o que "rompe con el convencionalismo teatral"[224]), su "realismo[225]" (por su ambientación, insistimos coetánea) y sus influencias musicales generales tales como la estética de Stravinsky, el género de banda de jazz y el lirismo pucciniano. Algún crítico profundiza en el doble estilo que usa Menotti como si estuviéramos ante dos compositores diferentes: el que "canta" y el que "comenta"[226]. También se apunta a que Menotti sigue defendiendo el melodismo relativamente fácil, con un desarrollo expresionista pero sin emplear audacias atonales sino ricas armonizaciones cercanas a la armonía moderna norteamericana y, en otras ocasiones, con analogías con sonoridades de Stravinsky, Strauss o de Prokofiev[227]. No todo son alabanzas y se califica la ópera y su música como poco eficaz en la

[223] MANEGAT: "Clara Petrella obtuvo un resonante triunfo en "El Cónsul"…" , p. 11.
[224] *Idem.*
[225] DE LLAUDER, Manuel R: "Gianno Poggi, cantó "L´Elisir d´amore"…", p. 10.
[226] CATALÁ: "El Cónsul", de Gian-Carlo Menotti", p. 35.
[227] Ibidem.

transmisión emocional o sentimental aunque muy lograda a nivel técnico[228]. Por otro lado, a pesar de lo reciente de esta ópera (estrenada sólo cinco años antes de esta reposición en el Liceo) los cinco cronistas vuelven a usar el tiempo verbal del pasado tanto para explicar la toma de decisiones de Menotti como la historia de la ópera.

Madama Butterfly de Puccini (regreso de Victoria de los Ángeles)

Como vamos a corroborar en nuestro análisis crítico del evento, el foco de la atención de los cronistas musicales está en el regreso de la soprano catalana, Victoria de los Ángeles, al Gran Teatro del Liceo de Barcelona, diez años después de su última aparición.

Los críticos que levantaron acta de este fueron U.F. Zanni, en *La Vanguardia*[229]; A. Catalá en *Diario de Barcelona*[230]*;* en esta ocasión, para el *Noticiero Universal*[231]*,* Manuel R. De Llauder; *Solidaridad Nacional*[232] y, para *La Hoja del Lunes* Luis Gonzaga Manegat[233].

Madama Butterfly		
Medio de comunicación	Titular	Modalidad
La Vanguardia española	Liceo.- Reaparición de Victoria de los Ángeles	2 (lugar del evento) y 3 (Intérprete)
Diario de Barcelona	Gran Teatro del Liceo. Brillante reaparición de nuestra cantante Victoria de los Ángeles	2 (lugar del evento) y 3 (intérprete)
El Noticiero Universal	En el Liceo. Reaparición de Victoria de los Ángeles con "Madame Butterfly"	2 (lugar del evento) y 3 (Intérprete)
Solidaridad Nacional	Triunfal presentación de Victoria de los Ángeles con "Madama Butterfly"	1 y 3
La Hoja del Lunes	Música. Gran Teatro Liceo	2 (lugar del evento)

Tabla 8-27. Titulares y modalidad de las críticas de Madama Butterfly (creación propia).

Los cinco titulares mencionan el lugar del evento (modalidad 2); dos titulares (40%) aluden a la reaparición de la soprano barcelonesa Victoria de los Ángeles (modalidad 3) y uno añade la información del nombre de la ópera (modalidad 1); todos los titulares omiten el nombre del compositor.

---

[228] ZANNI: "Liceo. Reposición de "El Cónsul", de Menotti", p. 19.

[229] ZANNI: "Liceo.- Reaparición de Victoria de los Ángeles", Vanguardia, 20 de diciembre de 1955, p. 24.

[230] CATALÁ, Antoni: "Brillante reaparición de nuestra gran cantante Victoria de los Ángeles", Diario de Barcelona, 11 de diciembre de 1955, p. 42.

[231] DE LLAUDER, Manuel R: "Reaparición de Victoria de los Ángeles con "Madame Butterfly"…", Noticiero Universal, 12 de diciembre de 1956, p. 14.

[232] CASTILLO: "Triunfal presentación de Victoria de los Ángeles con "Madama Butterfly", Solidaridad Nacional, 11 de diciembre de 1955, p. 25.

[233] GONZAGA MANEGAT, Luis: "Música. Gran Teatro del Liceo", La Hoja del Lunes, 12 de diciembre de 1955, p. 14.

Dimensión contextual

Periódico	Verbos en presente	Verbos en pasado	Total de verbos
La Vanguardia española	8 verbos (22,86%)	27 verbos (77,14%)	35
Diario de Barcelona	22 verbos (62,86%)	17 verbos (37,14%)	39
Noticiero Universal	24 verbos (46,15%)	28 verbos (53,85%)	52
Solidaridad Nacional	14 verbos (46,67%)	16 verbos (53,33%)	30
La Hoja del Lunes	20 verbos (68,97%)	9 verbos (31,03%)	29
Total	88 verbos (47,57%)	97 verbos (52,43%)	185

Tabla 8-28. Dimensión contextual de las críticas de Madama Butterfly (creación propia).

Las cinco críticas de *Madama Butterfly* suman 185 verbos frente a las 138 de *La Lola se va a los Puertos*. El uso de verbos en presente en las críticas de *Madama Butterfly* supone un casi 47,57% algo inferior al 51,45% de *La Lola se va a los Puertos* y, los verbos en pasado, cuentan con un 52,43% *Madama Butterfly* frente al 48,55% de *La Lola se va a los Puertos.* Constatamos que una obra de reposición, aunque muy querida por el público y como evento social y musical por la reaparición de Victoria de los Ángeles, supuso un mayor peso de estas funciones en la prensa barcelonesa que el estreno, un mes después, de *La Lola...*

Dimensión argumentativa

Destacamos aspectos interesantes cuando los críticos usan el modo verbal presente. Insistiendo, de nuevo, en el protagonismo de Victoria de los Ángeles (como ya ocurrió con Mario del Mónaco en *Otello*), los periodistas recurren al uso del presente para destacar sus cualidades: "Victoria de los Ángeles es uno de aquellos pocos y raros milagros que en la historia de la música pueden darse; su personalidad, asentada en una extraordinaria vocación por el canto y una insospechable capacidad de emoción y ternura se conjuga maravillosamente con una escuela depuradísima, en la que los recursos de la técnica están finamente matizados por un sentido de las necesidades interpretativas de cada partitura"[234]; y otro ejemplo: "Artista de raza, de temple y sensibilidad, Victoria de los Ángeles, tiene en su voz calidades tan exquisitas como es muy raro encontrarlas a lo largo de las temporadas líricas. Su registro medio sensitivo, plástico y terso con transparencias hacen olvidar la naturaleza humana cuando se escucha su musicalidad. La vocalización perfecta, de fraseo redondo que desgrana las notas con la limpieza de las perlas. De una personalísima escuela que solo se alcanza con la genialidad, une a su prodigioso caudal sonoro, la actuación feliz de quien vive el papel y recrea el personaje conforme pudo idealizarlo el compositor"[235]. Frente a esta unanimidad, no encontramos una defensa radical de la calidad de *Madama Butterfly* de Puccini subrayando que "no es difícil hallar debilidades arquitectónicas, vulgaridades inherentes a la concepción escrita con vistas al canto y por el sentimentalismo y exotismo que (…) los libretistas supieron aportar a la acción escénica"[236]. En este sentido, independientemente del sentido favora-

[234] ZANNI: "Liceo. Reaparición de Victoria de los Ángeles", p. 24.
[235] CASTILLO: "Triunfal presentación de Victoria de los Ángeles…", p. 25.
[236] ZANNI: "Liceo. Reaparición de Victoria de los Ángeles", p. 24

ble o desfavorable (hacia la cantante o hacia la ópera) al que orientan los críticos su discurso sí podemos afirmar que un mayor número de verbos en presente se reservan a Victoria de los Ángeles que a *Madama Butterfly*, es decir, que los críticos se involucran más en comentar y argumentar sobre Victoria de los Ángeles (en presente y no en pasado) que sobre Puccini y *Madama Butterfly.* Por último, en las cinco críticas, se vuelve a usar el modo verbal del pasado, también, para completar los artículos con fechas y lugares de su estreno y primeras reposiciones tanto en Italia como en el propio Liceo.-

La Bohéme de Puccini

La Bohéme de Puccini fue la ópera que se propuso para salvar el retraso del estreno de *La Lola se va a los Puertos*[237] y así se puede interpretar en las diferentes crónicas que hemos encontrado en la prensa de diciembre de 1955. Los críticos que cubrieron este evento fueron: U.F. Zanni en *La Vanguardia*[238]; de nuevo J. Castillo en *Solidaridad Nacional*[239] y A. Catalá en *El Diario de Barcelona*[240]; un crítico desconocido en *El Noticiero Universal*[241] y Luis Gonzaga Manegat en *La Hoja del Lunes*[242].

La Boheme		
Medio de comunicación	Titular	Modalidad
La Vanguardia española	Liceo.- (...) Representación extraordinaria de "La Bohéme"	
Diario de Barcelona	Gran Teatro del Liceo "La Bohéme"	2 (lugar) y 1 (título)
El Noticiero Universal	(...) y única presentación de "La Bohéme" por Oretta Moscucci y Gianno Raimondi	1 (título de la ópera), 2 (lugar del evento) y 3 (intérprete)
Solidaridad Nacional	Gran Teatro del Liceo. Única Representación de "La Bohéme"	1 y 2
La Hoja del Lunes	Música. Gran Teatro del Liceo.	2 (lugar del evento)

Tabla 8-29. Titulares y modalidad de las críticas de La Bohème (creación propia).

Los cinco titulares, de nuevo, aluden al Liceo (modalidad 2) y en tres de ellos (60%) se menciona el título de la ópera (Bohéme) pero omitiendo, de nuevo, la autoría musical; en uno de ellos (20%) se reseña el nombre de los dos cantantes protagonistas (modalidad 3). Con relación a los adjetivos, en tres titulares (60%) se enfatiza que fue una única función con calificativos como "extraordinaria" o "única" (acompañando al sustantivo "representación" -en dos ocasiones- y "presentación" en una).

---

[237] Ya hemos lo hemos comentado, en varias ocasiones, en este Capítulo.
[238] ZANNI, Urbano F: "representación extraordinaria de La Bohème", *La Vanguardia,* 13 de diciembre de 1955, p. 24.
[239] CATALÁ, Antoni: "Gran Teatro del Liceo. "La Bohème", *Diario de Barcelona,* 13 de diciembre de 1955, p. 35.
[240] DE LLAUDER, Manuel R: "y única representación de "La Bohème" por Oretta Moscucci y Gianno Raimondi", *Noticiero Universal,* 12 de diciembre de 1955, p. 14.
[241] AUTOR DESCONOCIDO: "Gran Teatro del Liceo. Única Representación de "La Bohème". *Solidaridad Nacional,* 10 de diciembre de 1955, p. 17.
[242] GONZAGA MANEGAT, Luis: "Música. Gran Teatro Liceo", *La Hoja del Lunes,* 12 de diciembre de 1955, p. 14.

Dimensión contextual

Periódico	Verbos en presente	Verbos en pasado	Total de verbos
La Vanguardia española	12 verbos (36,36%)	21 verbos (63,64%)	33
Diario de Barcelona	4 verbos (25%)	12 verbos (75%)	16
Noticiero Universal	2 verbos (8%)	23 verbos (92%)	25
Solidaridad Nacional	3 verbos (100%)	0 verbos (0%)	3
La Hoja del Lunes	3 verbos (18,75%)	13 verbos (81,25%)	16
Total	24 verbos (25,81%)	69 verbos (74,19%)	93

Tabla 8-30. Dimensión contextual de la Bohéme (creación propia).

Las cinco críticas del estreno de *La Bohème* suman sólo 93 verbos frente a los 138 de *La Lola se va a los Puertos*. El uso de verbos en presente en las críticas de *La Bohème* supone un escaso 25,81% frente al 51,45% *La Lola se va a los Puertos* y, los verbos en pasado, cuentan con un 74,19% en *La Bohéme* frente al 48,55% de *La Lola se va a los Puertos*. La sorpresa e improvisación de esta representación podría explicar el escaso espacio que le permitió la prensa y el porcentaje mucho más elevado de verbos en pasado (frente a las críticas de *La Lola...*) responden tanto a ese carácter efímero como a la costumbre de unas críticas de una obra muy representada ya en el Liceo y que no exigía una profundización musical y un posicionamiento excesivo de los cronistas.

Dimensión argumentativa

Los verbos en presente se reservan para insistir en que la *Bohème* es una apuesta segura ("La Bohème parece estar llamada en el Liceo salvar cualquier inesperada contingencia"[243]) y del nivel artístico de los cantantes, subrayando la labor de la soprano Oretta Moscucci, del barítono Manuel Ausensi o del tenor Gianni Raimondi, así como valorar el esfuerzo de viajar a Barcelona con tampoco margen de tiempo. Nuevamente, se usa el verbo en pasado, para definir la ópera de Puccini (calificándola de la mejor o de una de las mejores) y de su historia desde el estreno en Turín, en 1896.

Año 1956

Ya en 1956, y en el mes de Enero, después de *Fidelio*, es el turno de la ópera alemana (siguiendo la programación tradicional de todas las temporadas de invierno en el Liceo) y, en esta ocasión, se sigue prestando atención, a Wagner (en este final de temporada son *Tannhäuser* y *Tristán e Isolda* las óperas elegidas) y, en medio, el estreno, en España, de una ópera que se volvió a "poner de moda" en el s. XIX como fue la muy popular, unas décadas después, *Dido y Eneas* de Henry Purcell[244].

---

[243] ZANNI: "representación extraordinaria de La Boheme", p. 24.

[244] La breve ópera de Henry Purcell se estrenó en un internado femenino, la Boarding School for Girls, en Chelsea, en una fecha incierta de la primavera de 1689. Después de las primeras funciones de la obra, la partitura prácticamente desapareció de los escenarios europeos y no se exhumó hasta bien entrado el siglo XX. De hecho, no conservamos partituras autógrafas de ella y todavía hoy es difícil dilucidar varios enigmas, como por ejemplo las partes escritas para voces masculinas tratándose de una obra destinada a interpretes femeninas. O incluso la distribución y el orden de algunos de los números que integran la ópera, lo que puede hacer pensar que Purcell ya la había estrenado años antes de las fechas a las que tradicionalmente adscribimos su composición y representación en Chelsea. Consultado el 26 de

Tanhäuser de Wagner

Los críticos musicales serán U.F. Zanni en *La Vanguardia*[245]; A. Catalá en *El Diario de Barcelona*[246]; de nuevo, en *El Noticiero Universal* el crítico que responde a las iniciales J.M. (creemos que es Julio Manegat)[247]; Castillo en *Solidaridad Nacional*[248] y, por último, Luis Gonzaga Manegat, en *El Oficial del Lunes*[249].

Tannhäuser		
Medio de comunicación	Titular	Modalidad
La Vanguardia española	Liceo.- Reposición de "Tannhäuser", de Wagner	1 (título de la ópera y compositor) y 2 (lugar del evento).
Diario de Barcelona	Gran Teatro del Liceo. "Tannhäuser" de Ricardo Wagner	1 (título de la ópera y compositor) y 2 (lugar del evento)
El Noticiero Universal	Gran Teatro del Liceo. Reposición de "Tannhäuser", de Ricardo Wagner	1 (título de la ópera y nombre del compositor) y 2 (lugar del evento)
Solidaridad Nacional	Magistral representación de "Tannhäuser", de Ricardo Wagner, en el Liceo	1 y 2
La Hoja del Lunes	Música. Liceo	Sólo 2 (lugar del evento).

Tabla 8-31. Titulares y modalidad de las críticas sobre Tannhäuser (creación propia).

En la totalidad de titulares se alude al Liceo (modalidad 2), en tres titulares (60%) se menciona tanto el título de la ópera como el compositor (con nombre españolizado, Ricardo, en dos de ellos -40%-) y registramos que en dos titulares (40%) se cita la palabra "reposición" y en uno de ellos (20%) el adjetivo elativo "magistral" antecediendo al sustantivo "representación".

Dimensión contextual

Periódico	Verbos en presente	Verbos en pasado	Total de verbos
La Vanguardia española	12 verbos (28,57%)	30 verbos (71,43%)	42
Diario de Barcelona	13 verbos (37,14%)	22 verbos (62,86%)	35
Noticiero Universal	6 verbos (40%)	9 verbos (60%)	15
Solidaridad Nacional	20 verbos (50%)	20 verbos (50%)	40
La Hoja del Lunes	8 verbos (66,67%)	4 verbos (33,33%)	12
Total	59 verbos (49,97%)	85 verbos (59,03%)	144

Tabla 8-32. Dimensión contextual de las críticas de Tannhäuser (creación propia).

enero de 2024 en https://www.liceubarcelona.cat/sites/default/files/2023-06/03_Liceu_Opera_ES_DidoAeneas.pdf

[245] ZANNI, Urbano F: "Reposición de "Tannhäuser", de Wagner", *La Vanguardia,* 7 de enero de 1956, p. 19.

[246] CATALÁ, Antoni: "Gran Teatro del Liceo "Tannhäuser", de Ricardo Wagner", *Diario de Barcelona,* 7 de enero de 1956, p. 32.

[247] J.M. (MANEGAT, Julio): "Reposición de Tannhäuser, de Ricardo Wagner", *Noticiero Universal,* 7 de enero de 1956, p. 14.

[248] CASTILLO: "Magistral representación de "Tannhäuser", de Ricardo Wagner, en el Liceo", *Solidaridad Nacional,* 8 de enero de 1956, p. 21.

[249] GONZAGA MANEGAT, Luis: "Música. Gran Teatro Liceo", *Hoja del Lunes,* 9 de enero de 1956, p. 14.

Las cinco críticas del estreno de *Tannhäuser* suman 144 verbos, una cifra algo superior a los 138 verbos que recibió *La Lola se va a los Puertos*. El uso de verbos en presente, en las críticas de *Tannhäuser*, supone un 40,97% frente al 51,45% de *La Lola se va a los Puertos*, y los verbos en pasado cuentan con un 59,03% en *Tannhäuser* frente al 48,55% de *La Lola se va a los Puertos.* De estos datos podemos concluir que ambos eventos recibieron un espacio similar en la prensa barcelonesa (unas semanas después) y que, una vez más, la diferencia en el porcentaje de verbos en presente y pasado se puede interpretar por el carácter de críticas de obra de reposición frente a obra de estreno. También debemos matizar que estamos ante una obra de sobra conocida por el público del Liceo y, por tanto, por los melómanos lectores de periódicos y que los críticos enfocan su atención e interés en la descripción del grado de desempeño de los cantantes que eran de altísimo nivel, de nacionalidad alemana (o al menos anglo-germánica) enfatizando, los propios periodistas, que la mayoría de ellos eran parte del elenco de los eventos wagnerianos de Bayreuth.

Dimensión argumentativa

A pesar de ser una obra recurrente y popular en el Liceo los críticos utilizan el modo verbal presente para definir tanto a Wagner como a *Tannhäuser*. En primer lugar destacan que "es una obra que encierra valores de inspiración (…) que le permiten enfrentarse dignamente con otros de los dramas wagnerianos que le sucedieron"[250]; en general, se comparte que *Tannhäuser* fue una de las óperas más inspiradas de Wagner[251], para aclarar que esta ópera supuso una transición entre los periodos del drama donde ya no se trata de un mero enlace de arias y recitados[252]; o afirmar que el compositor alemán otorga protagonismo a los conjuntos vocal e instrumental[253] (a juicio de los críticos la orquesta "dice más y expresa con más detalles que la propia voz"[254]). También se usan los verbos en pasado para referirse a sus estrenos en Italia y en Francia y a la acogida del público.

***Dido y Eneas* de Purcell**

Repetimos críticos con U.F. Zanni en *La Vanguardia*[255]*;* A. Catalá en *Diario de Barcelona*[256]*;* de nuevo Julio Manegat (que no firma, en esta ocasión, con las iniciales J.M.) en *El Noticiero Universal*[257]; un crítico que firma con la inicial C. (creemos que es Castillo) en *Solidaridad Nacional*[258]; y L.G.M. (Luis Gonzaga Manegat) en *Hoja del Lunes*[259].

---

[250] ZANNI: "Reposición de "Tannhäuser", de Wagner", p. 19.
[251] J.M: "Reposición de "Tannhäuser" de Ricardo Wagner", p. 14.
[252] GONZAGA MANEGAT, Luis: "Música. Liceo", *La Hoja del Lunes,* 9 de enero de 1956, p. 14.
[253] CATALÁ, A: "Gran Teatro del Liceo. "Tannhäuser", p. 32.
[254] *Idem.*
[255] ZANNI, Urbano F: "Liceo. Estreno de "Dido y Neas", de Purcell", *La Vanguardia,* 17 de enero de 1956, p. 20.
[256] CATALÁ, Antoni: "Dido y Eneas", de Henry Purcell (estreno en España)…", *Diario de Barcelona,* 15 de enero de 1951, p. 41.
[257] MANEGAT, Julio: "Estreno de "Dido y Eneas"…", *Solidaridad Nacional,* 16 de enero de 1956, p. 10.
[258] C: "Estreno de la ópera de Purcell "Dido y Eneas"…en el Liceo", *Solidaridad Nacional,* 15 de enero de 1956, p. 21.

Dido y Eneas		
Medio de comunicación	Titular	Modalidad
La Vanguardia española	Liceo.- Estreno de "Dido y Eneas", de Purcell.	1 (título de la ópera y nombre de la compositora) y 2 (lugar del evento).
Diario de Barcelona	Gran Teatro del Liceo. "Dido y Eneas", de Henry Purcell (estreno en España).	1 (título y compositor) y 2 (lugar del evento)
El Noticiero Universal	En el Gran Teatro del Liceo. Estreno de "Dido y Eneas".	1 y 2
Solidaridad Nacional	Estreno de la ópera de Purcell "Dido y Neas" (y primera reposición de "Electra") en el Liceo.	
La Hoja del Lunes	Música. Los festivales Mozart, en el Liceo	Subraya la otra crítica (los dos festivales Mozart) frente al estreno, en España, de "Dido y Eneas". Modalidad 2 (lugar del evento).

Tabla 8-33. Titulares y modalidad en las críticas de Dido y Eneas (creación propia).

En todos los titulares se menciona el Liceo (modalidad 2); en cuatro de los cinco (80%) se alude al título de la ópera, y el compositor se cita en tres de los cinco (60%).

Dimensión contextual

Periódico	Verbos en presente	Verbos en pasado	Total de verbos
La Vanguardia española	26 verbos (56,52%)	20 verbos (43,48%)	46
Diario de Barcelona	2 verbos (14,29%)	12 verbos (85,71%)	14
Noticiero Universal	7 verbos (43,75%)	9 verbos (56,25%)	16
Solidaridad Nacional	4 verbos (66,67%)	2 verbos (33,33%)	6
La Hoja del Lunes	1 verbos (12,50%)	7 verbos (87,50%)	8
Total	40 verbos (44,44%)	50 verbos (55,56%)	90

Tabla 8-34. Dimensión contextual en las críticas de Dido y Eneas (creación propia).

Las cinco críticas de *Dido y Eneas* suman 90 verbos frente a los 138 de *La Lola se va a los Puertos*. El uso de verbos en presente en las críticas de *Dido y Eneas* supone un 44,44% porcentaje menor al 51,45% *La Lola se va a los Puertos;* los verbos en pasado cuentan con un 55,56% en *Dido y Eneas* frente al 48,55% de *La Lola.* Es evidente que la prensa barcelonesa no reserva mucho espacio a este evento y que no hay mucho compromiso por parte de los críticos por el escaso uso de los verbos en presente.

Dimensión argumentativa

Los críticos defiende la calidad de la obra y su puesta en valor y el acierto del estreno[260], en Barcelona, de esta ópera con afirmaciones como "En Dido y Eneas todo es

[259] GONZAGA MANEGAT, Luis: "Música. Liceo", *La Hoja del Lunes*, 16 de enero de 1956, p. 13.
[260] ZANNI, Urbano F: "Estreno de "Dido y Eneas", de Purcell y…", p. 20

sencillo, elegante, de buen gusto. Una concepción musical y escénica simple y pura…[261]"; "todo es, dentro de la sencillez de la composición, directo, profundamente humano[262]". También, los cinco críticos usan el pasado para situar, en su contexto, la ópera, fechar su estreno y atribuir rasgos muy positivos a Henry Purcell.

Tristán e Isolda de Wagner

Una vez más, los críticos que plasman su crónica sobre el nuevo evento operístico en el Liceo, son U.F. Zanni, en *La Vanguardia*[263]*;* A. Catalá (*El Diario de Barcelona)*[264]; en *El Noticiero Universal*, Manuel R. De Llauder[265]; un crítico que vuelve a utilizar la sigla C. (Castillo) en *Solidaridad Nacional*[266] y, por último, Luis Gonzaga Manegat, en *La Hoja del Lunes*[267].

Tristán e Isolda		
Medio de comunicación	Titular	Modalidad
La Vanguardia española	Liceo.- Reposición de "Tristán e Isolda"	1 (título de la ópera) y 2 (lugar del evento)
Diario de Barcelona	Gran Teatro del Liceo. "Tristán e Isolda" de Ricardo Wagner	1 (título y compositor) y 2 (lugar del evento)
El Noticiero Universal	En el Gran Teatro del Liceo. "Tristán e Isolda" obtuvo anoche una magnífica interpretación, protagonizada por Astrid Varnay y Ludwig Suthaus	1 (título), 2 (lugar) y 3 (dos cantantes protagonistas)
Solidaridad Nacional	Gran Teatro del Liceo	2
La Hoja del Lunes	Música. Gran Teatro del Liceo	2 (lugar del evento)

Tabla 8-35. Titulares y modalidad de las críticas de Tristán e Isolda (creación propia).

En los cinco titulares se menciona el Liceo (o Gran Teatro Liceo), es decir, la modalidad 2; en tres de los cinco titulares (60%) el título de la ópera ("Tristán e Isolda", modalidad 1) y en dos (40%) se menciona a Wagner (modalidad 1) y, por último, en una se alude a los dos cantantes protagonistas, modalidad 3, (Astrid Varnay y Ludwig Suthaus).

Dimensión contextual de las críticas de *Tristán e Isolda*

Periódico	Verbos en presente	Verbos en pasado	Total de verbos
La Vanguardia española	14 verbos (45,16%)	17 verbos (54,84%)	31
Diario de Barcelona	15 verbos (50%)	15 verbos (50%)	30
Noticiero Universal	10 verbos (23,80%)	32 verbos (76,19%)	42
Solidaridad Nacional	9 verbos (100%)	0 verbos (0%)	9
La Hoja del Lunes	14 verbos (60,87%)	9 verbos (39,13%)	23
Total	62 verbos (45,93%)	73 verbos (54,07%)	135

Tabla 8-36. Dimensión contextual de las críticas de Tristán e Isolda (creación propia).

---

[261] MANEGAT: "Estreno "Dido y Eneas"…", p. 10.
[262] *Idem.*
[263] ZANNI, Urbano F: "Reposición de "Tristán e Isolda", *La Vanguardia,* 25 de enero de 1956, p. 24.
[264] CATALÁ, Antoni: "Tristán e Isolda" de Ricardo Wagner", *Diario de Barcelona,* 25 de enero de 1956, p. 32.
[265] DE LLAUDER, Manuel R: "Tristán e Isolda" obtuvo anoche una magnífica interpretación, protagonizada por Astrid Varnay y Ludwig Suthaus", *Noticiero Universal,* 25 de enero de 1956, p. 14.
[266] C: "Gran Teatro del Liceo", *Solidaridad Nacional,* 24 de enero de 1956, p. 19.
[267] GONZAGA MANEGAT, Luis: "Música. Gran Teatro Liceo", *Hoja del Lunes,* 30 de enero de 1956, p. 14.

Las cinco críticas del estreno de *Tristán e Isolda* suman 135 verbos, cifra muy similar a los 138 verbos de *La Lola se va a los Puertos*. El uso de verbos en presente en las críticas de *Tristán e Isolda* supone un 45,93% frente al 51,45% en el caso de *La Lola se va a los Puertos* y, los verbos en pasado, cuentan con un 54,07% en *Tristán e Isolda* algo superior al 48,55% de *La Lola se va a los Puertos.* De nuevo, a pesar de ser un clásico de las temporadas liceístas, la prensa sigue mostrando interés por dar cobertura a este evento. A pesar de ser una obra muy repuesta no es un número excesivamente bajo añadiendo, además, los verbos en pasado utilizados para aportar información de la fecha del estreno y de la historia de la ópera en su estreno y posteriores reposiciones en el Liceo.

Dimensión argumentativa

Los críticos no desaprovechan la oportunidad de la vuelta de *Tristán* para involucrarse y opinar sobre esta obra. Se insiste en que es la ópera de Wagner "menos sistemática y premeditada"[268] que es la "declaración de amor"[269] más radical de toda su obra escénica y que es la preferida del público[270]. Además, como ocurría con las referencias a Mario del Mónaco en las críticas sobre *Otello*, y a Victoria de los Ángeles con *Madama Butterfly*, se vuelve a usar el presente para calificar a los protagonistas como la soprano Astrid Varnay o el tenor Ludwig Suthaus. Y, por último, se vuelve a conjugar el pasado para comentar la historia de la ópera desde su estreno (el 10 de junio de 1868[271]) o atribuir rasgos estilísticos tanto a Wagner como a la ópera ("para eso se valió Wagner de un juego instrumental rico y variado como hasta entonces no había empleado en semejante medida compositor alguno"[272]).

8.4 SÍNTESIS FINAL

8.4.1 ASPECTOS GENERALES

Del recorrido posterior de la crítica especializada en la cobertura de las producciones operísticas del Gran Teatro Liceo podemos resumir varias premisas que se constatan del análisis crítico del discursode los estrenos y producciones coetáneos en comparación con el acometido con las críticas recibidas por *La Lola…*:

1. Los textos que glosan los estrenos operísticos (tanto de ópera nacional como extranjera) usan más el tiempo verbal comentado (presente) que el narrado (pretérito/pasado). Ya hemos explicado que el principal motivo radica en que el crítico se ve obligado a posicionarse sobre la obra y el compositor en cuestión.
2. Los adjetivos usados en la dimensión descriptiva y, sobre todo, argumentativa

[268] ZANNI: "Reposición de "Tristán e Isolda", p. 24
[269] CATALÁ: "Tristán e Isolda" de Ricardo Wagner, p. 32.
[270] Lo subrayan los cinco críticos. Recordemos que fue la reposición n.º 103 en el G.T. Liceo.
[271] DE LLAUDER: "Tristán e Isolda" obtuvo anoche una magnífica interpretación…", p. 14.
[272] *Idem.*

en los mismos medios de comunicación y por parte de los mismos críticos son menos favorables al estreno de *La Lola…* que al resto de espectáculos.

3 Se percibe, por parte de los críticos, una mayor indiferencia ante el estreno de *La Lola…* frente a los espectáculos de la gran ópera italiana y alemana en esa temporada (presuponemos que el tratamiento sería similar en el resto de temporadas) y ante los estrenos o recuperaciones tanto de repertorio extranjero como de las óperas españolas-catalanas que, por la obligación contractual se escenifican durante toda la década.

Tabla comparativa de diez óperas programadas en la Temporada de Invierno 1955/56				
Título de las diez óperas de la Temporada 1955/56 ordenados de mayor a menor número de verbos	**N.º total de verbos**	**Título de las óperas ordenadas de mayor a menor porcentaje de verbos en presente**	**% verbos en presente**	**% verbos en pasado**
Debora e Jaele	226	*Debora e Jaéle*	57,96%	42,04%
Madama butterfly	185	*Cónsul*	55,03%	44,97%
Otello	182	*La Lola se va a los…*	51,45%	48,55%
Cónsul	149	*Tannhäuser*	49,97%	59,03%
Tannhauser	144	*Madama*	47,57%	52,43%
La Lola se va a los…	138	*Tristán*	45,93%	54,07%
Tristán	135	*Dido y*	44,44%	55,56%
L´Elisir d´amore	120	*L´Elisir*	40%	60%
Boheme	93	*Otello*	34,07%	65,93%
Dido y Eneas	90	*Boheme*	25,81%	74,19%
Suma de verbos	1462		401,2	556,77
Media aritmética	146,2 verbos/ artículo	Media aritmética	40,12%	55,68%

Tabla 8-37. Tabla comparativa de los modos verbales en las óperas de la temporada 1955/56 (creación propia).

La Lola… es la sexta ópera de las diez estudiadas en número de verbos usados en la misma (sus 138 están cerca de los algo más de 146 verbos de media aritmética) así que su protagonismo en la prensa coetánea estuvo en el promedio respecto al resto de óperas estrenadas o repuestas en la misma Temporada. Por otro lado, es la tercera de las diez óperas en mayor porcentaje de verbos en "modo comentado" (sus 51,45% están por encima de la media aritmética de 40,12), consideramos, que por su carácter de estreno absoluto[273]. En este sentido, las únicas óperas con un porcentaje superior de verbos en presente, también fueron estrenos no absolutos sino en España y en el Liceo[274].

Respecto al análisis comparativo entre los otros siete estrenos/reposición de óperas compuestas por autores españoles en la década de los años 50 en Barcelona plasmamos la siguiente tabla que ilustra la relación de *La Lola…* con el resto de óperas nacionales:

[273] *La Lola…* fue el único estreno absoluto de esa temporada (aunque fue una obra escénica que ya se había estrenada en su versión zarzuela en Madrid) frente a otras obras de reposición que ya eran conocidas por el público Liceísta.
[274] *Debora e Jaéle* y *Dido y Eneas* (fueron los estrenos en España y el Liceo) y, como una ópera de composición muy reciente fue reseñable la escenificación de *El Cónsul* que, aunque ya se había escenificado en el Liceo en 1952, había sido compuesta y estrenada en el cercano año de 1950.

Tabla comparativa de 10 óperas de autor nacional programadas en la misma década				
Título de la diez óperas ordenadas	**N.º total de verbos**	**Título de la ópera**	**% verbos en presente**	**% verbos en pasado**
Canigó	281	*La Soledad*	75%	25%
Goyescas	229	*Lola la Piconera*	70,98%	29,02%
Lola la Piconera	224	*Canigó*	61,21%	38,79%
Amunt	175	*Amunt¡*	57,71%	42,29%
La Soledad	140	*La Lola se va…*	51,45%	48,55%
La Lola se va a los Puertos	138	*Don Gil de Alcalá*	51,09%	48,91%
La vida breve	128	*La vida breve*	46,09%	53,91%
Don Gil de Alcalá	92	*Goyescas*	44,98%	55,02%
Suma de verbos	1407		458,51	341,49
Media de verbos	175,9 verbos por artículo	*Media aritmética*	57,31%	42,69%

Tabla 8-38. Tabla comparativa modos verbales de las óperas nacionales (creación propia).

De los ocho estrenos/reposiciones de ópera española, *La Lola se va a los puertos* ocupa el sexto lugar en número de verbos (138 verbos frente a la media aritmética de casi 176 verbos del resto de óperas). En este caso el impacto de *La Lola…* en la prensa coetánea fue sensiblemente menor al de otras óperas de autores nacionales. Por otro lado, *La Lola…* fue la quinta ópera en porcentaje de verbos en "modo comentado" (55,45% frente a la media aritmética de 57,31%). El elevado porcentaje de verbos en presente así como que seis de los ocho artículos superen al porcentaje de verbos en "modo narrado" vuelve a explicarse, teniendo en cuenta que coinciden con las cinco de las ocho óperas fueron estrenos absolutos frente a las tres que fueron reposiciones.

Como síntesis de algunos aspectos que los críticos subrayan sobre *La Lola se va a los Puertos* respecto a otras obras similares, en primer lugar, los cronistas no consideran que *La Lola…* represente un modelo actual y válido de "ópera nacional"[275] frente a otras obras como, por ejemplo, *Lola la Piconera*[276] de Conrado del Campo y Jose María Pemán, *Canigó*[277] del Padre Massana o *Amunt!* de Joan Altisent. Otro aspecto significativo es que los adjetivos negativos que aluden a lo español (o andaluz) sobre la obra en general, y el libreto en particular[278] no parecen responder a ningún prejuicio sobre ello ya que, en el caso de *Lola la Piconera* los mismos críticos no expresan eso aunque sea una obra ambientada, también, en Andalucía y sí volvemos a leerlos en las críticas de la ópera *La Soledad*[279] aunque su música elogios y adjetivos elativos[280]. En este sentido no

[275] "pero no puede ser admitida como una muestra de la ópera española moderna" Manegat, Julio

[276] "Y lo ha aprovechado todo del mejor modo que podía hacerlo, para que la ópera fuera verdaderamente nacional: basando su amplia y sólida partitura en temas y motivos netamente populares".

[277] CATALÁ, ": "La ópera Canigó -ópera en la más exigente acepción del concepto- reafirma la eminente capacidad creadora del P. Antonio Massana".

[278] MANEGAT, "En el Liceo, estreno de la ópera…", p. 11 afirma: "Y no puede serlo porque en ella hay una continuidad de motivos que todos tenemos deseos de desterrar, una continuidad de motivos que, tristemente, caen en la infeliz españolada Manegat…"

[279] GONZAGA MANEGAT: "Música. Gran Teatro del Liceo", p. 19 publica: "Además, nos parece imperdonable en un autor celebrado en el mundo entero, como es Manen, que utilizara tales como procesiones, saetas, crímenes pasionales

hemos encontrado, en los diferentes críticos, un trato más favorable o desfavorable a las óperas compuestas en castellano o en catalán por desarrollarse en una ámbito geográfico y temporal concreto y, en cambio, la opinión desfavorable se focaliza más en los "tópicos" y en el desfase de escenificar, como actuales, situaciones y conductas "ya superadas[281]" que se califican como "españolada[282] o "España de pandereta[283]". Otro aspecto significativo es que el elemento wagneriano de *La Lola…* que tanto destacamos y profundizamos en los capítulos 3 y 6, pasa desapercibido para la crítica (no se menciona en ningún momento). Sin embargo, en otras óperas nacionales estudiadas al final de este capítulo, sí se subraya esa influencia wagneriana como, por ejemplo, en las críticas de *Canigó* y de *Amunt!*

En la relación de la crítica de *La Lola* y el resto de las óperas con las que compartió temporada 1955/56 nuestro objeto de estudio contó con un impacto en la prensa bastante promedio (aunque algo por debajo) y, en porcentaje de verbos en presente (modo comentado) sí estuvo en un puesto privilegiado equiparable al resto de obras de estreno.

Por todo ello no podemos validar, al menos en su literalidad, las hipótesis planteadas al comienzo del capítulo que parecían plausibles al acometer el análisis crítico del discurso sólo de las críticas de *La Lola* (ni hubo un trato desfavorable por ser una ópera nacional, ni por estar inspirada en lo andaluz ni por no ser una ópera romántica italiana o francesa). Sí es cierto, como hemos comprobado, que no fue la ópera nacional con más impacto en la prensa ni con mayor porcentaje de verbos en presente ni, tampoco, comparándola con las óperas programadas en la misma temporada. Tampoco fue la que tuvo más éxito y afluencia de público ni la preferida por el público, por los motivos más complejos y profundos en los que hemos profundizado.

Por último, somos conscientes que, para completar la visión panorámica política y cultural de la Barcelona y Cataluña de mediados de siglo, sería necesario profundizar en otros aspectos con los que, por desgracia, no contamos ni con el espacio suficiente en el presente trabajo ni responden al objeto de nuestra investigación. Nos referimos a dos cuestiones muy relevantes, que podrían enriquecer este análisis crítico del discurso que hemos abordado; por un lado, la represión hacia el catalán, así como la supervivencia de

---

y puñales en la liga, cosas que pertenecen a una época ya pasada de una España de pandereta".

[280] Se repite mucho, por ejemplo, "de madurez" para acompañar al sustantivo "obra"; se insiste bastante en su "lenguaje propio" y, por último, que "Manén ha escrito gran número de composiciones de diversos géneros y posee una técnica muy personal y llena de modernidad, sin llegar a la extravagancia".

[281] Sobre *La Lola…* rescatamos la frase de la crítica de MANEGAT, J. "En el Liceo estreno de la ópera "La Lola…", p. 11: "Ahora, en 1955, no puede presentarse "La Lola se va a los puertos" como sucediendo en nuestros días, con sus trajes de etiqueta y sus trajes de callejeros de hoy y, al mismo tiempo, con navajas y juergas andaluzas de las de "antes", sazonado todo ello con guitarras, coplas y mantones"; y sobre *Soledad* recuperamos la crítica firmada con seudónimo BUXTEUDE, en "Estreno de "Soledad"…", p. 11: "Además nos parece imperdonable en un autor celebrado en el mundo entero, como Manén, que utilizara tales como procesiones, saetas, crímenes pasionales y puñales en la liga, cosas que pertenecen a una época ya pasada de una España de Pandereta".

[282] El adjetivo "española" lo utiliza, en dos ocasiones, J. Manegat refiriéndose a las "navajas y juegas andaluzas de las de "antes", sazonado todo ello con guitarras, coplas y mantones" en referencia a la trama de *La Lola se va a los Puertos.*

[283] Como acabamos de citar, este calificativo, es empleado por el crítico con seudónimo Buxtehude en *Solidaridad Nacional,* refiriéndose a "las procesiones, saetas, crímenes pasionales y puñales en la liga".

una consciencia nacionalista catalana plena dictadura franquista[284] y, por otro, cómo fue el proceso de integración de la inmigración andaluza y extremeña que, progresivamente, se fue incorporando a Cataluña desde los años treinta hasta, sobre todo, la década de los 70[285].

[284] Se ha publicado mucho sobre la represión de la dictadura franquista a todo lo que fuera propio de la cultura catalana, especialmente a su lengua. También sobre el exilio de dirigentes (destacando a Cambó), el fusilamiento en 1940 de Companys o sobre los gobiernos en el exilio en París (en el periodo 1940-1947) y en México donde, el 7 de agosto de 1954, los supervivientes diputados del Parlamento eligieron presidente de la Generalitat a Tarradellas. Pero, de la misma forma, se ha demostrado que toda la represión gubernamental especialmente dirigida al catalán (fue abolido de la escuela, en la prensa, en todos los medios de comunicación, en las prácticas religiosas y en toda la vida oficial; las bibliotecas fueron expurgadas, los centros culturales fueron censurados, las canciones, los monumentos públicos, se obligó a poner los rótulos de las tiendas en castellano, imponiendo multas a los individuos que no acataran estas órdenes; se llegó al punto que impusieron que la correspondencia familiar se tenía que redactar en castellano para facilitar la labor de censura, incluso se tenían que publicar todos los nombres propios en castellano) no impidió que la mayoría de la población continuara utilizando, en el ámbito privado, la lengua catalana (véase BALCELLS, Albert, Breve Historia del Nacionalismo Catalán, Barcelona: Alianza Editorial, 2003, pp.201-208; ANGUERA, Pere, GOBERAMENDI, Justo; DE LA GRANJA, Jose Luis, La España de los Nacionalismo y las Autonomías, Síntesis: Madrid, 2001, pp. 170-171; ROIG, Joan, El nacionalismo catalán, Madrid: Arcos Libros, 1998, p. 60).

[285] La Cataluña de esta década está comenzando a ser la "tierra prometida" de muchos andaluces y este "exilio económico" supone que, en los años treinta, hubiera unos 70.000 andaluces en suelo catalán y que, cuarenta años después (en 1970) la cifra ascendiera a 840.000. Respecto a la aceptación de esta oleada de inmigrantes el arzobispo de Barcelona, Gregorio Modergo, incluía en una carta pastoral de 1950 expresiones como: "Lo que más nos duele (…) es que el número excesivo de esos emigrados da lugar, en gran parte, a la inmoralidad en nuestras urbes"; llegaron a aparecer pintadas como "Xarnegos fora" y el "Aquí termina Cataluña" que se veían a la entrada de algunos barrios. Y como caso extremo y grave, por aparecer en la prensa, el 7 de septiembre de 1949, el diario *Solidaridad Nacional* (que ya hemos comprobado fue uno de los que recogió el estreno de *La Lola*…) llegó usar el calificativo de "trogloditas" para referirse a las personas que vivían en las cuevas próximas a Barcelona: "Nos referimos a auténticos trogloditas, o sea gentes que provienen de los poblados subterráneos que abundan en las provincias de Jaén, Murcia y Granada". En este sentido, el profesor Marín Corbera afirma que la acogida de inmigrantes "no fue precisamente una luna de miel" y las autoridades no sólo los acogieron con cierto recelo o los alojaron en infraviviendas sino que, desde 1952 y 1957 (coincidiendo con el estreno de *La Lola*…), llegaron a expulsar a unos 15.000 andaluces; como mano de obra "barata" los empresarios catalanes estaban encanastados pero los obreros catalanes los miraban con recelo (información extraída del artículo de José María Rondón publicando el Mundo, edición Sevilla, que se actualizó el 27/02/2003 a las 17:54 horas - https://www.elmundo.es/elmundo/2013/02/27/andalucia/1361981291.html- consultado el 02/12/2022).

CONCLUSIONES

La Lola se va a los puertos, en su doble versión zarzuela-ópera, es un paradigma de la fórmula tradicional de música escénica española que fusiona tres estilos: uno más popular y convencional (propio de la zarzuela), otro inspirado en el folclore andaluz y, por último, un lenguaje más ecléctico e internacional asimilable a lo wagneriano. Sus principales cualidades son la perfecta identificación entre música y acción dramática aportando una fuerte carga semiótica y un variado eclecticismo musical. Desde el punto de vista cuantitativo en la zarzuela-ópera predominan los estilos musicales popular y tradicional andaluz; el tercer estilo se destina a los contextos más categóricos de la trama (las declaraciones de intenciones de Lola en las dos sentencias -original y de despedida-, por ejemplo, o los diferentes intentos de seducción a Lola de D. Diego y José Luis, así como la expresión de su amor hacia ella). El estilema popular y el tradicional-andaluz, salvo alguna excepción (como la "Farruca" n.º 11 de la zarzuela y al final de la escena VI de la versión ópera), se clasifica, en la nomenclatura de Celsa Alonso, como un nacionalismo etno-simbólico, funcional y sentimental a partes iguales y no tanto con el "nacionalismo de las esencias" (donde el folclore no se considera un punto de partida para una desconstrucción o estilización sino un punto de llegada) en la nomenclatura de Elena Torres. En el material más inspirado en la tradición andaluza Barrios hace un uso más generalizado de la intertextualidad (práctica de compartir el mismo material musical en diferentes obras) rasgo identitario del compositor granadino. Las características musicales herederas de lo wagneriano se observan en su planteamiento estructural (tanto en lo armónico -con los cuatro tipos tonales: armonía clásica/tradicional, asociativa, expresiva y direccional- como en lo estructural mediante el periodo poético musical de la versión ópera proponiendo episodios que se suceden sin solución de continuidad); en los símbolos tanto endógenos (leitmotiv) como exógenos (teoría de tópicos) y, por supuesto, en los pasajes de algunos de los números donde Barrios trabaja sobre acordes ambiguos y disonantes (de 6ª aumentada y de 7ª disminuida) retardando su resolución intencionalmente y haciendo uso del polo "hexacordal" mediante los "motivos agitados" y la insistencia en el intervalo tritono, con claras reminiscencias a la praxis de Wagner. El estilo musical heredero de la zarzuela (sencillo en el ámbito melódico-rítmico y convencional en lo armónico) está muy presente en muchos pasajes de la obra, en su doble versión, normalmente asociado a las intervenciones del coro y a pasajes con función de danza.

Hemos recopilado las diez causas que explica la grave crisis que afrontaba la música lírica española que pueden resumirse en sólo una: en el cambio del sistema de producción escénica que hacía inviable el mantenimiento de teatros y compañías dedicadas al teatro musical. Esta decadencia obligó a una gran variedad de fórmulas músico-escénicas, en los años cincuenta y décadas anteriores. Los sustantivos y adjetivos que evitaron la denominación de zarzuela en esta época fueron comedia lírica (etiqueta preferida como alternativa a zarzuela grande), farsa lírica, sainete lírico, fantasía humorística musical, revista, sainete musical, zarzuela bufa, opereta, comedia musical u ópera de cámara.

En el ecuador del s. XX se enfrentan dos posicionamientos estéticos; por un lado, los compositores y musicólogos que defendían un género lírico adaptable en sus parámetros poéticos susceptible de recibir las influencias del musical norteamericano como unas décadas antes había ocurrido con la influencia de los bufos y la opereta francesa. Enfrente, estaban todos los que seguían apostando por un único modelo de zarzuela "grande" heredero del pasado (y de los éxitos del presente) como fórmula para su supervivencia (esta misma doble tendencia tradición-vanguardia o purismo-fusión la encontramos en otros estilos musicales inspirados en la tradición como el flamenco, el jazz o el tango).

Destacamos la llamada de auxilio que compositores y empresarios, a finales de los cuarenta, dirigieron al gobierno franquista para salvar el género lírico recopilando las manifestaciones públicas de Francisco Alonso y Moreno Torroba así como la respuesta del gobierno anunciando, en 1947, la convocatoria del concurso nacional de teatro y de obras líricas, con carácter anual (que en ocasiones se denominaba "Ruperto Chapí") del que se benefició directamente *La Lola*. Así, hemos comprobado la actitud contradictoria del régimen franquista por su apertura hacia el movimiento de vanguardia (generación del 51) frente a su reciente olvido de la música escénica que contaba con el beneplácito del público. En este contexto resulta relevante recordar la distancia estética demostrada por los compositores de la generación coetánea del 27 y de la musicología tradicional para con la zarzuela y su preferencia por el estudio del fenómeno de la vanguardia de esta época de la historia de España y los géneros instrumentales.

Otro aspecto panorámico muy relacionado con nuestro objeto de investigación fue la estrategia del régimen franquista de identificar la música inspirada en lo andaluz con el nacionalismo español (frente a la represión ejercida hacia otros nacionalismos periféricos). La férrea defensa del repertorio tardorromántico y andaluz de Falla, Granados, Turina, Albéniz contrastó con la indiferencia hacia las etapas y estilos más vanguardista de algunos de ellos, como el Falla de *El Retablo de Maese Pedro* y el *Concerto de Clave*. Los gustos musicales de Barrios, precisamente, incidían en ese nacionalismo andaluz tardorromántico.

Consideramos *La Lola…* una "cápsula atemporal" que conserva su identidad literario-musical desde que Barrios escribiera sus primeras notas, allá por 1932. Estamos ante un intento tardío de preservación de la esencia de la zarzuela grande en tres actos (culminando una línea del tiempo que comenzaría con obras como *Curro Vargas* de Ruperto Chapí -1898-; *Doña Francisquita* de Vives -1923-, *Luisa Fernanda* de Moreno Torroba -1932-, *La tabernera del Puerto de Sorozábal* -1934- o *La del Manojo de Rosas* del mismo autor -1936-) y, en el caso de la ópera, de pervivencia de la ópera nacional desde Tomás Bretón (*Los amantes de Teruel* -1889-) y Felipe Pedrell (*Los Pirineus* -terminada en 1891 pero estrenada en 1902) hasta el propio Conrado del Campo (*El final de Don Álvaro* -1911- y *La tragedia del beso* -1915-) pasando por Isaac Albéniz (*Pepita Jiménez* -1896- o *Merlin* -que no llegó a representarse en su totalidad-), Enrique Granados (*Maria del Carmen* -1898- o *Goyescas* – 1915-), Ruperto Chapí (*Margarita la tornera* -1909-) o Manuel de Falla (*La Vida Breve* -terminada en 1905 pero estrenada en 1913-).

Este estilo compositivo ya no era el mayoritario en el género lírico de los años cincuenta. Muy al contrario, predominaba el uso de múltiples variantes líricas permeables tanto a otros géneros (la revista y "género ínfimo") como a las influencias de estilos musicales coetáneos centroeuropeos -opereta vienesa- y norteamericanos. Ángel Barrios, además, dejó constancia por escrito de su opinión radicalmente negativa hacia el subgénero revista con afirmaciones como que el cultivo de la revista: "ha matado el género lírico"; llegando a opinar que los compositores de revista o que, al menos, había tolerado ese estilo, podrían ser considerados "asesinos del género chico".

En esta tesis hemos ubicado *La Lola se va a los Puertos* (en su doble versión) en el *corpus* escénico del propio compositor. Barrios cultivó tres géneros diferentes en el ámbito lírico: el sainete (*Alma Serrana* -1915- y *La suerte* -1924- y cuatro sainetes en dos actos: *La romería* -1917-, *Granada mía* -1919-*, Seguidilla gitana* -1926- y *Ramadán* -1943-); en segundo lugar, la zarzuela grande en tres actos (cinco obras: *La máscara* -1917-*, El hombre más guapo del mundo* -1920-, *Juan Lucero* -1941-, *En el nombre del rey* -1946- y *La Lola se va a los Puertos* -1951-) y, por último, la ópera (con tres títulos: *El avapiés* 1919-, *La Culpa* -1920- y *La Lola se va a los Puertos* -1955-). Sumando las zarzuelas grandes y las óperas tenemos ocho obras frente a los seis sainetes en uno y dos actos. Llama la atención la restricción en el número de tipologías en comparación con el elevado número de géneros y subgéneros que cultivaron los autores líricos coetáneos, sobre todo, a partir de los años 40. Barrios se especializa en la zarzuela grande y en la ópera con una defensa radical de esta fórmula respecto a todos los subgéneros "arrevistados" productos de la fusión y asimilación de corrientes foráneas coetáneas. En nuestra revisión hemos observado una drástica reducción en su producción lírica (de las seis obras escénicas compuestas en el tramo inicial de cinco años -de 1915 a 1919- pasa a crear, en los siguientes cuarenta años, siete obras de las que sólo estrena seis). Tras su etapa de colaboración con Conrado del Campo, Barrios acude al sainete con temática andaluza, a través de dos obras; en la década de los 30 no encontramos ningún rastro de obra lírica (coincidiendo con la época de creación de *La Lola*…, con los intentos frustrados de estreno y con el comienzo, en 1936, de la Guerra Civil) y, a partir de los años 40, vuelve a mostrar su preferencia por la zarzuela en tres actos con el último intento de retomar la composición de una ópera crepuscular de dos actos mediante *La Lola…*

Nuestro objeto de investigación comparte las cinco características globales del repertorio lírico de Barrios: 1. La continua presencia de la danza (música para bailar que incide directamente en lo dramático y lo visual pero también como estructura formal a partir de la que se conforma la romanza, copla o incluso aria como conductor lírico fundamental). En el caso de la zarzuela y la ópera, contamos con bulerías, zambras, fandango, soleá, petenera, farruca, etc. 2. Casares destaca el protagonismo del coro; así, en los números más populares de la zarzuela (que coinciden con el cierre de los actos en la zarzuela y de los episodios importantes en la ópera) canta al unísono, concibiendo la música como fusión con el baile y con lo festivo. 3. En el tercer acto de la zarzuela lo popular se expresa a través de los pregoneros recogiendo una costumbre popular y acercando la

lírica al pueblo diferente del concertante académico, limitándose al dúo. 4. Respecto a lo andalucista observamos un uso sistemático del ritmo ternario; uso de escalas andaluzas, con sus armonías defectivas y segundas aumentadas en la línea vocal; tetracordos descendentes floreados en notas rápidas; predilección por los tresillos y por el floreo superior; martilleo sobre una vocal; melodía rica en vocalizaciones, melismas y "ayeos" aflamencados, así como frecuente contraste modal-tonal. 5. Respecto a la instrumentación, percibimos un mimo y cuidado especial heredado del magisterio de Conrado del Campo y Manuel de Falla; hemos comprobamos que la mayoría de correcciones enviadas por Falla y Del Campo a Barrios, por carta, se circunscribían a este ámbito. En los números más populares y andaluces destacan instrumentos como la guitarra, el triángulo, la pandereta o las castañuelas. Entre los números/episodios de la zarzuela grande/ópera, Barrios intercala preludios, intermedios, fiestas instrumentales cuya principal función parece ser el baile pero que, en muchas ocasiones, sirven para sostener el hablado, en el viejo espíritu del melodrama del XVIII.

Antonio Mesa, Andrea Gedalge, Conrado del Campo y Manuel de Falla (con un magisterio epistolar, más puntual, discontinuo e informal) comparten una serie de características análogas en su metodología pedagógica respecto al magisterio sobre la composición que transmitieron, de otra forma, en su docencia a Barrios:

1) Su prestigio formativo en su ámbito de influencia. Antonio Mesa, a nivel de Granada, fue un profesor ampliamente reconocido que impartió clases a grandes personalidades como Francisco Alonso o Federico García Lorca. Y respecto a Gedalge, Del Campo y Falla, fueron tres personalidades de enorme prestigio en la Francia (París) y España (Madrid) de la época. Barrios logró elegir lo mejor del panorama compositivo y pedagógico de su época y en esta tesis hemos comprobado que supo sacar el máximo rendimiento a unos consejos y orientaciones óptimos e inmejorables.

2) Todos fueron personalidades que conocían a la perfección los rudimentos artesanales de la composición (Gedalge más en lo teórico y Del Campo/Falla en la práctica). Desde nuestro primer contacto con el análisis de la obra hemos comprobado que el estilo de escritura de la zarzuela/ópera transita un profuso trabajo de la elaboración motívica (tendencia más propia de la tradición austro-germánica que de la zona mediterránea -Italia, Francia y, por supuesto, España-); también destaca su cuidado y rigor en la instrumentación/orquestación. La influencia de lo wagneriano, transmitida por Del Campo, que también queda acreditada a través de la bibliografía más musical perteneciente, al 50%, al ámbito de autores alemanes.

3) Gedalge, Del Campo y Falla fueron reacios al dogmatismo en las orientaciones hacia sus alumnos. Su actitud, en su labor docente, fue de adaptación, abierta y flexible, a la idiosincrasia de cada discente mostrándose siempre receptivos a las tendencias de la vanguardia que los propios alumnos querían aplicar aunque estuvieran alejadas de sus respectivas sintaxis como profesores.

Respecto al estudio de su biblioteca personal, en los libros de temática estrictamente musical se han validado hipótesis previas como el peso significativo de los libros de composición de autores alemanes (equiparados en número con los de autores franceses); dicha influencia formativa y en la praxis creativa, de lo alemán en general y de Wagner, en particular, es una consecuencia directa del magisterio y trabajo colaborativo con Conrado del Campo. Así, de los nueve libros de composición, armonía, orquestación/instrumentación, formas musicales, contrapunto y fuga, cinco libros (el 55,56%) son de autores alemanes (H. Riemann, Scholtz, F. Volbach, S. Jadasshon y E.F. Richter) y los cuatro restantes (44,44%) de autores franceses como E. Durand y A. Barthe, H. Berlioz y Ch. Koeclin. Respecto a las partituras encontramos un volumen mucho mayor entre la música editada de los compositores españoles del s. XX como G. Pittalunga, I. Albéniz. C. Arjita. J. Turina, M. de Falla, C. Del Campo, J. Montsalvatge, R. Halffter, S. Bacarisse, J. Bautista, J. Guridi, L. Calvo, F. Laparra, A. Mingote, T. De Murcia o L. Olarte; también están representados compositores contemporáneos y coetáneos europeos como R. Wagner, G. Fauré, C. Debussy, M. Ravel o D. Milhaud). No faltaban, en los estantes de su biblioteca, partituras de compositores de épocas históricas pasadas como Palestrina; Juan Hidalgo y J.S. Bach; Mozart y Beethoven; Chopin, Dubosq o Dupin.

Con relación a su biblioteca no musical, indagando en un aspecto tan privado como es la disección de las lecturas personales, hemos encontrado un interés y actitud de apertura, por aspectos filosóficos, religiosos y culturales más heterodoxos que entronca con la educación recibida por su padre, *El Polinario*, y menos con la de un perfil público ligado al movimiento oficial. Recordemos cómo Ismael Ramos recoge en su tesis el expediente personal de Barrios custodiado en el Archivo Histórico de la Fábrica de Pólvoras de Granada, legajo n.º 2, expediente n.º 12: "Al advenimiento de la República se adhirió a ella. Ha sido simpatizante de izquierdas, pero al iniciarse el Movimiento se unió a él. Es algo tramposo. Sus reuniones son con gitanos y gente de esa calaña por ser tocador de guitarra. Es de buena voluntad" (citado en la nota a pie 229 del Capítulo 2). Entre los libros de Barrios, en el campo de la Historia y de la Geografía, encontramos biografías de Buda, Gandhi, Confucio, Mahoma o Tagore; manuales de historia del antiguo oriente, historia de los griegos o sobre la revolución francesa o de países como Japón. En el campo de la filosofía, se esconden autores menos ortodoxos como B. Espinosa, D´Alembert, Schopenhauer, Balmes, Jung o Klauser. Como limitación y obstáculo, Barrios no solía anotar nada en sus libros y partituras lo que nos ha privado de la posibilidad de profundizar en aspectos como el análisis del proceso creativo (poiético) mediante la interrelación entre sus libros y la propia labor de creación musical como sí ha ocurrido con otros compositores como, por ejemplo, Manuel de Falla.

La conservación en versión manuscrita de los materiales de *La Lola* es un problema endémico y generalizado compartido con la mayor parte del repertorio escénico español de la época. También ha afectado al repertorio más popular, conocido y comercial y las causas, en todos estos casos, son comunes. Además de la dificultad en la legibilidad que comportan los manuscritos es más grave el elevado números de errores de copia en sus particellas. Frente a la música instrumental, camerística o de solo, la música lírica

española ha sido estrenada sin necesidad de una edición impresa. Frente al lamento nostálgico, la búsqueda de culpables o la resignación por los descuidos del pasado, nuestra reflexión pretende ser más productiva y centrada en el presente y futuro. Contamos con un vasto repertorio músico-escénico de calidad conservado en la SGAE, compuesto por autores españoles del s. XIX y XX, que exigen un análisis y estudio de los investigadores para valorar si, cada ejemplo, es merecedor de una recuperación mediante una edición crítica que contribuya a su reestreno (incluso estreno porque algunas zarzuelas ni llegaron a estrenarse). Afrontar este reto es un desafío y responde a una necesidad de justicia. Se conservan, en la SGAE, entre tres y cuatro mil zarzuelas (con libreto y partitura completa) de las que tenemos constancia de estreno de sólo unas seiscientas. El ICCMU (Instituto Complutense de Ciencias Musicales) ha editado 101 títulos incluyendo ópera nacional.

En el caso concreto del proceso investigador hemos sido testigos de la dificultad en poner de acuerdo a los herederos cuando existen, además, cambios en la testamentaria por el paso de los años (en nuestro caso estamos ante cinco herederos: los de Guillermo Fernández-Shaw, Rafael Fernández-Shaw, Manuel Machado, Antonio Machado y Ángel Barrios). Como segundo desafío estaría el encontrar financiación para que tras la autorización de los herederos sea posible sufragar los gastos. Y, como tercer paso, aprovechar esta digitalización para corregir esos numerosos errores de copia de las particellas (la mayoría localizados en los materiales de los instrumentos transpositores) permitiendo un trabajo de lectura y montaje digno en las orquestas, compañías e instituciones que soliciten dichos materiales.

Los 19 años transcurridos entre el inicio de la composición musical de *La Lola…* (el 8 de agosto de 1932 es la fecha de la carta enviada por Antonio Flórez Urdapilleta a Barrios mencionando nuestra obra) hasta el estreno definitivo (19 de octubre de 1951) no son lineales. La mayoría de intentos frustrados documentados se circunscriben a los cuatro meses centrales de 1934 -de marzo a octubre-; posteriormente observamos una drástica reducación de información durante la Guerra Civil, roto por la carta de Manuel Machado de 1939 informando a Barrios de sus gestiones con la productora "casa Ulargui Films" para llevar al cine *La Lola…;* en esa misiva, Machado le propone reutilizar la música de la zarzuela aunque, en último término, sabemos que fue la compuesta por los autores Quintero y Quiroga la que se impuso en la película. A partir de 1947 (con la muerte de Manuel Machado) entran en escena los hermanos Guillermo y Rafael Fernández-Shaw implicándose, proactivamente, en el proyecto; resultó crucial que lograran convencer al maestro en presentar la zarzuela a la convocatoria de 1950 del Concurso Nacional de Obras Líricas. Por tanto sólo contamos con noticias e información sobre cinco años (dos al inicio, muy concentrados en los cuatro meses centrales de 1934, y tres al final, desde 1947 hasta la obtención del primer premio) de los diecinueve totales. Las causas de esta dilación de tiempo son varias y todas ellas compatibles entre sí.

Comenzamos por la monopolización de zarzuelas exitosas que coparon los teatros dificultando que *La Lola* encontrara un hueco. En 1932 la obra lírica más rentable fue *Luisa Fernanda* de Moreno Torroba; la segunda, *Las Leandras* (Maestro Alonso –estrenada el año anterior-); la tercera fue la revista *La pipa de oro* (Pérez Rosillo -estrenada

ese mismo 1932-); la cuarta, la "historieta" *Mi castillo es un hueso (*Francisco Alonso -1932-); la quinta, *Katiuska* (Sorozábal -1931-); la sexta fue *La Dolores* (Serrano -1930-); la séptima, el Pasatiempo *Las mimosas* (Pérez Rosillo -1931-); la octava la "Historieta" *¿Qué pasa en Cádiz?* (F. Alonso -1932-); la novena fue la ópera cómica *Don Gil de Alcalá* (Penella -1932-) y cierra como décima composición lírica más rentable de 1932 el "sainete lírico" *Sole la peletera* (J. Guerrero -1932-). En 1933, el listado sufre algún cambio, aunque conservando algunas coincidencias: La más rentable vuelve a ser *Luisa Fernanda* de Moreno Torroba; la segunda, ascendiendo desde el 5º puesto, es *Katiuska* (Sorozábal -1931-); en el tercer lugar aparece *Las tentaciones* (Guerrero -1932-); en el cuarto y quinto lugar, el "pasatiempo" *Las faldas* y la revista *La Pipa de Oro* (ambas de Pérez Rosillo y estrenadas 1932 *–La Pipa de oro* ya fue la tercera producción más rentable el año anterior-). En el 6º lugar el "pasa tiempo" *Las Leandras* (que fue 2º el año anterior, de Alonso y compuesta 1931); en el 7º el "pasa tiempo" *Las de Villadiego* (Guerrero y en ese 1933); 8º (descendiendo desde el 6º lugar el año anterior) la *Dolores* (Serrano -1930-); en el 9º lugar la "Aventura deportiva" *¡Golf!* (Guerrero –en ese mismo 1933-) y, como décimo título, aparece la clásica zarzuela *Doña Francisquita* (Vives -1923-) que había ocupado el puesto n.º 29 el año anterior. También en 1933, Sorozábal estrena *Adiós a la* Bohemia, considerada una obra lírica refinada y magnífica, sin llegar a contar con el apoyo del público (en sus *Memorias* Sorozábal confiesa que se refería a ella, cuando charlaba con su esposa, la famosa cantante Enriqueta Serrano, con un humor críptico, como "Adiós a la taquilla" en alusión a los quebraderos económicos que supuso en su casa). En 1934 (año donde nos consta el mayor número de gestiones frustrada para estrenar *La Lola*) llega el gran éxito, sin paliativos, de Sorozábal, *La del Manojo de Rosas*. No es objeto de esta tesis resumir todo lo que se ha escrito y estudiado sobre este maravilloso sainete (empezando por lo revolucionario y osado que fue, en 1934, rescatar el "molde" escénico-formal del sainete considerado obsoleto y superado). Sólo por citar un aspecto curioso, los libretistas (Anselmo Carreño y Ramos de Castro) le habían ofrecido su "libro" a Federico Torroba que lo rechazó y cuando accedieron a Sorozábal éste se comprometió a ponerle la música si se suprimían algunas escenas que consideraba vulgares si se sustituían por otras. Por último, en 1936 en el Teatro Tívoli de Barcelona, se estrena *La Tabernera del Puerto* que, también, fue un segundo plato ya que Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw habían ofrecido este libreto de ambiente marinero a Jesús Guridi que lo rechazó porque estaba comprometido con otro proyecto. Sorozábal vuelve a aceptar, otra vez imponiendo algún cambio. Su éxito se interrumpe por la Guerra Civil y se reestrena, en 1940, en Madrid y, según comenta Sorozábal en sus *Memorias* se infiltran varios "alborotadores" en el público para "reventar" la representación (gritando contra "los rojos"); Sorozábal señaló, con nombres y apellidos, a Federico Moreno Torroba y a Jesús María de Arozamena como responsables de este incidente.

Otra causa importante que dificultó el estreno de *La Lola* fue la menor involucración de Barrios en el engranaje empresarial del teatro lírico; sabemos que F. Alonso, J. Guerrero, F. Moreno Torroba o P. Sorozábal mostraron un fuerte compromiso con el repertorio lírico implicándose, personalmente, en perfiles profesionales vinculados a él

siendo empresarios, responsables de compañías líricas, propietarios y/o responsables de teatros, directores de orquesta u ostentando cargos en la SAE en un contexto de crisis del género. Jacinto Guerrero fue presidente de esta institución, desde 1948, sustituyendo a Francisco Alonso; Guerrero, Moreno-Torroba y Sorozábal fueron directores de compañías de zarzuela; en el ámbito de la gestión destacaron J. Guerrero y P. Luna como responsables del Teatro de la Zarzuela de 1925 a 1930, y del Teatro Calderón; el propio Guerrero como constructor del edificio del Teatro Coliseum en 1933; como directores musicales destacaron Moreno Torroba y, sobre todo, Pablo Sorozábal.

Otra realidad que nos ayuda a entender que, en los primeros años de vida, no fructificara el estreno fue el perfil de Antonio y Manuel Machado que, pese a su enorme prestigio literario y teatral, no contaban con la suficiente experiencia y los contactos necesarios (como luego, sí ocurrió con Guillermo y Rafael Fernández-Shaw especializados en el mundo, precisamente, de la zarzuela mediante la creación de sus libretos). En la segunda etapa fue determinante el impulso de los Fernández-Shaw convenciendo a Barrios a que presentara la obra al Concurso de obras líricas de 1950, a pesar de sus enormes reticencias. El apoyo económico de los fallos del concurso en 1950 y 1951 fue imprescindible por el número reducido de estrenos en esas temporadas (los datos concretos de estrenos, en Madrid, fueron de 13 obras líricas en 1949, 16 en 1950, 14 en 1951 -año de estreno de *La Lola*-, 9 en 1952 y, de nuevo, 9 en 1953).

El principal motivo extrínseco, coyuntural y político que imposibilitó el estreno fue la inestabilidad política que se produjo en algunos momentos de la república y, sobre todo, el contexto de la Guerra Civil, así como las posteriores restricciones económicas y logísticas. Los primeros años del proceso creativo de *La Lola*[286] coinciden con el bienio radical-cedista que comenzó con el resultado electoral del 19 de noviembre de 1933, que dio la victoria a la C.E.D.A. (Confederación Española de Derechas Autónomas) obteniendo el Partido Republicano Radical (P.R.R.) el segundo lugar. Desde el 16 de diciembre de 1933 hasta el 3 de marzo de 1934 gobernó Alejandro Lerroux; nuevamente, el propio Alejandro Lerroux protagonizará su tercer gobierno (del 3 de marzo al 28 de abril) y, desde abril, el presidente será Samper (del 28 de abril al 4 de octubre) para volver al cuarto gobierno de Lerroux (a partir del 4 de octubre). Justo en octubre de 1934 se desencadena la denominada "revolución de octubre" (movimiento huelguístico obrero desarrollado entre el 5 y el 19 de octubre focalizado en Asturias y Cataluña). Por tanto, uno de los periodos de la república con mayor inestabilidad política y social fue el contexto que acompañó a los cuatro meses centrales de 1934 (donde se suceden las diferentes gestiones frustradas de los Machado que fueron reconstruidas a través de las cartas intercambiadas entre ellos). Tras la Guerra Civil, el propio Barrios reconoce en una carta dirigida a Manuel Machado (de 1-06-1939) que no era el momento del reestreno.

No hemos podido validar la hipótesis relativa a la "falta de diligencia" de Barrios en la entrega de sus monstruos y materiales. A pesar de contar con indicios de esa realidad

[286] CASANOVA, Julián (2007). *República y Guerra Civil.* Vol. 8 de la Historia de España, dirigida por Josep Fontana y Ramón Villares. Barcelona: Crítica/Marcial Pons, 2007, P. 112.

(tanto en las cartas de los Machado a Barrios como en las memorias de Guillermo Fernández-Shaw) no han sido suficientes para establecer una correlación entre esas peticiones de mayor rapidez en la entrega de la música (o en la descripción de dichos retrasos) y el fracaso de los reestrenos. Otra hipótesis descartada ha sido la falta de calidad literario-musical de la obra ya que, tanto nuestro análisis inmanente de la misma como la propia opinión favorable de empresarios como Carlos Calvo, contradicen esta causa.

Respecto al posterior olvido de ambas versiones durante algo más de 71 años en la versión zarzuela (reestrenada el 17 de marzo de 2023) y que no conste algún reestreno de la versión ópera desde el 17 de diciembre de 1955, no vamos a ahondar en las razones extrínsecas y generalizadas comunes a la mayoría del repertorio lírico que fue "flor de un día". Más que el lamento y la queja es necesaria, de nuevo, una labor persistente de rescate del repertorio por parte de musicólogos e instituciones público-privadas para ir afrontando este desafío superando los reestrenos puntuales y posibilitando que el máximo de obras se convierta en repertorio recurrente en las programaciones de los teatros líricos. En el caso que nos ocupa hemos insistido, suficientemente, en el esfuerzo acometido por la Orquesta de la Universidad de Granada a través de su director musical, Gabriel Delgado, y de su coordinador artístico, Miguel Ángel Rodríguez, en la elección de esta obra, así como el impulso de la Universidad por todo el soporte logístico y económico necesario para ello. El azar quiso que Gabriel Delgado y Miguel Ángel Rodríguez conocieran mi trabajo de investigación musicológico y analítico sobre la obra gracias a ser compañeros de trabajo en el RCSM "Victoria Eugenia" de Granada y que se interesaran por la calidad literario musical para corroborar si el esfuerzo económico y humano de este proyecto valdría la pena. Desconocemos, si en el pasado (en estos setenta y un años) ha habido compañías y orquestas que han probado estos materiales plagados de errores; en todo caso, estamos ante particellas que no son dignas de ponerse en un atril. La mejor forma de lograr que *La Lola* continúe siendo interpretada es mediante una edición crítica que corrija todos los errores que ha constatado la OUGR y que están registrados para este futuro trabajo. Además de esta experiencia personal, también contamos con el testimonio epistolar de la problemática planteada, en el contexto del estreno de la ópera, entre el responsable del Liceo (Masó Majó) y la Sociedad General de Autores, por el excesivo gasto exigido (entre 20.000 y 25.000 pesetas) por la copia de los materiales. Esta importante contingencia retrasó el estreno al proponer Barrios, como solución, que sus colaboradores copiaran los materiales para sortear este excesivo coste. Si sumamos, por tanto, la pésima calidad de los materiales (en el caso concreto de la versión zarzuela) con la excesiva contraprestación económica que se exigía a cambio, la reposición era algo muy complicado .

Pasando al *corpus* de estrategias analíticas aplicadas a las partituras comenzamos con el concepto de crecimiento musical (quinta categoría analítica de Jan LaRue) como sinónimo de mayor o menor contraste musical (respecto a la melodía, ritmo, armonía, textura...). En este ámbito hemos encontrado, tres niveles diferentes en este parámetro: números con un elevado crecimiento musical (Preludio, n.º 3, n.º 6 -final del acto I-, pre-

ludio/n.º 7, n.º 10, n.º 12 -final del acto II- y preludio del Acto III-); números con un crecimiento musical intermedio/moderado como el 9, 11, 13 y 14 -final del Acto III-) y números con un crecimiento reducido (n.ºs 2, 4, 5 y 8). Los números con un elevado grado de crecimiento, además de contar con un mayor número de compases tienen otras características como contener el tema principal de la obra (la sentencia de Lola); también son números donde se combinan diferentes tópicos o lenguajes musicales, se producen más interacciones entre los personajes y donde más se desarrolla la acción de la trama. Por el contrario, cuando el crecimiento es reducido, estamos en números que trabajan el tópico "cante jondo" y donde Heredia y Lola demuestran su capacitación profesional contando con un mayor carácter melismático y virtuosístico. Los números con un crecimiento intermedio se concentran en el acto II y III circunscribiéndose a dúos con un menor desencuentro emocional entre los personajes -como el n.º 9 donde Jose Luis confiesa a Lola que odia a su padre y él está más convencido de que sus intentos de seducción serán infructuosos- y en el número 13 (dúo de Jose Luis y Heredia) donde los dos comparten su tristeza por el amor no correspondido por Lola.

En la zarzuela, respecto a los símbolos exógenos o tópicos musicales, hemos localizado seis estilos diferentes configurados por su diferente lenguaje armónico mediante parámetros como la tonalidad/modalidad y su estabilidad/ambigüedad. Los tópicos son el de la sentencia (hímnico y solemne), el desenfadado (convencional y sencillo desde el punto de vista armónico, heredero de la zarzuela), el popular (tonal, estable y convencional, pero con unas raíces fundamentadas en la tradición), el del "cante jondo" (modal o pseudomodal -frigio mayorizado-), el atormentado (inestabilidad tonal) y el melancólico (modo menor con énfasis en las apoyaturas). Respecto a los símbolos endógenos destacamos las células y motivos (rúbrica original de Lola y rúbrica "de despedida" de Lola; motivo atormentado y motivo agitado) y, con relación a los temas, la sentencia de Lola y la sentencia "de despedida". Es necesario insistir en el acierto de esa identificación de símbolos endógenos y exógenos (en los tres planos microformal, mesoformal y macroformal) con el libreto. Esta interconexión se produce tanto con los personajes (especialmente con las dos rúbricas de Lola) como, sobre todo, con los estados emocionales que conviven en la trama (el contraste entre asertividad y confianza de Lola en su declaración de intenciones respecto a su propósito vital -tópico de la sentencia- con el desencuentro emocional profundo entre personajes en los intentos de declaración de amor no correspondido de D. Diego y Jose Luis -tópico atormentado-). Otro estado emocional significativo de la trama es la tristeza, con la confesión de los propios sentimientos (tópico melancólico) que, en ocasiones, luego se transporta al modo mayor en el ecuador del número (como ocurre en el dúo de Rosario y Lola y, posteriormente, en el de Jose Luis y Lola). No podemos olvidar la alegría de los tópicos "desenfadado" y "popular" en la mayoría de bailes y en las intervenciones del coro (en los números finales de los actos); o el tópico del "cante jondo" reservado para las intervenciones "profesionales" de los protagonistas Lola y Heredia.

Este perfecto maridaje entre música y texto permite una combinación magistral

entre los tres elementos de creación melódica: la recurrencia, la variación y el contraste aportando una variedad musical sólo justificable desde el dominio del oficio musical de Barrios. La recurrencia la encontramos en la repetición de los elementos temáticos de una mayor extensión como la sentencia de Lola (en el inicio del Preludio, en el final del número 3, en el final del número 6; en el 2º acto no se vuelve a repetir hasta el número final -n.º 6-) y con la sentencia "de despedida" de Lola; en un nivel de análisis mesoformal la repetición es el elemento primordial se usa mucho en los pasajes del tópico popular del n.º 6 -coro de las bulerías: "las rosas más rebonitas", del n.º 10, también con la intervención del coro en el Tango y la instrumental del "zapateado" y, por último, en el "tango-zapateado" del número final de la zarzuela; respecto a la elaboración/variación motívica ya hemos comprobado como las dos rúbricas de Lola (original y "de despedida", los dos motivos (atormentado y agitado) así como los estilemas comunes como el pie troqueo invertido y la apoyatura no sólo aparecen en los elementos temáticos principales sino que, en todo momento, se reelaboran y recrean; por último, el contraste musical se logra mediante la alternancia de los seis tópicos tan heterogéneos en lo macroformal (en los dos bloques de números) y mesoformal (en los números independientes con sus secciones más contrastantes); un aspecto muy interesante de esta zarzuela/ópera, heredado de las óperas nacionales y zarzuelas grandes del pasado reciente, es que la mezcla de lenguajes y estilos de diferente procedencia no sólo se presenta entre números (en el plano del análisis macroformal) sino también en el interior de los mismos números musicales (análisis mesoformal).

Nuestra valoración de la escritura musical de Barrios (y su grado de asociación con el texto del libreto) exige algún comentario más, en estas conclusiones. Las características musicales idiosincrásicas de *La Lola* presentan una gran coherencia e interrelación; así, el elemento temático más importante tanto la zarzuela como la ópera, la sentencia original (que es lo primero en escucharse en el preludio) integra la mayoría de estilemas de la obra no sólo en lo musical (inicio anacrúsico con salto interválico y resto de los motivos con movimiento conjunto, pie troqueo invertido en todas sus variantes, apoyatura…) sino en lo semiótico. En el caso de los símbolos exógenos, los acordes del penúltimo compás, ambiguos e inestables, protagonizarán el tópico atormentado o las apoyaturas estarán muy presentes en el tópico melancólico (en el contexto del modo menor). Respecto a los símbolos endógenos, la "rúbrica de Lola" es el elemento motívico principal de este tema, pero, a lo largo de la obra aparecerá asociado no sólo al nombre propio de Lola (cuando es cantado por personajes diferentes a ella) sino que se identificará, también, con el sustantivo "puertos" que será el punto de partida de la consumación de su propósito vital al otro lado del océano atlántico (consagrar su vida al cante jondo/copla). Lo mismo podríamos concluir del análisis de la sentencia "de despedida" de Lola cuyo elemento motívico principal es su rúbrica correspondiente.

Barrios no se limita a identificar las células motívicas o temas musicales con personajes o estados anímicos sino que propone algo mucho más interesante; los dos motivos principales (la rúbrica original y de despedida de Lola) y las dos sentencias (original y

de despedida) se modifican y, ese transformación, la interpretamos como una evolución del personaje principal y del transcurso de la trama; así, en el análisis microformal, la rúbrica se simplifica y estiliza (pasa de ser más melismática a menos -de la bordadura de cuatro semicorcheas se reduce a una apoyatura-nota de paso de solo dos notas-); en el plano mesoformal, también se transforma el lenguaje armónico de la sentencia original como en el caso de la primera sentencia, donde su ritmo armónico es hierático por su insistencia en la nota pedal de tónica durante la mayoría de los compases sólo roto en el compás diez, por el cambio a la dominante en forma de acorde 6ª aumentada, en cada primera cita, o de 7ª disminuida, en cada segunda). En la segunda sentencia encontramos un contagio deliberado de la armonización de los cantes de Cádiz que alterna el acorde de 7ª con la tónica. Como hemos visto, esa progresiva sustitución de la rúbrica original por la de despedida se dosifica a lo largo del 2º acto mediante la aparición de versiones similares, a modo de transición (como preparación del "terreno") para convertirse en la definitiva rúbrica de despedida en los ámbitos melódico, rítmico y armónico.

Barrios también identifica conscientemente los diferentes estilos o lenguajes musicales con los aspectos más categóricos o anecdóticos del libreto (el análisis teatral de la comedia original de los Machado ha sido básico para discriminar entre lo esencial frente a lo contingente). Los elementos categóricos de esta obra son la declaración de propósito vital expresada por Lola focalizando su vida en esa misión desde una superioridad sin perjudicar a aquellos que la rodean y que, en mayor o menor medida, se mueven por sus emociones; Heredia es el más cabal pero está enamorado de Lola como demuestra, con su último intento de declaración de amor, en el último acto; D. Diego creyendo que puede conquistarla sólo con promesas de riqueza, estabilidad y posesiones. Jose Luis intentando seducirla desde el amor romántico; y Rosario movida desde los celos; Lola, centrada en su propósito vital, logra la mejor versión de todos ellos. Heredia decide acompañarla sólo en lo profesional en su gira por Sudamérica; D. Diego no sólo ceja en seguir intentando conquistarla sino que "sienta la cabeza" con relación a su mala vida, juergas, relación con las mujeres etc.; Jose Luis se vuelve a enamorar de Rosario; y la propia Rosario comienza a creer en sí misma pasando de víctima a protagonista de la reconquista de su prometido. La ambientación andaluza (geográfica y musical) es imprescindible pero los valores que transmite esta zarzuela/ópera son universales y la trascienden; Lola defiende el cante jondo y la copla en esa Andalucía de finales del XIX o principios del XX pero todo ello sería extrapolable a cualquier otro "camino del héroe" donde el destino final (el para qué del que hablaba Nietzsche) puede con todas las adversidades y obstáculos (recordemos la conocida frase de Nietzsche: "quien tiene algo por qué vivir, es capaz de soportar cualquier cómo").

Así, el lenguaje que escoge Barrios para lo categórico de la trama es menos convencional y tradicional que el escogido, sobre todo, para la participación del coro, para los "enredos" de la parte central de la zarzuela o, incluso, para algunas intervenciones de los protagonistas en clave "copla" (en ese carácter popular y desenfadado). No es una coincidencia que la música más inspirada en la tradición andaluza sea parte de este ca-

rácter más de ambientación y color (tanto geográfico como musical ya que estamos ante la profesión de Lola y de Heredia) y que abunde el uso de la intertextualidad (reutilizando antes o después, en otras obras, el material musical que aparece en la zarzuela/ópera). Si volvemos a acudir a lo cuantitativo y cualitativo en el reparto de los estilos musicales, encontramos más porcentaje de música en estilo/lenguaje o popular/convencional y en modo frigio mayorizado; pero acudiendo al análisis significativo de Yitzhak Sadaï, no podemos olvidar en qué momentos de la trama Barrios elige un estilo menos tradicional y sofisticado. Este lenguaje más complejo se refiere tanto al ámbito armónico como a la elaboración motívica propia del ámbito centroeuropeo (especialmente de Wagner, en el género escénico) asociada a la influencia de Conrado del Campo (consecuencia de su primera etapa formativa y del periodo de colaboración estrecha en la composición escénica). El descubrimiento de este estilema menos conocido de Barrios ha sido uno de los principales hallazgos de nuestra tesis. Destacamos aquellos pasajes de la zarzuela/ópera donde combina, magistralmente, ingredientes de diferente procedencia (por ejemplo, en el n.º 3 de la zarzuela -Dúo de Lola y D. Diego-, trabaja los símbolos exógenos microformales -como la rúbrica de Lola-, sus propios estilemas musicales comunes -como el pie troqueo invertido o la apoyatura-, con un contexto armónico que viaja del tópico atormentado al "jondo" -frigio mayorizado-). Estamos ante un ejemplo excepcional de número musical con un crecimiento elevado (muy heterogéneo) que comienza con un lenguaje armónico de gran tensión y ambigüedad cuya resolución retarda (es el momento en el que D. Diego intenta conquistar a Lola con sus promesas de seguridad económica); luego aparece una sección con progresiones-secuencias armónicas en la respuesta de Lola para dar pie a la vuelta, después del Preludio, a la primera cita cantada de la sentencia original de Lola (que había sido presentada en el preludio por parte de la orquesta).

Consideremos que la rúbrica de Lola no debería concebirse sólo como símbolo endógeno o exógeno sino que comparte este doble carácter: es un símbolo endógeno como elemento de construcción musical interno utilizado como embrión musical a través de la recurrencia y de la elaboración motívica y por la identificación con el nombre propio de la protagonista así como con sustantivos significativos de la trama (como "Puertos"). Pero la rúbrica también es un símbolo exógeno porque la elección de los parámetros de altura y duración busca expresar el carácter ornamental del cante jondo (típico de los "ayeos") mediante el arabesco melismático conocido por el público competente.

La transformación de la zarzuela en ópera, por parte de Barrios, supuso un ímprobo esfuerzo personal, aún si cabe, en su situación personal de progresiva degeneración macular que estaba dejándolo ciego. En esas condiciones y frente a la mera musicalización de los antiguos diálogos de la zarzuela, Barrios introduce modificaciones estructurales significativas buscando, en la música de nueva creación, un equilibrio entre la consolidación del corpus de símbolos semióticos propuesto en la zarzuela y la adición de nuevo material musical. Las modificaciones más importantes ordenadas desde la dimensión macroformal a la microformal son:

1. La supresión del III acto sin sacrificar el material temático exclusivo de este acto de la zarzuela (la rúbrica estilizada de Lola, la "sentencia de despedida de Lola" y el material musical del dúo entre Heredia y Jose Luis del antiguo n.º 13 de la zarzuela).

2. Las diferencias relevantes en lo cuantitativo y cualitativo entre los dos preludios (expresando como "carta de presentación" intencional del elevado grado de transformación) y en las dos escenas finales de los actos de la ópera. Incluye, como material novedoso, "La canción de la Fragua" (en la ubicación de la "Petenera").

3. Algunos de los números más conocidos (publicados posteriormente, como piezas independientes e, incluso, registrados fonográficamente -la Petenera, embrión musical de la zarzuela o la Serrana de Heredia-) se trasladan a momentos diferentes de la trama argumental.

4. Barrios no se limita a la escritura de nuevos cantables en un estilo recitativo sino que continúa usando los símbolos endógenos (como giros alusivos a las rúbricas original y estilizada de Lola) y exógenos (como los motivos agitados o atormentados) en todos estos nuevos pasajes que musicalizan los antiguos diálogos.

5. Porcentualmente sigue escribiendo pasajes en estilo recitativo tradicional cuando los detalles de la trama se relacionan más con la acción (por eso también aplica tanto los pasajes "agitados") no presentando tanto material propio de lo categórico de la comedia y libreto: la declaración de intenciones de Lola de consagrar al flamenco su vida aunque sacrifique su vida personal y sentimental.

Respecto a la elipsis del último acto de la zarzuela (y comedia) y precondicionados tanto por las memorias de Guillermo Fernández-Shaw como por su estado de progresiva ceguera, nuestra hipótesis inicial fue la "falta de diligencia" como respuesta a la falta de tiempo. Sin embargo, y tras el análisis comparado (constatando la profunda transformación de la versión ópera) esa hipótesis fue pronto invalidada. Nos decantamos por interpretar esta supresión mediante dos razones complementarias entre sí. La primera sería la decisión estratégica tomada por Barrios más o menos influida por la crítica teatral (en el estreno de la comedia -en noviembre de 1929- donde cuatro críticos como Alejandro Miquis, Arturo Mori, Núñez y R. Marquina se pronunciaron negativamente sobre el acto 3º) y musical (destacando la crítica de Antonio Fernández Cid en *Arriba* en 1951) sobre su prescindible y superfluo de su presencia en ambas versiones (comedia y zarzuela). Retomamos la cita literal del crítico teatral Alejando Miquis: "técnicamente, refiriéndome a técnica escénica exclusivamente (…) y el tercero el único al que sería lícito poner reparos en lo tocante a construcción. Más sintético sería más dramático y llevaría al público al final sin fatiga" o la del crítico musical Fernández-Cid sobre la zarzuela: "no es cosa de hablar de la comedia dramática de Antonio y Manuel Machado. Su adaptación es respetuosa, fiel, correcta. En realidad, también aburrida, lánguida, sobre todo en el tercer cuadro, un epílogo que amortigua el éxito. Los recitados con fondo musical se pierden muchas veces; algunos diálogos, por falta de actores excepcionales, quedan grises". Estos

argumentos de los críticos son compatibles con la decisión de Barrios de trasladar al Acto 2º de la ópera los dos elementos musicales principales del antiguo tercer acto de la zarzuela como son el dúo musical entre Heredia y Jose Luis (del n.º 13 del Acto 3º de la zarzuela donde ambos comparten la vivencia de su amor por Lola, no correspondido) y, sobre todo, con el recurso de simultanear, por parte del coro, ese canto de la "sentencia de despedida de Lola" como presagio conjuntamente al desarrollo de la acción más trepidante (volvemos a esa discriminación entre la categoría -ahora es que Lola, se va a los Puertos- y lo anecdótico -toda la escena de la coronación con la diadema o el altercado entre Heredia y Panza Triste con la navaja por medio-). La segunda causa, más pragmática, sería considerar la elipsis una consecuencia lógica de compensación ante el aumento de tiempo que toda musicalización de un texto hablado comporta; la ópera en dos actos casi excedía el tiempo máximo establecido en los cánones temporales de una ópera y en acuerdo suscrito con el Teatro Liceu (recordemos que compartía función con el ballet, *Pavana Real*, de Joaquín Rodrigo) y, motivado por todo esto, Barrios tomó la decisión de eliminar el último acto de la zarzuela pero sin perder su esencia musical.

Con relación a la gran divergencia musical que presentan los dos preludios (exceptuando las dos citas de la "sentencia de Lola" y de los motivos agitados "b" y "a" que, lógicamente, eran imprescindibles por su aspecto categórico en la trama y tan simbólico endógena y exógenamente en la semiótica musical) así como de la escena 12 del primer acto y la 6ª del Acto 2º (en comparación con los números 6 y 12 de la versión zarzuela) consideramos que el compositor pretendía enviar el mensaje a la crítica y el público, de que no estábamos ante un zarzuela transformada en ópera sino ante una obra diferente o, al menos, que no se limitara a una mera musicalización del texto hablado de la zarzuela.

Respecto al traslado de los números más populares de la zarzuela (la petenera y la serrana), como acreditan las ediciones impresas para guitarra o para voz y piano así como sus registros discográficos, consideramos que dicho cambio de lugar en la trama responde a un gesto de complicidad con el público mediante una propuesta sorpresiva; los números escogidos contaban con un carácter diegético en la versión zarzuela aunque su cambio de orden no modifica el sentido de la trama. Así, la Soleá representaba en la zarzuela la actuación en directo de Lola y Heredia, ante la insistencia de Jose Luis y D. Diego y la indiferencia de Rosario; la Petenera de Lola, en su nueva ubicación, vuelve a ser otra actuación en directo que cierra el segundo acto antes de la despedida definitiva; en otros números, como la sustitutiva "Canción de la Fragua", estamos ante el complemento de la explicación de Lola a Rosario de su defensa de la copla -la Petenera cumplía ese papel en la versión zarzuela-; por último, con la nueva ubicación de la "Serrana de Heredia" se pasa de otra actuación en público del guitarrista en el antiguo n.º 10 de la zarzuela a la presentación, justo al abrir del telón del Acto II, de un Heredia dormido, en un contexto más privado y que parece "soñar" este momento musical justo antes de que Lola lo despierte. Estamos ante un juego cómplice del compositor con el público competente conocedor de la zarzuela previa y, además, de las modificaciones más estructu-

rales o de transformación de la "carta de presentación" de toda obra escénica (su preludio u obertura) insertando estos cambios de orden que no afectan a la trama. Estamos ante un recurso muy usado en el teatro y, sobre todo, en el cine tanto en las versiones de antiguas películas (los denominados "remake") como sobre todo en las "sagas" o diferentes episodios sobre los mismos personajes; se encuentra esa tendencia de parodiar personajes estereotipados o sus conductas con la concatenación de nuevos episodios. Como ejemplos, podemos citar al director Steven Spielberg, en las diferentes partes de Indiana Jones -como "En busca del Arca Perdida", "En el templo maldito" y la tercera "En busca del Santo Grial"-; o los directores - J.J. Abrams y Rian Johnson- que sucedieron a George Lucas en los tres últimos episodios de la saga de Star Wars -episodios VII, VIII y XIX- cuando Disney adquirió los derechos de Lucasfilm; en ambos casos, el guion, "juega", continuamente, con el espejo autorreferencial a modo de auto-homenaje a los personajes, a sus frases más míticas y a las escenas más icónicas dentro de una trama y argumento, lógicamente, diferente. Los Fernández-Shaw y Barrios no podían modificar radicalmente la acción dramática (porque la comedia originaria seguía siendo la referencia), pero Barrios busca ese efecto, novedoso y de complicidad con el público, trasladando y desordenando sus números musicales más conocidos cambiando en algunos casos su carácter diegético.

Nuestra interpretación de la profusa utilización de los símbolos endógenos y exógenos en los pasajes musicales que reconvierten los antiguos diálogos hablados de la zarzuela va en una doble dirección; por un lado, volvemos a comprobar ese ímprobo esfuerzo de no limitarse a un mínimo esfuerzo, sino al compromiso mediante un ingente trabajo musical (como la inserción de numerosos guiños a la "rúbrica original de Lola" y a su versión estilizada) que nos confirma esa búsqueda de preservación del sentido orgánico y unitario que contenía la versión zarzuela. Por otro lado, el alto porcentaje en el uso de los motivos (especialmente los "agitados", en sus tres versiones, el motivo "atormentado") combina la gran estrategia musical de Barrios en el proyecto original: diferenciar entre lo significativo de la trama (básicamente el tema principal de la consagración de Lola al cante alejándose de las distracciones sentimentales de la vida) y lo contingente (las peripecias y eventos de la acción dramática); los estereotipos/clichés de corte semiótico relacionados con lo "agitado" maridan excepcionalmente con toda este movimiento de la acción, es decir, lo que se conoce en el lenguaje escénico como las burbujas o el "confeti".

Por otro lado, un gran porcentaje de pasajes de los nuevos recitados que se basan en los arquetipos musicales del recitativo siguiendo esta premisa de Barrios de discriminar entre lo categórico y lo anecdótico de la trama. Con relación a lo segundo contamos con interacciones y acontecimientos más o menos trascendentes. Así no es equiparable el comienzo de la obra, donde Paco y Mercedes "repasan" lo vivido en los días anteriores y nos van anticipando los personajes de la obra con la interacciones de D. Diego y sus amigos en el contexto de la "juerga" sobre, por ejemplo, los toros; ni todos los episodios de celos de Rosario y de Lola frente a la escena de la "coronación" con la diadema a

Lola y todas sus consecuencias que están a punto de terminar gravemente; o los debates sobre el cante flamenco que se producen entre Lola y Heredia o entre Lola y Rosario. Estaríamos ante una especie de "comedia del arte" en clave machadiana con un marcado carácter autorreferencial. Así, si volvemos a rescatar el análisis literario de la comedia machadiana realizado por Fabián Gutiérrez, tendríamos a Heredia como símbolo del auténtico pueblo andaluz, un alter ego de Antonio Machado, específicamente de su apócrifo Abel Martín. Heredia representa la transmisión de sus reflexiones "filosóficas" y de gran parte de los refranes y dichos populares; es este personaje el prototipo del "sentido común" y de la sensatez (Barrios le otorga, musicalmente, un papel muy relevante a través del tópico "jondo" -estilo musical muy melismático, en un estilo melódico-armónico muy modal cuando protagoniza, en 1ª persona, el estilo flamenco -con el claro el ejemplo de la *Serrana*- y, también, con su versión cabal y sabia en el papel de Abel Martín –cuando coprotagoniza las dos sentencias de Lola –la original y la de despedida- que son toda una declaración de principios-). Don Diego es el "Mañara", el Don Juan arrepentido (en este caso por el rechazo de Lola), un tipo de personaje que tiene antecedentes en el teatro machadiano. De él se nos dice al principio: "en esta casa la cabeza más alegre es la que peina más canas". También actúa como vértice del triángulo amoroso junto con su hijo José Luis y Lola. En las primeras interacciones de Lola y D. Diego, Barrios adopta el "tópico atormentado" con acordes muy ambiguos tonalmente (acordes de 7ª de dominante con 9ª menor sin fundamental –conocidos como de 7ª disminuida- y de subdominante con 5ª disminuida, 3ª Mayor, 7ª menor, 9ª menor y, también, sin fundamental –conocidos como de 6ª aumentada) retardando su resolución en un estilo muy wagneriano de estiramiento de las disonancias. José Luis es el hijo renovador, defensor del pueblo y crítico con los señoritos andaluces, aunque él lo sea por cuna; es el tercer vértice del triángulo amoroso en competencia con su padre. Su enfrentamiento se da más por causa de la pretensión amorosa de ambos que por un conflicto generacional, latente en toda la obra y manifestado explícitamente en la comedia en I-xi (cuando el hijo le pide al padre su parte de la herencia). Las interacciones de Lola y José Luis hacen menos uso del "tópico atormentado" (sólo cuando José Luis se declara y le confiesa su amor) trabajando, mucho más, el tópico melancólico (en tempo lento, modo menor y con abundante uso de la apoyatura) que cambia al tópico "desenfadado" (en modo mayor y con una armonía estable, funcional y sencilla) aunque cada uno (Lola por un lado y José Luis, por otro) entone un texto diferente. En la comedia y en el libreto hay mayor sintonía de Lola con Jose Luis, por la cercanía generacional y por la propuesta de amor romántico, que entre Lola y D. Diego (el "Mañara" que intenta "comprar" con patrimonio –sus cortijos-, joyas y protección económica a la cantaora). Rosario, representante de la clase criticada, se nos presenta individualmente como un personaje agradable, coherente en sus acciones y reacciones, poseedora de altas cualidades; según su valedor, Paco tiene "aire, planta, señorío…", es "guapa" (y lo sabe", "más fina, ¡más elegante!… y además "rica" y "buena"). Rosario, desde el punto de vista musical, es clave por esa relación tóxica al comienzo, fruto de celos (Rosario llega a sacar un revólver a Lola en el momento de "despecho") hasta la reconciliación que se musicaliza con la habanera (n.º 8 de la versión zarzuela). Barrios, con toda la intención, hace uso del "tópico melancólico" (en este caso

para musicalizar la solicitud de perdón) en modo menor y, posteriormente, cuando se alcanza la reconciliación, toda la segunda parte de la habanera, es cantada en el homónimo mayor, a dúo, por terceras (intervalo consonante) evitando la alternancia previa. Observamos similitudes entre este Dúo (de Lola y Rosario) y el siguiente número musical, en la versión zarzuela, que es el Dúo de Lola y José Luis (ambos con la primera mitad en modo menor con alternancia de sus intervenciones y, como contraste, la segunda mitad en modo mayor y cantando, simultáneamente, en 3ªs o 6ªs). Por el contrario, cuando Barrios adopta un estilo musical más cantilado y recitado permaneciendo en la misma nota para cadenciar mediante un salto descendente en las oraciones enunciativas o ascendente en las interrogativas a modo de inflexión, se trata de una estrategia semiótico-literaria que vuelve a poner la música en diálogo y fusión con el texto y la trama del libreto. Seguimos encontrando un Barrios experto en la escritura musical lírica que busca, siempre, esa fusión musical con los aspectos relevantes del libreto y el texto de la comedia.

Durante el estudio de las causas que motivaron la horquilla temporal de 19 años hemos abordado la mayoría de aspectos relevantes del proceso creativo. No obstante, nos disponemos a sintetizar los momentos importantes, con los agentes implicados y las fechas, a lo largo de este periodo cronológico. La primera fase de creación simultánea entre los Machado -de la comedia al libreto- y Barrios -música- (1932-1947) se divide en dos subperiodos: 1932-1939 y 1939-1947. El primero, muy activo en gestiones frustradas frente al segundo, aparentemente inactivo (en cuanto a las noticias, el intercambio epistolar y a la información existente); recordemos que, en esa época, Ángel Barrios y Manuel Machado residían en Madrid. Del subperiodo 1932-1939, los eventos y fechas más destacadas son: la carta (10-08-1932) con la primera noticia sobre la musicalización de *La Lola* mediante la carta dirigida por Antonio Flórez Urdapilleta a Barrios preguntándole sobre cómo va la composición de esta zarzuela; de marzo a octubre de 1934 se produce la mayor concentración de cartas de los Machado que cuya intrahistoria ya ha sido descrita; el 22 de febrero de 1939 se produce la muerte de Antonio Machado, exiliado en Colliure (Francia); en julio de 1939, Manuel Machado sustituye el estreno de la zarzuela por un proyecto cinematográfico (con la productora *Casa Ulargui Films*) que finalmente no llega a cuajar (ocho años después, en 1947, se comenzó a filmar la película dirigida por Juan de Orduña y protagonizada por Juanita Reina con música compuesta por los maestros Quintero, León y Quiroga -primera versión cinematográfica de *La Lola se va a los Puertos*-). De 1939 a 1947 desaparece cualquier noticia sobre el proyecto musical de la zarzuela; el fallecimiento de Manuel Machado se produce el 19 de enero de 1947.

En la segunda fase creativa (1947-1951) el proyecto, aparentemente olvidado durante ocho años, es rescatado. Se subdivide, a su vez, en dos subperiodos: 1947-1950. Y, a partir de 1950, con la presentación, el *Concurso Nacional de Obras líricas* y los fallos del jurado de 1950 y 1951. En ambos casos es vital la intervención de los Fernández-Shaw (según leemos en las *Memorias* de Guillermo Fernández-Shaw) junto con Matilde Vázquez y Gustavo Villasante. Como fuentes contamos con la entrevista a los Fernán-

dez-Shaw, de 8 de Abril de 1950, en el diario *Siete Fechas,* sección *Concha del apuntador*, donde relatan que van a presentar cinco obras al Concurso teatral convocado por el Consejo Superior de Teatro (curiosamente ni mencionan *La Lola* que, a la postre, fue la que obtuvo el primer premio). Las obras presentadas al concurso fueron: *El demonio de Isabela* (música de Conrado del Campo), *El gaitero de Gijón* (música de Jesús Romo); otra aún sin título con música de Balaguer (descubrimos, por el fallo del concurso, que fue *Con el ole y el ole*); *Oasis* de Fabra y, por último, *El canastillo de fresas* de Jacinto Guerrero. El 26 de Junio de 1950, en el diario *ABC* aparece la misma noticia, pero algo más completa (los accésits para las obras que comparten las 50.000 pesetas corresponden a 16.600 pesetas y las obras concretas fueron *Lola la Piconera* –música de Conrado y libreto Pemán-; *Con el ole y el ole* de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw y música de Balaguer y *El diablo en Sierra Morena* con libreto de Ardavín y música de Moreno Torroba). El 26 de junio de 1950, en *La Hoja del Lunes* el crítico ACORDE reseña que el jurado del Concurso ha terminado sus tareas.Como exclusiva, anuncia que no habrá dos obras premiadas sino seis. El primer premio recibirá las 50 mil pesetas y el 2º primerio se repetirá entre las cinco obras siguientes con un premio de 1660 pesetas y concreta las tres obras que comparten el segundo premio: *Lola, la Piconera* (libreto de Pemán y música de Conrado del Campo), *Con el ole y el ole* de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw y música de Balaguer y *El diablo en Sierra Morena* con libreto de Ardavín y música de Moreno Torroba. El 17 de julio de 1950 (en el mismo medio de comunicación, el mismo periodista anuncia, casi un mes después, que el primer premio es para *La Lola* y que el segundo se dividió en tres accésits: para las obras de Conrado del Campo, Balaguer y Moreno Torroba con libretos de Pemán, Fernández-Shaw y Ardavín. En el diario *ABC*, el 22 de julio de 1950, aparece la misma noticia, pero algo más completa: "los accésits para las obras que comparten las 50.000 pesetas corresponden a 16.600 pesetas y las obras concretas fueron *Lola la Piconera* –música de Conrado y libreto Pemán-; *Con el ole y el ole* de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw y música de Balaguer y *El diablo en Sierra Morena* con libreto de Ardavín y música de Moreno Torroba"). El 19 de Octubre de 1951 se estrena la zarzuela *La Lola se va a los Puertos* en el Teatro Albéniz de Madrid con el apoyo de la compañía de Jacinto Guerrero, liderado por su hermano Inocencio, tras el repentino fallecimiento de Jacinto el 15 de septiembre de 1951 (un mes antes del estreno).

Respecto a la ópera, las noticias que tenemos sobre su proceso creativo, son muy diferentes. De los diecinueve años pasamos a los cuatro transcurridos entre el estreno de la zarzuela y de la ópera. Como primer hallazgo hemos aportado el dato no publicado hasta ahora referido a la noticia, con fecha 3 de junio de 1952, en el diario *ABC*, donde un autor desconocido, en la sección de "Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas" incluye la noticia de que "La Lola se va a los puertos" se ha convertido en ópera y que sería estrenada en el Liceo de Barcelona en la siguiente temporada. De esta noticia escasas deducimos que la obra ya estaba transformada y que la negociación sobre este proyecto se encontraría muy avanzada restando algún aspecto por encajar su programación. No contamos con más noticias hasta la aprobación definitiva del estreno (en la tem-

porada 1955-56) frente a toda la intrahistoria que pudimos trazar en la modalidad de creación de la zarzuela. Al contrario sí disponemos de información variada en el proceso transcurrido entre la autorización definitiva de la empresa y el estreno definitivo. Los obstáculos surgidos en la versión zarzuela para lograr su estreno (y que sólo se subsanaron merced al doble Premio gubernamental) ahora se trasladan a las vicisitudes, con la obra terminada y el estreno fechado, en relación con su montaje definitivo (la selección de la soprano principal, con el veto de Barrios a Lily Berchmans y luego los problemas con el coste de las copias de las particellas). El papel de los Fernández-Shaw, en el proceso literario-musical, fue importante (especialmente Rafael Fernández-Shaw porque Guillermo se encontraba en Buenos Aires) al acometer el trabajo literario en la musicalización de Barrios de los antiguos diálogos. El resultado definitivo de la metamorfosis, como ya hemos comentado, denota un trabajo tenaz, serio y riguroso del maestro Barrios que con sus 72 años y problemas de visión merece todo el respeto y consideración por nuestra parte.

Sintetizando la cronología del proceso creativo de la ópera destacamos las siguientes fechas/hitos; el 3 de junio de 1952 se produce la noticia de *ABC* filtrando la finalización de la ópera está terminada y su próximo estreno en el Liceo en la siguiente temporada (1952/53); después no contamos con noticias durante más de tres años; el 26 de agosto de 1955 destacamos la petición de Masó Majó a Barrios de información para el programa de mano y propuesta del elenco de cantantes; el 31 de agosto de 1955 subrayamos la respuesta de Barrios donde envía la semblanza biográfica de Valdivieso de Ceballos, dos fotografías, y muestra sus reticencias por la Srta. Bergman para el papel protagonista a pesar de que fue, cuatro años antes, una de las dos sopranos que encarnaron el papel. El 20 de septiembre de 1955, Masó Majó le cuenta a Barrios que la SGA le ha comunicado que el coste de las copias de la ópera oscilará entre 20.000 y 25.000 pesetas y que le habían respondido que se amortizara ese pago con el ingreso de los derechos de autor. El 23 de septiembre de 1955, Barrios responde y decide "mandar a copistería" la partitura de la ópera (asumiendo el retraso del tiempo que iba a suponer). El 29 de octubre de 1955 es la fecha de la carta de Rafael Pou (director musical) a Barrios poniéndose a su disposición para consensuar los detalles respecto a tiempo, ritmos y recitados. La misiva de Masó Majó a Barrios (con fecha 22-11-1955) certifica que la SAE había autorizado las copias de la parte de coro e instaba al compositor a que mandara la gran partitura y el material de orquesta para el repaso previo a los ensayos para subsanar los errores inevitables.

Finalmente, el 17 de Diciembre de 1955 se celebra el estreno de la ópera *La Lola se va a los Puertos* en el Gran Teatro Liceo de Barcelona que volverá a escenificarse, dos días, después (19 de diciembre).

El esfuerzo del último proyecto lírico de Barrios, en su fase creativa, no se tradujo tanto en tiempo invertido en las gestiones fallidas (como fue el caso de la zarzuela y sus diecinueve años) sino, en el proceso definitivo de elegir, por un lado, el elenco de cantantes o poner los materiales en los atriles y, por otro, en el grado de compromiso y rigor

de Barrios en la transformación de la zarzuela en ópera. En el primer caso ya hemos analizado ese desencuentro entre los propietarios del Gran Teatro Liceo y la Sociedad General de Autores con relación al coste de las partituras, que desencadenó que el proyecto se cancelara (y que nos aporta información valiosa sobre lo complicado que, administrativamente, es la interpretación de la música lírica española en la mayoría de ocasiones). Sobre el segundo aspecto, Barrios trasciende la mera musicalización de los pasajes dialogados para buscar una propuesta continuista respecto al modelo de la ópera nacional inspirada en la tradición andaluza con lo wagneriano como elemento cohesionador que, además, le proporcionó un sentido unitario y coherente en lo musical y semiótico.

Hemos validado aspectos relevantes como que la obra se repitió, durante 24 jornadas con funciones en doble turno (suman cuarenta y ocho). Se sucedieron del 19 de octubre al domingo 11 de noviembre según comprobamos en las fuentes hemerográficas (los anuncios en la prensa) además del dato aproximado informado por Barrios en la entrevista en *La Vanguardia.* También, que el apoyo de los críticos fue abrumador y que el público fue muy favorable al estreno y primeras funciones (las críticas en prensa abarcaron hasta el miércoles 24 de octubre). Dos importantes limitaciones han sido la inexistencia de críticas periodísticas entre los días 25 de octubre y 11 de noviembre y, sobre todo, la ausencia de documentación sobre la taquilla que se generó en esas cuarenta y ocho funciones. Sin esta información no podemos conocer, con certeza, si durante las cuarenta y ocho funciones la asistencia fue masiva en así como cuánto contribuyó la doble subvención del Premio de Obras Líricas de 1950 (a la temporada de la compañía de Jacinto Guerrero y a la propia zarzuela, en 1951) en el logro de encadenar tantas funciones consecutivas (recordemos que la cuantía económica directa a la zarzuela fueron 50.000 pesetas y a la temporada de la Compañía Jacinto Guerrero fue de 700.000 pesetas). Sabemos que el estreno de *El Canastillo de Fresas* se produjo el viernes 16 de noviembre y, desde el 12 de noviembre, el Teatro Albéniz se reservó para los ensayos. Todo parece indicar que fechas y turnos de las funciones previas de *La Lola…* estaban perfectamente planificadas por la compañía de los Guerrero y que no fueron una consecuencia directa de los buenos datos de taquilla. Manejando diferentes estimaciones sobre las cuantías recibidas, las 50.000 pesetas de 1951 equivaldrían a una cantidad que oscilaría entre 18.270,77 € y 245.813,95 € actuales; y las 700.000 pesetas de 1950/51 estarían en una horquilla actual entre 255.430,15 € y 3.437.789,24 €.

El análisis hermenéutico y crítico de las 22 crónicas que cubrieron el estreno y primeras funciones de *La Lola…* demuestran que no se limitan a la descripción del evento y a la calidad interpretativo-teatral de los protagonistas sino que, al contrario, observamos un compromiso con la valoración estética sobre la calidad músico-escénica de la obra. Percibimos matices diferenciadores entre los críticos especializados en lo musical (con un mayor grado de compromiso que los sitúa en el "mundo comentado" -mediante tempos verbales del presente y pretérito perfecto compuesto y el futuro-). La opinión casi unánime de las veintidós críticas defiende la calidad musical y literaria de la obra (con la única excepción, en su matiz y falta de entusiasmo, de Antonio Fernández-Cid por su

identificación con el "nacionalismo de las esencias"). El apoyo de los críticos a *La Lola* responde a múltiple factores que son compatibles entre sí; en primer lugar, y como hemos verificado en el análisis inmanente de nuestra tesis, por la calidad objetiva de la propia obra que provocó una respuesta positiva en el público y en la crítica; en segundo lugar, la alineación de la obra con los gustos del público y la crítica, así como del propio régimen, sobre todo lo relativo a su influencia de la tradición andaluza como un elemento identitario asimilable a "lo español"; ya hemos insistido en la identificación que el régimen realizó de lo andaluz con la identidad nacional española (y que no "comulgaba" con el "nacionalismo de las esencias" que usaba esa influencia como inicio de un camino de depuración y estilización que, progresivamente, desembocaría en una tendencia estética más vanguardista e innovadora). Justo ese es, precisamente, el matiz que no comparte Antonio Fernández-Cid y que le impide publicar una crítica más elogiosa equiparable a la del resto de compañeros periodistas. A estas dos primeras explicaciones añadimos otra motivación que se deja traslucir en las últimas críticas y que podríamos definir como un intento de legitimación del primer premio del concurso de obras líricas del año anterior; los críticos, de una forma más o menos consciente, avalan ese dictamen (con sus palabras refrendan que esa obra es digna merecedora de este primer premio) suponiendo, además, un gesto de apoyo al movimiento y a su gestión cultural de apoyo a la música escénica (ya sabemos que todo esto tiene muchos matices y que músicos de todas las tendencias ideológicas -como los "enemigos" Moreno Torroba y Sorozábal o el maestro Alonso- compartieron su protesta ante la falta de apoyo gubernamental). Otro aspecto relevante es el porcentaje de 50% entre los críticos eminentemente musicales y los que contaban con un perfil teatral así como la diferencia de tratamiento discursivo en sus crónicas (sus acercamientos a la *Lola* son menos comprometidos en sus argumentaciones musicales defendiendo sin fisuras a la obra sin una argumentación demasiado razonada salvo su descripción del apoyo, vía ovaciones y aplausos, del público asistente a los espectáculos).

La crítica musical que atiende a espectáculos susceptibles de ser repetidos cuenta con unas coordenadas textuales, contextuales, descriptivas y discursivas concretas que conllevan una enorme responsabilidad y capacidad de influencia respecto al "proyecto empresarial". Ocurre, lo mismo, con la crítica teatral, cinematográfica o, incluso, gastronómica. Lo que pueda escribir un periodista sobre la interpretación de la 5ª Sinfonía de Beethoven no va a afectar a la opinión que los lectores tengan de la música de Beethoven ni a la rentabilidad económica que la institución pública o privada obtenga de este evento. Esta capacidad de influencia y esta responsabilidad es válida para los espectáculos de obras ya creadas que vuelven a acometerse (una ópera o zarzuela, del repertorio tradicional, que puede programarse más o menos días en la misma ciudad o que es susceptible de llevarse a otras ciudades como un "musical" o una obra de teatro). En los años cincuenta, el poder de influencia de los periódicos era similar a lo que hoy son las redes sociales. En nuestro análisis estos textos no se han considerado, exclusivamente, como fuente primaria de información sobre los estrenos y primeras funciones de *La Lola…* (en lo musical, escénico, en el impacto del público) sino como lo que verdadera-

mente eran: mecanismos de influencia donde una buena o mala crítica podía garantizar un éxito o arruinarlo totalmente. Recordemos el relato de Pablo Sorozábal en sus "memorias" acusando a la crítica, tras el estreno de *Black el Payaso*, de silenciar este evento dejándolo de cubrir y demostrando el poder que ostentaban los críticos y cómo podían afectar sus opiniones a las producciones líricas.

Los diferentes críticos, en su perfil más musical o teatral, comunican desde una posición de dominio (a partir de la explotación del saber diferencial que ostenta en el campo de lo estético) con la intención de convencer o imponer en el lector una determinada visión o punto de vista apreciativo sin ninguna búsqueda de consenso; como ya hemos comentado, se presupone una honradez y honestidad en esa valoración debido a que un apoyo o crítica negativa induce un mayor o menor éxito y, por tanto, a una mayor o menor rentabilidad económica (en el caso de una apuesta 100% privada) o de la justificación de un apoyo gubernamental (como es el caso que nos ocupa con el doble primer premio, en 1950, a la obra y en 1951 a la compañía de Guerrero que debía implementar una temporada lírica con la obligación de estrenar la obra premiada el año anterior, es decir, *La Lola…*). Con relación al elevado número de adjetivos elativos dedicados a la valoración del éxito y apoyo del público y al gran nivel demostrado por el elenco de artistas como así como sobre la calidad musical y escénica de *La Lola…* destacamos la casi unanimidad de las veintidós críticas en su alta consideración defendiendo, por tanto, su continuidad en las carteleras validando la doble subvención pública recibida, por parte del gobierno. Los matices de Antonio Fernández Cid suponen un leve contrapeso en esta opinión tan mayoritaria pero tampoco suponen una enmienda a la totalidad sino una opinión complementaria al considerar la obra como no homologable al "nacionalismo de las esencias" que era su estilo preferido (como sabemos por sus numerosas críticas, artículos y publicaciones).

Respecto al grado de posicionamiento de los críticos (que hemos medido comparando los verbos en modo presente y modo pretérito) de los 460 verbos que se conjugan en las 22 críticas dirigidas a *La Lola…*, 259 (un 56,3%) corresponden al modo presente y a sus derivados (reflejando las opiniones acerca de las características técnicas de la zarzuela, del estilo musical de Barrios o de la trascendencia del evento); son 201 los verbos del pasado o "mundo narrado" (43,7%) para los fragmentos más descriptivos y en el papel de crónica periodística, acercándose a cómo fue la interpretación de los cantantes, del ballet, la dirección escénica, musical, la orquesta y, además, a cómo reaccionó el público ante los diferentes números e intervenciones.

El análisis comparativo aplicado al estreno de las obras líricas coetáneas en el Madrid de 1949, 1950 y 1951 nos muestra que el impacto en la prensa de *La Lola…* fue ligeramente menor al del resto de estrenos que hemos estudiado; el único de los cinco estrenos analizados, con menos críticas fue *Byron en Venecia* (ópera de cámara) con sus diez reseñas; sin embargo, la zarzuela *La Duquesa del Candil* (con 49 reseña), las revistas *A todo Color* (con 75 reseñas), su continuadora, *Colorín Colorado* (con 49 reseñas) y,

por último, la otra zarzuela (despedida póstuma de Guerrero) *El Canastillo de Fresas* (con 46 reseñas) superaron, en número de críticas las veintidós recibidas por nuestro objeto de estudio.

Debemos ser conscientes de la tremenda dificultad de estrenar obras líricas de nueva creación en el ecuador del siglo XX en España. Así, en 1949 se produjeron trece estrenos, en 1950 dieciséis y en 1951 catorce estrenos (a partir de 1952 son nueve los estrenos, cifra que se mantiene en 1953, se reduce a siete en 1954 y 1955, tres estrenos en 1956, etc.). Cada título, como hemos visto, recibía denominaciones heterogéneas, que intentaban evitar el nombre de "zarzuela" mediante etiquetas como: comedia cómico-lírica, tonadilla, revista, fantasía lírica, humoradas, sainetes, farsas cómico-lírica, comedia musical, etc.

La crítica periodística sobre *La Lola…*, en plena crisis y descomposición del género lírico, no la consideró una propuesta novedosa como sí ocurrió con *A todo Color* (y su continuadora *Colorín Colorado*) o la propia zarzuela *La Duquesa del Candil;* en este último caso Antonio Fernández-Cid la consideró un intento de renovar la zarzuela; *Byron en Venecia* es valorada como una búsqueda tardía y digna de creación de ópera nacional (de cámara en este caso). En el cotejo con estos cinco estrenos líricos la opinión de la crítica especializada sobre *La Lola…* es similar a la de *El Canastillo de Fresas* como dos ejemplos de zarzuelas grandes que suponen obras de madurez y de despedida de ambos compositores (Ángel Barrios y Jacinto Guerrero, respectivamente) pero sin que supongan una renovación del género.

Atendiendo al número de funciones o pervivencia durante más o menos tiempo en la cartelera (parámetro extrapolable al apoyo del público), las casi cincuenta funciones de nuestra zarzuela están alejadas de las 600 funciones de *A todo color* y de las 100 de *Colorín Colorado;* sus dos meses en cartelera también se antojan breves en comparación con las reposiciones de *Byron en Venecia* con su estreno el 24 de marzo de 1949 en el Teatro Fontalba; posterior reposición el 2 de mayo de 1950 en el Teatro del Instituto Ramiro Maetzu y, por último, que fuera interpretada en el Teatro Principal de Lleida el 29 de diciembre de 1951.

Cuatro años después, la crítica barcelonesa no fue favorable al estreno como demuestran nuestros análisis textuales (un 22,22% de titulares ni menciona la obra, ni al compositor ni a los libretistas), contextuales (con un mayor porcentaje de verbos del mundo "narrado" que "comentado"), descriptivo (sin unanimidad sobre la respuesta del público aunque sí hay un cierto consenso de que fue algo frío y distanciado; y donde se sugiere que los dos cantantes y el director estuvieron "por encima" de la propia obra) y, sobre todo, en la dimensión discursiva.

Los motivos de este desinterés fueron que tanto el público del Liceo como los críticos estaban habituados a escuchar y ver producciones y música de calidad (Donizetti, Puccini, Verdi, Wagner…); el listón comparativo y el nivel de exigencia era muy elevado;

por otro lado, la desconexión de una obra ambientada en una Andalucía de finales del s. XIX y principios de XX, con bastantes tópicos, y con una música inspirada en la tradición andaluza sin demasiada deconstrucción con el público y la crítica operística de la Barcelona de 1955.

Del recorrido posterior de la crítica especializada en la cobertura de las producciones operísticas del Gran Teatro Liceo podemos resumir varias premisas que se constatan del análisis crítico del discurso de los estrenos y producciones coetáneos en comparación con el acometido con las críticas recibidas por *La Lola*…; que los textos que glosan los estrenos operísticos (tanto de ópera nacional como extranjera) hacen más uso del tiempo verbal comentado que el narrado por la sencilla razón de que el crítico se siente obligado a posicionarse sobre la obra y el compositor en cuestión; que los adjetivos usados en la dimensión descriptiva y argumentativa, en los mismos medios de comunicación y por parte de los mismos críticos, son menos favorables al estreno de *La Lola…* que al resto de estrenos y escenificaciones; por otro lado se percibe, por parte de los críticos, una mayor indiferencia ante el estreno de *La Lola…* frente a los espectáculos de la gran ópera italiana y alemana en esa temporada (presuponemos que el tratamiento sería similar en el resto de temporadas); esto es extensible a los estrenos o recuperaciones tanto de repertorio extranjero como de las óperas españolas que, por la obligación contractual, se escenificaron durante toda la década.

De las diez óperas estudiadas en esta tesis (*Debora e Jaele, Madama Butterfly, Otello, Cónsul, Tanhauser, Tristán e Isoleq, L´elisir d´amore, Boheme, Dido y Eneas) La Lola*… fue la sexta ópera en número de verbos usados (sus 138 verbos están próximos a los 146 de media aritmética) así que su protagonismo en la prensa coetánea estuvo en el promedio respecto al resto de óperas estrenadas o repuestas en la misma Temporada. Por otro lado, de estas diez óperas fue la tercera en mayor porcentaje de verbos en "modo comentado" (sus 51,45% están por encima de la media aritmética de 40,12%) motivado por su carácter de estreno absoluto. *La Lola…* fue el único estreno absoluto de esa temporada (aunque fue una obra escénica que ya se había estrenada en su versión zarzuela en Madrid) frente a otras obras de reposición que ya eran conocidas por el público Liceísta. Sin embargo, las únicas óperas con un porcentaje superior de verbos en presente, también fueron estreno pero no absoluto sino en España y en el Liceo *Debora e Jaéle* y *Dido y Eneas* -fueron los estrenos en España y el Liceo-. Como ópera de composición muy reciente (con fecha 1950) fue reseñable la escenificación de *El Cónsul* que, aunque ya se había escenificado en el Liceo en 1952.

De los ocho estrenos/reposiciones de ópera española de la década estudiados (*Canigó, Goyescas, Lola la Piconera, Amunt, La Soledad, La vida Breve, Don Gil de Alcalá…*), *La Lola se va a los puertos* ocupa el sexto lugar en número total de verbos (138 verbos frente a la media aritmética de casi 176 verbos del resto de óperas). En este caso el impacto de *La Lola…* en la prensa coetánea fue sensiblemente menor al de otras óperas de autores nacionales. *La Lola*… fue la quinta ópera en porcentaje de verbos en "modo

comentado" (55,45% frente a la media aritmética de 57,31%). El elevado porcentaje de verbos en presente, donde seis de los ocho artículos superan el porcentaje de verbos en "modo narrado", se explica porque esas cinco óperas fueron los estrenos absolutos frente a las otras tres que fueron reposiciones.

Por otro lado, los cronistas no consideran que *La Lola…* represente un modelo actual y válido de "ópera nacional" (J. Manegat: "pero no puede ser admitida como una muestra de la ópera española moderna") frente a otras obras como, por ejemplo, *Lola la Piconera* ("y lo ha aprovechado todo del mejor modo que podía hacerlo, para que la ópera fuera verdaderamente nacional: basando su amplia y sólida partitura en temas y motivos netamente populares") de Conrado del Campo y Jose María Pemán, *Canigó* del Padre Massana (Catalá) o *Amunt!* de Joan Altisent. Consideramos que los adjetivos negativos con relación a lo español (o andaluz) sobre la obra en general y el libreto en particular (Manegat) no responden a ningún prejuicio sobre ello. Así, en el caso de *Lola la Piconera* los mismos críticos la defienden a pesar de ser una obra ambientada en Andalucía y, al contrario, volvemos encontrar una opinión negativa en las críticas sobre la ópera *La Soledad* (Gonzaga Manegat) aunque, en lo musical, reciba elogios y adjetivos elativos (obra "de madurez", "lenguaje propio", "Manén ha escrito gran número de composiciones de diversos géneros y posee una técnica muy personal y llena de modernidad, sin llegar a la extravagancia"). No hemos encontrado en los diferentes críticos un trato más favorable o desfavorable a las óperas compuestas en castellano o en catalán por desarrollarse en una ámbito geográfico y temporal concreto. Hemos descubierto que la opinión desfavorable se centra en los "tópicos" y en el desfase de escenificar, como actual, situaciones y conductas "ya superadas" (Julio Manegat, sobre *La Lola*: "ahora, en 1955, no puede presentarse «La Lola se va a los puertos» como sucediendo en nuestros días, con sus trajes de etiqueta y sus trajes de callejeros de hoy y, al mismo tiempo, con navajas y juergas andaluzas de las de «antes», sazonado todo ello con guitarras, coplas y mantones"; y sobre la *Soledad* recuperamos la crítica de BUXTEUDE: "Además nos parece imperdonable en un autor celebrado en el mundo entero, como Manén, que utilizara tales como procesiones, saetas, crímenes pasionales y puñales en la liga, cosas que pertenecen que se califican como «española» o «España de pandereta»"). Un dato curioso es que el elemento wagneriano de *La Lola…* pasa desapercibido para la crítica (no se menciona en ningún momento) frente a las críticas sobre otras óperas nacionales estudiadas, como *Canigó* y de *Amunt!*, que sí subrayan esa influencia en sus textos.

Por tanto no podemos validar las hipótesis planteadas relativa a que hubo un trato desfavorable por ser una ópera nacional, por estar inspirada en lo andaluz o por no ser una ópera romántica italiana o francesa. Hemos comprobado, con datos objetivos, que no fue la ópera nacional con más impacto en la prensa ni con mayor porcentaje de verbos en presente ni, tampoco, comparándola con las óperas programadas en la misma temporada. Tampoco fue la que tuvo más éxito y afluencia de público ni la preferida por la crítica por los motivos ya suficientemente explicados. Así, interpretamos el uso de adjetivos con acepción negativa del tipo español/española más con la lejanía diacrónica y del

ambiente rural-urbano que no gustó a la crítica barcelonesa que por otro motivo.

La mayoría de limitaciones se relacionan con aspectos idiosincrásicos de la personalidad de Ángel Barrios. Estamos ante un compositor que, al menos en el caso de *La Lola…* no conservó los borradores de composición impidiendo, por tanto, profundizar en el proceso compositivo (análisis poiético). Como aspecto interesante, existe una tarjeta de navidad remitida a Barrios y firmada por Pura Lago, A. Machado, M. Machado, José Machado, Manuel Multedo y Carlos Jiménez Encina que contiene un borrador de la "sentencia de Lola" en la tonalidad de Fa Mayor (se trata de un documento de 1933 -leg. 530 del Patronato de la Alhambra y Generalife-; cartulina en tamaño 8º, horizontal, con membrete de C. Jiménez Encina, con dirección: "Barquillo, 12 moderno", y debajo: "Teléfono 10.871"; la fecha que consta es 17 de diciembre de 1933). El tema musical principal de la zarzuela/ópera se enuncia, normalmente, en la tonalidad de Fa# Mayor (un semitono por encima y con seis sostenidos en la armadura; luego en Si Mayor -cinco sostenidos- y, en una ocasión, en La Mayor -tres sostenidos-). En toda nuestra búsqueda por el legado Barrios y el archivo Barrios no hemos encontrado ninguna versión de esta sentencia en Fa Mayor. En esta línea del análisis poiético hemos intentado acometer un trabajo de "anastilosis" explorando todos los materiales musicales sin identificación cuando ya conocíamos ambas versiones de *La Lola…* y no hemos logrado localizar nada. Al contrario, y en el plano literario, recordemos documentos interesantes para reconstruir la evolución creativa, publicados por Miguel D'Ors, como la transformación del libreto original al libreto de la zarzuela en el curioso y artesanal "collage-escolar" (en formato corta-pega) que se conserva en el CDMA tras la donación de 2015 de Ángela Barrios. Estamos ante un caso diametralmente diferente al de otros compositores que conservaron más borradores donde se ha podido afrontar trabajos de investigación muy interesantes. Como ejemplo los ya citados de L.V. Beethoven; Mozart, Schumann o Kurtag o Arnold Schönberg. En el ámbito español es obligatorio citar todas las investigaciones sobre Falla y sus diferentes procesos creativos de obras como *El sombrero de tres picos*, el *Retablo de maese Pedro*, el *Concerto para clave* y la *Atlántida* que se han podido efectuar gracias a la pervivencia de sus borradores con sus múltiples anotaciones.

Barrios tampoco registró anotaciones en sus libros no pudiendo profundizar en su grado de asimilación de los manuales de composición, instrumentación/orquestación, armonía, etc. En otros casos se ha podido reconstruir las fuentes de consulta personales en el proceso compositivo como el trabajo de investigación de Dácil González sobre la biblioteca de Falla y, como ejemplo literario, el estudio sobre Federico García Lorca realizado por Luis García Montero. Existen varios estudios reseñables como el de Andrew Shenton sobre Messiaen (*Messiaen the theologian*) y el artículo de Karl Geringer ("Brahms the reader of literatura, history and philosophy") sobre la biblioteca y lecturas de Johannes Brahms.

Otras limitaciones y obstáculos tienen como causa la escasez de tiempo y a la imposibilidad de ampliar demasiado nuestra labor investigadora. Desde el comienzo decidimos el uso de los partes del director y de apuntar (reducciones de piano) para el análisis

inmanente frente a las partituras generales orquestadas que sólo teníamos disponibles en la versión zarzuela. El análisis más exhaustivo de la orquestación no han podido ser abarcado en esta tesis. Otro aspecto que no hemos podido investigar es la competencia semiótica del espectador y oyente actual. Aprovechando el reestreno del 17 de marzo de 2023 nos planteamos preguntar al público asistente, a través de un cuestionario, si era conocedor de la interrelación entre los símbolos exógenos y la temática de la trama. Incluso, en el mes de marzo de 2023, propuse un ejercicio de pasar un cuestionario donde había que interrelacionar seis pasajes de *La Lola…* sin texto (para no precondicionar a los encuestados) con diferentes situaciones asimilables al estilo musical y contenido del libreto (los motivos agitado, atormentado, la asertividad -sentencia de Lola-, el tópico del cante jondo andaluz y, por último, el popular-desenfadado). Pasé estos cuestionarios anónimos, tras estas breves seis audiciones, aprovechando dos conferencias, una más formal organizada por la profesora M.ª Belén Vargas en la Facultad de Filosofía y Letras para sus alumnos del grado de Historia y Ciencias de la Música de la asignatura de "Música y escena" y otra charla más informal, en el Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada para los alumnos de Jose Antonio Oliver, de la asignatura de "Historia de la Ópera". Finalmente la fiabilidad del cuestionario (por el reducido número de encuestas y por el grado de competencia de los encuestados -alumnos de asignaturas teórico-prácticas relacionadas, preciosamente, con la ópera y con el género lírico) me ha llevado a no incluir este aspecto en la tesis aunque nuestra hipótesis previa es que la mayor estabilidad o inestabilidad tonal/modal es un aspecto conocido por los oyentes y espectadores de obras que fusionan imagen (con texto o no) y música como en el teatro, el cine y por supuesto, el género escénico.

Otra limitación externa a nuestro círculo de influencia es el intento frustrado de localización los datos de taquilla de las cuarenta y ocho funciones de la zarzuela ya mencionado en esta tesis. Nuestras fracasadas gestiones online, en dicha búsqueda se dirigieron a instituciones y personalidades como la Fundación Juan March; a Eva Alonso Vico (de responsable de la asociación "Salvemos el Teatro Albéniz"); hemos contactado con Alberto Honrado Prieto (encargado del archivo de la Fundación Jacinto Guerrero); con Víctor Kurig (del archivo musical del Teatro de la Zarzuela) y, por último, con los responsables del Teatro Albéniz que actualmente es propiedad del UMusic Hotel Madrid.

Como últimas restricciones destacamos las relativas a líneas de investigación musicológica menos desarrolladas hasta ahora que impiden que los hallazgos de esta tesis doctoral hayan sido más concluyentes; por ejemplo, el déficit sobre el análisis del resto de repertorio lírico de Barrios imposibilitan poner en contexto y diálogo, la toma de decisiones musicales de Barrios en su obra de despedida respecto al resto de su propio corpus lírico. O, en un ámbito más panorámico, el déficit de estudios sobre la influencia wagneriana en la zarzuela del s. XX no permite descartar a afirmar que esta característica literario-musical, tan determinante en *La Lola…*, fuera algo innovador y diferenciador. Si fue gestada en el contexto de su trabajo colaborativo, con Conrado del Campo, tanto en las óperas, *La culpa,* el *Avapiés* o *El hombre más guapo del mundo,* como en la zar-

zuela *La Romería* o el proyecto de *La máscara* o, si al contrario, la tendencia generalizada en la zarzuela grande del s. XX fue la reutilización de esos recursos estructurales, semióticos y puramente musicales de R. Wagner.

Nuestra principal recomendación de línea de investigación es la imprescindible edición crítica que corrija los errores de copia tanto de la zarzuela como de la ópera. No vamos a insistir en describir los obstáculos relativos a la complejidad de unir a tantos herederos, varios años después, para encontrar una colaboración sinérgica entre instituciones públicas y privadas que logren este objetivo con la financiación necesaria.

Con relación a la figura de Ángel Barrios es importante afrontar el futuro análisis literario-musical y, si fuera posible, edición crítica del resto de repertorio lírico de Barrios totalmente desconocido en la actualidad y que, en el caso de las obras compuestas con Conrado del Campo, contaron con bastante éxito en el contexto temporal de sus estrenos (sobre todo el *Avapiés*). Alguno título como *La Romería* o el proyecto frustrado de *La máscara* (del que ni se conservan partitura ni materiales de orquesta y sería una investigación apasionante) deberían ser prioritarias para profundizar, en obras precedentes, en esa influencia wagneriana en el género zarzuelístico. Ciertamente, el resto de repertorio lírico de Barrios, merecería un estudio analítico, una edición crítica y, si cuenta con la calidad suficiente, un reestreno: el sainete *Alma Serrana* (1915), la ópera que intentó estrenarse en 1918, *La culpa* (de nuevo en colaboración con Del Campo), el sainete *¡Granada mía!* (1920), la ópera *El hombre más guapo del mundo* (1920), el sainete *La Suerte* (1924), la zarzuela *Seguidilla Gitana* (1926), el sainete no estrenado *Ramadán*, el romance popular *Juan Lucero* (1941) o la zarzuela en tres actos *En nombre del Rey* (1946).

De nuevo, proponemos, a futuros investigadores, la búsqueda de esa influencia wagneriana en la zarzuela grande del s. XX. De forma aislada contamos con el análisis de *Curro Vargas* de Ruperto Chapí obra de Gracia Iberni (2009). Esa influencia debería ser estudiada desde los aspectos macroformales como el modelo del drama lírico wagneriano hasta los mesoformales y microformales en relación tanto al uso del leit-motiv como a la propia elaboración motívica como generadora de la creación musical pasando por la búsqueda de la acumulación de tensión (o ambigüedad) armónica cuya resolución se retrasa, intencionalmente, cuando el contenido del libreto expresa una mayor tensión dramática.

BIBLIOGRAFÍA/REFERENCIAS

AAVV, *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra.* Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife. 2014.

ABELLA, Rafael. *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco.* Madrid: Temas de hoy, 1984-96.

ACKER, Yolanda y SUÁREZ-PAJARES, Javier. *Miguel Asins Arbó.* Catálogo de compositores. Madrid: SGAE, 1995.

- *Ernesto Halffter [1905-1989]. Músico en dos tiempos.* Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1997.

AGAWU, Kofi. *Playing with sings: a semiotic interpretation of classical music.* Princeton: Princeton University Press, 1991 and Nattiez, Music and Discourse. Semiotic adventures in romantic music. Oxford-Nueva York: Oxford university press, 2009.

AGUIRRE ARTIGAS, Inmaculada y GARCÍA ESTEFANÍA, Álvaro. *Rogelio Groba. Catálogo de compositores.* Madrid: SGAE, 1996.

ALBADALEJO, Tomás. *Semántica de la narración: la ficción realista.* Madrid: Taurus ediciones, 1992.

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad.* Madrid: Instituto ICCMU, 2014.

ALONSO, Luis. *40 años de la Orquesta Nacional.* Madrid: Ministerio de Cultura, 1982.

ALIER, Roger. *La zarzuela.* Madrid: Robinbook Ediciones, 2011.

- *El Gran Teatro del Liceo.* México: Daimon, 1986.
- *El libro del Liceu.* Barcelona: Carroggio, 1999.

ALLAMBROOK, Wye Jamison. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni,* 1993.

ANGLÉS, Higinio. *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días.* Barcelona: Diputación de Barcelona, 1941.

ARCOS, Mauricio E. *Estudio n.º 11 para guitarra de Leo Brouwer: un análisis desde la propuesta larueniana.* Trabajo Fin de Máster: Universidad Internacional de la Rioja (UNIR), 2016.

AUNÓS, Eduardo. *Discurso de la vida. Autobiografía.* Madrid: Sociedad Española General de Librería, 1951.
BAAMONDE, Ángel. *La vocación teatral de A. Machado.* Madrid: Ed. Gredos, 1976.

BAL Y GAY, Jesús y GARCÍA ASCOT, Rosita. *Nuestros trabajos y nuestros días* (transcripción de Antonio Buxan). Madrid: Fundación Banco Exterior (colección *Memoria de la música española*), 1990, p. 36.

BALLESTEROS, Ana Isabel y ROMERO, Milagrosa. *El teatro en la estafeta literaria (1944-1957).* Madrid: Sial Pigmalión, 2021.

BARBER, Llorenç: "40 años de creación musical en España", *Tiempo de historia,* 6/62, enero de 1980.

BARCE, Ramón: "¿Qué hacer con la ópera hoy?", *Libro-Programa del X Festival Internacional de Música y Danza de Asturias.* Oviedo, Universidad, 1984.

BAYONA, Jose Antonio: "La escena animada. El maestro Alonso ofrece una solución para que no desaparezca el género lírico", *Pueblo,* primavera de 1947.

BELTRAMINO, Nicolás. *La crítica musical en la prensa diaria. Estrategias discursivas de construcción y conservación de una escucha tradicionalista.* Tesis Doctoral: Universidad de Buenos Aires, 2005.

BENEDITO, Rafael: "En Lara… *El amor brujo.* Hablando con Manuel de Falla" en *La Patria* (15-04-1915).

BRAUNSCHWEIG, Karl D. "Expanded Dissonance in the Music of J.S. Bach" *Theory and Practice* vol. 28, pp. 79-113, 2003.

BUNGARDT, Julia. *Die Bibliothek Arnold Schönbergs: Mit einem kommentierten Katalog des nachgelassenen Bestandes sowie einer Edition seiner Glossen in den Büchern.* Tesis Doctoral: Universidad de música y artes de Viena, 2014.

BURKE, Peter. *Formas de hacer historia.* Madrid: Alianza Universidad, 1996.

BUSTOS RODRÍGUEZ, Juan. *Granada. Un caudal de emociones.* Granada: Ideal, 2003.

CALES OTERO, Francisco: "Ensayo sobre el contrapunto y la fuga. Su pedagogía y plan de estudios". *Música,* 7 (enero-marzo 1954).

CÁMARA MARTÍNEZ, Rafael. *El Real Conservatorio de Música y Declamación "Vic-*

toria Eugenia" de Granada: organización y desarrollo del currículo (1921-1952). Tesis Doctoral. Granada: UGR, 2011.

CANOSA FARRAN, Francesc: "La televisión franquista de papel (1948-1966)" en *Novísima: Actas del II Congreso Internacional de historia de nuestro tiempo.* NAVAJAS, Carlos e ITURRIAGA, Diego (eds.). Logroño: Universidad de la Rioja, 2010, pp. 339-348.

CARR, Raymond. *History of Spain.* Oxford: Claredon Press, 1982.

CASALMIGLIA, Helena y TUSÓN VALLS, Amparo. *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso.* Barcelona: Ariel, 1999.

CASARES RODICIO, Emilio: "Ángel Barrios, compositor lírico" en *Ángel Barrios: creatividad en la Alhambra.* Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2014, pp. 123-163.

- "Barbieri o la lucha por la lírica nacional", *Revista de la Fundación Juan March.* N.º 447: abril. Madrid: Fundación Juan March, 2015.
- "Aunós, Eduardo". *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* CASARES, Emilio (dir.). Madrid: SGAE, 1999, vol. 1, p. 852.
- "Parada de la Puente, Manuel". *Diccionario de la zarzuela. España e hispanoamérica.* CASARES, Emilio (dir.). Madrid: ICCMU, 2002, vol. 2, p. 425.
- "Parada de la Puente, Manuel". *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* CASARES, Emilio (dir.). Madrid: SGAE, 1999, vol. 8, pp. 448-449.
- "Zarzuela". *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* CASARES, Emilio (dir.). Madrid: SGAE, 1999, vol. 10, pp. 1139-1179.
- "La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia. 1800-1950. *Cuadernos de Música Iberoamericana 2/3.* Madrid: ICCMU.
- "Crítica". *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* CASARES, Emilio (dir.). Madrid: SGAE, 1999, vol. 4, pp. 168-186.
- "L´opera in Spagna dal 1730 al nostril giorni", en A. Basso (ed.) *Musica in escena.* Torino: UTET, 1996.

CASTILLO, Aureliano del: "La representación" en *El Defensor de Granada*, 19 de noviembre de 1913, p. 1.

CERDÁ, Manuel: "Francis López. El último grande de la opereta" en http://musicadecomedia.wordpress.com/2015/05/04/francis-lopez-el-ultimo-grande-de-la-opereta.com [consultado el 15 de abril de 2019].

CHRISTOFORIDIS, Michael: "Ángel Barrios" en *Diccionario de música española e hispano-americana.* CASARES, Emilio (dir.). Madrid: SGAE, 1999, vol. II, pp. 269-272.

CLARK, Walter Aaron. *Isaac Albéniz.* Madrid: Turner Publicaciones, 2002.

CLARK, Walter Aaron y KRAUSE, William Craig. *Federico Moreno Torroba. Una vida en tres actos.* Madrid: ICCMU, 2021.

COHN, Richard: "Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions". *Music Analysis,* 15, I, 1996, pp. 9-40.

COOPER, GROVESNOR Y MEYER, Leonard B. *Estructura rítmica de la música.* Barcelona: Idea Brooks, 2000.

CORTIZO, M.ª Encina: "Ángel Barrios" en *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica.* CASARES, Emilio (dir.). Madrid: ICCMU, 2002, Vol. I, pp. 232-233.

- "Jacinto Guerrero" en *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* CASARES, Emilio (dir.). Madrid: SGAE, 1999-2002, vol. 5, pp. 42-52.

COSTAS, Carlos José: "Ópera sin domicilio fijo", *La hora,* 58 (28-V-1950).

CURESES, Marta. *El compositor Agustín González Acilu. La estética de la tensión.* Madrid: ICCMU, 1995.

CHECA GODOY, Antonio. *Historia de la Comunicación: de la crónica a la disciplina científica.* La Coruña: Netbiblio, 2008.

CHULÍA, Elisa. *El poder y la palabra.* Madrid: biblioteca nueva UNED, 2001.

CORNEJO IBARES, Paz: "Estrategias de producción teatral: D. Juan Tenorio en 1950" en *Teatro: Revista de Estudios Culturales* vol. 21 *La teoría de motivos y estrategias para el estudio de las artes escénicas.* Article 6. 1-2007, pp. 84-85.

CUENCA, Francisco de. *Galería de músicos andaluces contemporáneos.* Habana: Cultura, 1927.

DARNTON, Robert: "Historia de la lectura", en BURKE, Peter, *Formas de hacer historia* (Madrid: Alianza Universidad, 1996).

DE LA HOZ LÓPEZ-BREA, Irene: "Sáinz de la Maza, Regino" en *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* Madrid: Fundación Autor-SGAE, 2002, pp. 544-546.

DEL ARCO: "Mano a mano" en *La Vanguardia española,* 14 de diciembre de 1955, p. 31.

DEL CAMPO Y ZABALETA, Conrado del: "Sobre la situación actual de la música española [1914] en la *Revista musical hispano-americana,* 1. Recogido en IGLESIAS, Antonio. *Escritos de Conrado del Campo. Recopilación y comentarios.* Madrid: Ed. Alpuerto, 1984.

DÍAZ CAÑABATE, Antonio. *Historia de una tertulia.* Valencia: Ed. Castalla, 1953.

DIEGO, Gerardo, RODRIGO, Joaquín y SOPEÑA, Federico. *Diez años de música en España.* Barcelona: Editorial Espasa-Calpe, 1949.

DÍAZ, Elías. *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975).* Madrid: Editorial Tecnos, 1983.

D´ORS, Miguel. *Manuel Machado y Ángel Barrios. Historia de una amistad.* Granada: Método Ediciones, 1996.

- *Poesía de guerra y posguerra* en *Manuel Machado*. Universidad de Granada, 1992, p. 16-19.

DORRA, Raúl: "La actividad descriptiva de la narración" en *Hablar de literatura.* México: F.C.E, 1989.

DI TULLIO, Ángela; MASULLO, Pascual: "Construcciones ponderativas en el español coloquial de la Argentina, en la oralidad". *Actas de la Sociedad Argentina de Lingüística*, 1996, p. 236-240.

EVERETT, Derrick. *Everything You Wanted to Know about the Tristan Chord but Were Afraid to Ask. The Nirwana Chord 1996-2017* [interaktyvus]. Priega per internet: http://www.monsalvat.no/tristanchord.htm [consultado 15-01-2024]

FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en el s. XX* (colección *Compendios).* Madrid: Fundación Juan March, 1973.

- *El maestro Jacinto Guerrero y su estela.* Libros: Tobal, 1993.
- *La década musical de los cuarenta.* Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (30-11-1980). Madrid: Real Musical S.A., 1980.
- "García Leoz, Jesús" en *Diccionario de la música española e hispanoamericano.* CASARES, Emilio (dir.). Madrid: SGAE, 1999-2002, vol. 5, p. 460-61.
- "Ortega y Gasset y la música" en *El Escorial,* 57 (Abril 1949), pp. 343-350.
- "SOS de la zarzuela española" en *Teatro, revista internacional de la escena,* n.º 3, 1953.
- "El Teatro lírico en España: el sábado de gloria musical", *Música,* 25 (mayo 1946).
- "Estreno de *María Manuela* en la zarzuela". Madrid: ABC, 41 (2 de febrero

de 1957).
- "Inauguración del V Congreso Nacional de Música Sagrada", *ABC*, 19 de noviembre de 1954.

FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo. *La aventura de la zarzuela. Memorias de un libretista.* Madrid: Ediciones del Orto, 2012.
- "Esplá, Margot Pinter, "Cantar y Tañer" y la música contemporánea". *ABC,* 11 de julio de 1956.

FERNÁNDEZ DE TOLEDO, Tania. *El centro artístico, literario y científico de Granada (su labor científica), 1885-1989.* Granada: Caja General de Ahorros, 1989.

FERREIRO CARBALLO, David. *Conrado del Campo y la definición de una nueva identidad lírica española. El final de don Álvaro (1910-11) y La tragedia del beso (1911-15).* Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2019.

FINILICH, María. *Para una semiótica de la descripción.* Puebla: UAP (Cuadernos de trabajo, 37), 1999.

FONTAINILLE, Jacques: "Propuesta para una tópica narrativa de carácter antropomorfo" en *Figuras y estrategias. Entorno a una semiótica de lo visual.* Hernández Aguilar (ed.), México/Puebla: s. XXI/BUAP, 1995.

FRANCO, Enrique: "España en la S.I.M.C". *Ritmo,* XXV, 273 (octubre 1955).
- "Veinte años de músicas española", *Arria* (I-V-1959).

GALLEGO MORELL, Antonio. *Sobre Falla.* Granada: Universidad, 1999.
- *García Lorca. Cartas, postales, poemas y dibujos.* Madrid: Ed. Moneda y Crédito, 1968.

GALBIS, Vicente: "Un repte operistic", *Programa de mano del estreno* (7-X-1992) pp. 7-X-1992.

GARCÍA ABELLÓ, Ramón: "Campo Zabaleta, Conrado del" en *Diccionario de la Zarzuela, España e Iberoamérica.* Madrid: ICCMU, 2002, vol 2, p. 982.

GARCÍA CARRETERO, Emilio. *Historia del teatro de la zarzuela de Madrid 1956-2006.* Vol. 3. Madrid: Fundación de la Zarzuela Española, 2005.

GARCÍA DE LA VEGA, Julián: "La ópera de cámara Byron en Venecia" en *La hora,* 59 (4-IV-1950).

GARCÍA GÓMEZ, Emilio. *Silla del Moro y Nuevas Escenas Andaluzas.* Granada: Fun-

dación Rodríguez Acosta, 1978.
GARCÍA MORALES, Pedro: "Ángel Barrios" en *A Dictionary of Music and Musicians,* London: J.M. Dent and Sons, 1924.

GARCÍA NEGRONI, María Marta. *El arte de escribir bien en español. Manual de corrección de estilo.* María Marta Negroni (coord.), Buenos Aires: Edicial, 2001.

GEDALGE, André. *Tratado de Fuga* (traducción de Alexander Schnieper y Mercedes Zavala). Madrid: Real Musical, 2006.

GERINGER, Karl: "Brahms the reader of literature, history and philosophy" on *Brahms and his circle: Essay and documentary studies.* George S. Bozarth (ed.). Serie: Detroit monographs in muscology/estudies in music. N.º 49. Detroit: Sterling Heights, MI: Harmonie Park, 2006, pp. 30-46.

GIBSON, Ian: "Federico García Lorca, su maestro de música y un artículo olvidado". *Ínsula. Revista bibliográfica de ciencias y letras.* Madrid: marzo de 1996, Año XXI, n.º 232.

GOEDE, Thérèse "From Dissonance to Note-Cluster: The Application of Musical-Rhetorical Figures and Dissonances to Throughbass Accompaniment of Early 17th-Century Italian Vocal Solo Music", *Early Music,* vol. 33, n.º 2, Oxford Univ. Press, pp. 233-250, 2005.

GÓMEZ, Julio: "Recuerdos de un viejo maestro de composición [1959?]". *Escritos de Julio Gómez, recopilación y comentarios por Antonio Iglesias.* Madrid: Ed. Alpuerto, 1985, p. 254-255.

GÓMEZ AMAT, Carlos: "Ángel Barrios" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Londres: Macmillan, 1980, p. 188.

- "Enseñanza de historia de la cultura e historia y teoría de la literatura para los alumnos de composición en el Real Conservatorio de Música". *Música, 12-13 (1955),* pp. 77-79.

GÓMEZ PINTOR, M.ª Asunción. *Jose María García Laborda. Catálogo de compitores.* Madrid: SGAE, 1995.

GONZÁLEZ, José. *Ritornello. Miradas al pasado musical de Granada.* Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2005.

GONZÁLEZ MESA, Dácil. *La biblioteca personal de Manuel de Falla: historia, formación y repercusión en el proceso creativo del compositor.* Tesis Doctoral. Universidad de Granada, 2019.

- "Las lecturas de Manuel de Falla en torno a Cristóbal Colón y el descubrimiento de América: estudio de su influencia en el proceso creativo de Atlántida" en *Musicología global. Musicología local.* MARÍN LÓPEZ, Javier; GAN QUESADA, Germán; TORRES CLEMENTE, Elena y RAMOS LÓPEZ, Pilar (editores). Madrid: Sociedad Española de Musicología, col. "Ediciones digitales", n.º 1, 2003, pp. 39-51.

GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. *Jacinto Guerrero: de la zarzuela a la revista.* Madrid: SGAE y 1995.

- *Joaquín Rodrigo. Catálogos de compositores.* Madrid: SGAE, 1997.
- "La ópera nacional: antecedentes decimonónicos" en *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. La música en España en el s. XX.* GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (Ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012.

GONZÁLEZ PEÑA, M.ª Luz: "Romo Raventós, Jesús" en *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* CASARES, Emilio (dir.). Madrid: SGAE, 1999-2002, vol. 9, p. 404.

- "Romo Raventós, Jesús" en *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica.* CASARES, Emilio (dir.). Madrid: ICCMU, 2002, vol. II, p. 601.
- *Música y músicos en la vida de María Lejárraga.* Institutos de Estudios Riojanos: Logroño, 2009.

GOROSABEL GARAI, Amaia: "Sorozábal, Pablo" *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* CASARES, Emilio (dir.). Madrid: SGAE, 1999-2002, vol. 10, pp. 22-29.

GUTIÉRREZ LÓPEZ, Fabián: "La Lola se va a los Puertos o el éxito teatral de los hermanos Machado" en *Draco: Revista de Literatura española* N.º 7, 1995, pp. 69-85.

- *Teoría y praxis de semiótica teatral. La obra dramática de los hermanos Machado.* Tesis Doctoral: Universidad de Valladolid, 1990.

GUINJOAN, Joan y MESTRES QUADRENY, Josep M.ª. *Diàlegs a Barcelona* (conservación transcrita por Xavier Febrés). Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1988.

HALFFTER, Ernesto. *El magisterio permanente de Manuel de Falla.* Madrid, Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, 1973.

HANCOK, Virginia: "Brahms Studium alter Music un ihr Einfluss auf seine Chorwerke", in *Johannes Brahms: Leben und Werk.* Malte Korff (ed.). Wiesbaden, Germany, Briefkopt & Härtell 1983, pp. 163-169.

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 gue-*

rras, 1914-15 coord. Por CASARES RODICIO, Emilio y SUÁREZ PAJARES, Javier. Colección "Estudios". Serie "Música", n.º 4 (publicaciones del archivo MANUEL DE FALLA), 2002, pp. 97-132.

HOFMAN-ENGL, Ludger. *The Tristan Chord in Context.* Chameleongroup Online Publication, Marc 2008 rev. 2011 [interaktyvus] http://www.chameleongroup.org.uk/research/ (consultado 01-03-2024).

HONTAÑÓN, Leopoldo: "Fernández-Cid, Antonio" en *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* Madrid: Fundación Autor-SGAE, 2002.

HOOPER, Hiles. *The Discourse of Musicology.* University of Liverpool, 2006.

HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo L.: "Víctor Ruiz Albéniz -Chispero-", prólogo a RUIZ ALBÉNIZ, Víctor *Aquel Madrid---¡ (1900-1914).* Madrid: Ediciones La Librería, 2002, p. Xii.

IBERNI, Luis G.: "García Leoz, Jesús". *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica.* CASARES, Emilio (dir.). Madrid: SGAE, 1999-2002, vol I pp. 830-831.

IGLESIAS, Antonio. *Bernaola.* Madrid: Espasa Calpe, 1982.

- *Escritos de Conrado del Campo.* Madrid: Ed. Alpuerto, 1984

JASSA HARO, Ignacio: "La opereta española. Un género escurridizo". *La zarzuela [catálogo de exposición]: patrimonio de la Hispanidad: crónica cantada de nuestra vida* coord. por MONTERO GARCÍA, Manuel y DEL POZO ARROYO, M.ª Teresa, 2023, pp. 148-159.

JIMÉNEZ CAMPO, Javier: "Rasgos básicos de ideología entre 1939-45", *Revista de Estudios Políticos,* 15/85, 1980.

KERBRAT-OREOCCHIONI, Catherine. *La enunciación. De la subjetividad al lenguaje.* Buenos Aires: Edicial, 1993.

KINDERMAN, William. *The Creative Process in Music from Mozart to Kurtag.* Champaign: University of Illinois Press, 2017.

KNOWLES, Joseph Ian. *Modality and Chromaticism in the Madrigals of Don Carlo Jesualdo.* PhD thesis, University of York, 2014. TURCI-ESCOBAR, John. *Gesualdo´s harsh and bitter music: Expressive and constructive devices in the six books of five-voice madrigals.* Yale University ProQuest Dissertations Publishing, 2004.

KRAUSE, William: "Moreno Torroba, Federico" en *Diccionario de la música española*

e hispanoamericana. CASARES, Emilio (dir.). Madrid: SGAE, 1999-2002, vol 7, pp. 793-798.

LAGA NUÑO, Concha. *De cómo se improvisó el franquismo durante la Guerra Civil: la aportación del ABC de Sevilla.* Sevilla: Centro de estudios andaluces, 2007.

LAGOS GISMERO, Manuel. *La evolución de la zarzuela grande después de la Guerra Civil: Estrenos en Madrid (1939-2020).* Madrid: UNED, 2021.

LAPARRA, Raoul: "Le mouvement musical à l´Ètranger. Espagne" en *Le Menestrel,* 1926, n.º 9, p. 101.

LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical.* Barcelona: ed. Labor, 2004.

LAUSBERG, Heinrich: "Evidentia" en *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura.* Madrid: Gredos, 1976.

LERENA, Mario. *El teatro musical de Pablo Sorozábal (1897-1988).* Universidad del País Vasco, 2018.

LEWIN, David: "Amfortas´s Prayer to Tituriel and the Role of D in *Parsifal:* the tonal spaces of the Drama and the Enharmonic Cb/B", XIX-Century Music, 7, 3 (April), 1984.

LIVERMORE, Ann. *Historia de la música española.* Barcelona: editorial Barral, 1973.

LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven´s symphonies: an artistic vision.* New York: W.W. Norton & Company, 2015.

LÓPEZ CASIMIRO, Francisco. *Isla de Arriarán,* XLII-XLIII n.º 68, p. 685.

LÓPEZ-CHÁVARRI, ANDÚJAR, Eduardo: "Gracias, Sr. Ruiz-Giménez" en *Ritmo,* XXIV, 256 (noviembre de 1953), p. 7.

- "Sopeña, la música y los universitarios". *Ritmo,* XXII, 240 (diciembre 1951).
- "XI Congreso internacional de Juventudes Musicales". *Ritmo,* XXVI, 278 (abril-mayo 1956).

LÓPEZ DE ARENOSA, Encarnación; PABLO, Luis de; GALLEGO, Antonio y SIERRA, Jose. *Cuatro lecciones magistrales.* Madrid: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 1992.

LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR, Antonio. *Diccionario de periódicos diarios españoles del s. XX.* Madrid: Ed. Fragua, 2008.

- *Diccionario del periodismo de Madrid.* Madrid: Ed. Pirámide S.A., 1990.
- *Catálogo de periodistas españoles del s. XX.* Madrid: Facultad de CC. de la

Educación de la Univ. Complutense, 1981.
- *Diccionario de pseudónimos.* Madrid: Ed. Fragua, 2008.

LÓPEZ DOCAL, Jose Antonio: "Arteaga de la Guía, Ángel". *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* CASARES, Emilio (dir.). Madrid: Fundación autor-SGAE, 2002, pp. 778-779.

MACRELESS, Patrick. *Wagner´s Siegfried: its Drama, History and Music.* Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.

MAINET, Carlos: "Veinticinco años de cultura: La crítica" en *El País,* Bábela, 5-5-2001.

MANCO, Juan David. *Elementos de análisis musical macroformal: un acercamiento crítico al concepto de unidad y a las relaciones entre partes componentes, a partir del análisis de cuatro obras conformadas por varias partes o movimientos.* Universidad EAFIT: Escuela de Ciencias y Humanidades, Departamento de música, 2015.

MARCO, Tomás. *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 7. La música en España en el s. XX.* Madrid: Alianza editorial, 1982.
- "El maestro Guerrero y la creación zarzuelística de su tiempo" en *Cuadernos de música iberoamericana,* Vol. 2-3, 1996-67.

MARINER BIGORRA, Sebastián: "Principales esquemas métricos del ritmo dáctilo, yámbico y trocaico" en *Estudios clásicos,* 1978.

MARTÍN MARTÍN, Manuel Francisco. *El archivo de Ángel Barrios Fernández: catalogación y bases para su estudio.* Proyecto Premio de Investigación. Granada: CDMA, 2002.

MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música andaluza.* Granada: Editoriales andaluzas unidades S.A., 1985.

MARTÍN, N. "The Tristan Chord Resolved". *Erudit* (Online Publication), 2008, vol. 28, n.º 2 https://www.erudit.org(fr(revuels/is/2008-v28-n2-is2953/029953ar.pdf [consultado 10-03-2024].

MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez. Una época de la música española* (col. "Música Hispana. Textos", serie "Biografías, n.º 11"). Madrid: ICCMU, 1999.

MARZO, Jorge Luis. *Art modern I franquisme: els origens conservadors de l´avant-guarda I de la politica artística a l´estat espanyol.* Girona: Fundació Espais d´Art Contemporani, 2007.

MATAS, J. Ricard. *Diccionario biográfico de la Música.* Barcelona: Editorial Iberia

S.A., 1980, 3ª edición.

MCKAY, Nicholas, "On topics today". ZGMTH 4/1-2, 2007, pp. 159-183. https://doi.org/10.31751/251.

MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Las vanguardias musicales.* Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 1984.

- "Itinerarios de la ópera en España desde la Guerra Civil". *La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia.* CASARES RODICIO, Emilio y TORRENTE, Álvaro (editores). Actas del Congreso Internacional. Madrid, 29-XI/3.XII de 1999. Colección Música hispana textos estudios. ICCMU, 2001, pp. 373-392.
- "Primeras oleadas de vanguardistas en el área de Madrid". *Cuadernos de Música Iberoamericana, n.º 8-9,* 2001, p. 339.

MEJÍAS BONILLA, Carmen: "La conquista de Madrid por Leocadio Mejías" en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños (A.I.E.M.).* Tomo XLIV, Madrid: CSIC, 2004.

MÉNDEZ CAMINO, M.ª Dolores. *Catálogo de obras de Ángel Barrios.* Proyecto Premio de investigación, CDMA, 1999.

MOLINA FAJARDO, Eduardo. *Manuel de Falla y el "cante jondo".* Granada: Universidad de Granada, 1990.

- *El flamenco en Granada. Teoría de sus orígenes e historia.* Granada: Miguel Sánchez editor, 1974.

MOLINO, Jean "Fait musical et sémiologie de la Musique". *Musique en jeu,* 17, 1975, pp. 37-62.

MONELLE, Raimond. *The sense of muic: semiotic essays.* Princeton (NJ): Princeton university press, 2000.

- *The musical topic: Hunt, Military and pastoral.* Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- "Music and the Peircean Trichotomies" on *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 22, pp. 99-108, 1991.

MONTERO, Eugenia. *Jose Padilla.* Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990.

MONTERO ALONSO, José. *Francisco Alonso.* Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

MONTERO PADILLA, José: "Una tertulia: Ocio atengo" en *Rinconete.* Centro Virtual Cervantes.
https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/septiebre_06/13092006_02.htm [consultado el 11 de febrero de 2024].

MONTSALVATGE, Xavier. *Papeles autobiográficos. Al alcance del recuerdo.* Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.

MOREDA, Eva: "Federico Sopeña, crítico musical: Los años formativos (1939-1949). *Los señores de la Crítica.* Sevilla: J. Doble, 2011, pp. 281-310.

MORENO VALLINA, Daniel: "Nuevas aportaciones al estudio de la vida musical en Madrid durante los años cincuenta". *Revista de Musicología.* Vol. XXXIX N.º 2, Madrid: 2016.

MURRAY, Kenneth James. *Ángel Barrios: Granada, the guitar and Manuel de Falla.* University of Melbourne, 1993.

- "From an Andalusian point of view: Manuel de Falla´s compositional advice to Angel Barrios". *Context,* winter 1996, 11, pp. 33-39.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Falta punto *Fondements d´une Sémiologie de la musique.* París: Union Générale d´Éditions, 1975.

- *Music and Discurse: Toward a Semiology of Music.* New Jersey: Princeton University Press, 1990.

NAVARRO, Tomás. *Manual de entonación española.* Madrid: ed. Guadarrama, "Colección Universitaria de Bolsillo", serie "Punto Omega", sección "Gramática, filología, lingüística", n.º 175, 1974.

NERI DE CASO, Lepoldo: "Regino Sáinz de la Maza: crítico musical en ABC (1939-1952)" en *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta* (coord. por Javier Suárez Pajares). Valladolid: Universidad, 2005.

NOMMICK, Yvan: "Manuel de Falla y la pedagogía de la composición. El influjo de su enseñanza sobre el grupo de los ocho de Madrid" publicado en *Música española entre dos guerras, 1914-15* (coord. por CASARES RODICIO, Emilio y por SUÁREZ PAJARES, Javier), 2002, pp. 39-70.

- "La herencia de la música y el pensamiento de Manuel de Falla en la posguerra (1940-1960)" en *Actas del congreso "Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)* coord. por HENARES CUÉLLAR, Ignacio, CABRERA GARCÍA, Isabel, PÉREZ ZALDUONDO, Gema y CASTILLO RUIZ, José. Granada: Universidad de Granada, 2001, vol. II, pp. 10-23.
- "Le matériau et la forme chez Manuel de Falla et Maurice Ravel: éléments d´analyse comparative" en *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques I (1870-1939).* Actas del Coloquio Internacional celebrado en París, entre el 14 y el 16 de mayo de 2001 (textos reunidos por Louis Jambou). París: Presses de l´Université de Paris-Sobonne, en prensa.

- "L´Atlantide de Manuel de Falla: du mythe platonicien á la bibliothèque mythique, Pensée mythique et Création musciale" en *Actes du colloque autor de Marie Ohana,* textes réunis par Marie-Pierre Lassus, Université de Lille 3, les 2 et 3 avril 2001. Edition du Conseil Scientifique de l´Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, colection UL3, pp. 163-191.

NÚÑEZ, Faustino https://flamencopolis.com (consultado el 25 de febrero de 2019).

OLLONE, Max: "Melodie et harmonie" en *Le Menestrel,* 1933, n.º 28, pp. 285-286.

OROZCO DÍAZ, Manuel. *Ángel Barrios.* Granada: Editorial Comares. Colección Biografías Granadinas, 1999.
- *Ángel Barrios, su ciudad, su tiempo.* Granada: Editorial Comares, Junta de Andalucía, 1999.

PARRALEJO MASA, Francisco: "Jóvenes y selectos. Salazar y Ortega en el entorno europeo de su Generación" en *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* coordinado por Teresa Cascudo y María Palacios, 2012, pp. 55-94.
- *El músico como intelectual. Adolfo Salazar y la creación del discurso de la vanguardia musical española (1914-1936).* Madrid: SEDEM, 2019.

PAYNE, Stanley G. *Fascism in Spain, 1923-1977.* Madison: University of Winsconsin Press, 1999.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: "El binomio Falla-Ravel o la confluencia enigmática de dos genios paralelos e independientes" en *Tesoro Sacro Musical,* LIX, n.º 638, oct-dic. 1976, pp. 107-119.
- "Parada de la Puente, Manuel". *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* CASARES, Emilio (dir.). Madrid: SGAE, 1999-2002, vol 8, pp. 448-449.

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma y GAN QUESADA, German: "A Modo de Esperanza…" Caminos y encrucijadas en la música española de los años cincuenta". En PÉREZ ZALDUONDO Gemma. *Una música para el "Nuevo Estado". Música, ideología y política en el primer franquismo.* Cádiz: Libargo Ed. 2013, pp. 179-208.
- *La música en España durante el franquismo a través de la legislación, 1836-1951.* Tesis Doctoral. Universidad de Granada, 2002.
- *Cruce de caminos: intercambios musicales y artísticos de la Europa de la primera mitad del s. XX.* Universidad de Granada, 2011.
- "Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo", en Suárez-Pajares, Javier (ed.) en *Joaquín Rodrigo y la música española en los años cuarenta.* Valladolid: Universidad de Valladolid/Glares,

2005.
- "De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956". En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX.* GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.). Madrid: Fondo del Cultura Económica de España, 2012, pp. 101-173.
- "Que nada aparezca en la calle que resulte ajeno (…) a los intereses del Estado": la música en el Ministerio de Información y Turismo (1951-1956) en *Music and Francoism.* Turhout, Brepols, Colección Speculum Musicae, vol. 21, 2013, pp. 173-201.

PERIS, José: "La imposición de condecoraciones a diversas personalidades musicales" en *Música, 2* (octubre-noviembre 1952), p. 129.

PIERNÉ, M. Gabriel: "L´enseignement de la musique obligatoire" en *Le Menestrel,* 1920, n.º 43, pp. 404-405.

PIÑERO BLANCA, Joaquín: "Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España". Universidad de Cádiz (*Revista de CEHGE,* n.º 25, 2013).

PIZARROSO QUINTERO, Alejandro. *Diplomáticos, propagandistas y espías.* Madrid: CSIC, 2009.

POZUELO Eduardo Martín de, y ELLAKURIA, Iñaki. *La guerra ignorada: los espías españoles que combatieron a los nazis.* Barcelona: Random House Mondadori, 2008.

RAMOS JIMÉNEZ, Ismael: "Aspectos biográficos de Ángel Barrios. Su música para guitarra y pulso y púa", en *Ángel Barrios. Creatividad en la Alhambra,* Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2014, pp 57-76.
- *Ángel Barrios y Granada. La estela de una época.* Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2015.
- *Ángel Barrios: el compositor en su época.* Tesis Doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2016 http://hdl.handle.net/10481/40612
- *Trío Iberia.* Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía: Centro de Documentación Musical, 2003.
- *Catálogo de la correspondencia remitida a Ángel Barrios.* Granada: Centro de Documentación Musical, 2005.
- *Estudio, transcripción y análisis de los epistolarios musicales de Ángel Barrios,* Proyecto de investigación con código H062089SE98LP.
- *Catálogo de las obras musicales de Ángel Barrios*, Granada: CDMA, 2008 (Proyecto Premio de Investigación Musical).

REGIDOR ARRIBAS, Ramón: "Epílogo de zarzuela" en *¡Una noche de zarzuela…!*

Programa del Teatro de la Zarzuela, abril y mayo de 2009, p. 7.
RATNER, Leonard G. *Classic Music: Expresion, Form and Style.* Nueva York: Schirmer Books, 1980.

REDONDO, Marcos. *Un hombre que se va.* Barcelona: Ed. Planeta, 1973.

REVERTER, Arturo: "Ópera caballeresca", Programa de mano del estreno. 7-X-1992.

RIVERA BLANCO, Jose Javier. *De Varia Restaurantione. Teoría e Historia de la Restauración Arquitectónica.* Madrid: Ed. América Ibérica, 2001.

RODRÍGUEZ MACHADO, Alicia. *Los fondos documentales del Archivo Manuel de Falla: aproximación al estudio de su importancia y difusión.* Trabajo de investigación para la obtención del D.E.A. (Programa de Doctorado en Hª y CC. de la música) Granada: UGR, septiembre de 2004.

RODRIGO, Antonina. *Federico García Lorca y Manuel Ángeles Ortiz*. Memorias de Granada. Alcalá la Real (Granada): Ed. Zumaque, 2010.

ROMERO FERRER, Alberto. *Los estrenos teatrales de Manuel y Antonio Machado en la crítica de su tiempo.* Cádiz: Universidad de Cádiz, 2003.

RONDÓN, Jose María: "Cataluña, década de los setenta: 'Xarnegos, fora'! con fecha 27/02/2013, 17:54 horas (consultado el 02/12/2022 en http://www.elmundo.es/elmundo/2013/02/27/andalucia/1361981291.html).

ROSSET, Edward. *Luis Mariano… y en Irún nació un príncipe.* Bilbao: Mundo conocido, 2004.

ROTHSTEIN, W.: "The Tristan Chord in Historical Context: A response to John Rothgeb". *Music Theory* (online) 1995. 1: 3. www.mtosmt.org/issues/mto.95.1.3/mto.95.1.3.rothsteinold.html [consultado 16-02-2024]

-Tristan Chord. *Grove music* (online). Oxford University Press, 2001 http://www.oxfordmusiconline/grovemusic/view/10.1093/gmo/97815615922630,001/omo9781561592630-e-0000028398 [consultado 18-03-2024];

RUIZ COCA, Fernando: "Contrapunto. Ante una nueva temporada" en *Ateneo,* 44 (15 de octubre 1953), s./p.

- "Reforma de la enseñanza" en *Música,* 8-9 (abril-septiembre 1954), pp. 208-209.
- "Problemas de la música española: la dirección de orquesta" en *La Estafeta literaria,* 141 (9 de agosto de 1958), p. 13.

RUIZ DE TARAZONA, Andrés: "Francisco Alonso". *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* Emilio (dir.). Madrid: SGAE, 1999-2002, vol. 1, pp. 334-337.

- "Guridi Bidaola, Jesús". *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* Emilio (dir.). Madrid: SGAE, 1999-2002, vol. 6, pp. 135-139.

SADAÏ, Yizhak: "De l´analyse pour l´analyse et du sens de l´intuition (quelques reflexions sur le paradigm d´une science de la musique). En *Musurgia,* Vol. II, n.º 4, 1995, pp. 63-73 (traducción al castellano: "El estatuto del análisis musical", *Cuadernos de Veruela,* n.º 2, 1998, pp. 75-89.

SÁINZ DE LA MAZA, Regino. *Contestación del Exmo. Sr. D. Regino Sáinz de la Maza al discurso del Excmo. D. Antonio Fernández-Cid de Temes el día 30 de noviembre de 1980, con motivo de su recepción.* Madrid: Real Academia de San Fernando, 1980.

SALAZAR, Adolfo. *La música española contemporánea.* Madrid: Ediciones la Nave, 1930 (reedición de la Universidad de Oviedo en 1982).

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor: "La zarzuela en los años 40 y su relación con el nuevo régimen" en *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta* (coord. por Javier Suárez Pajares, 2005), pp. 181-198.

- "Análisis de las primeras óperas de Conrado del Campo: entre Wagner y el nacionalismo", *Anuario Musical* n.º 65, 1910.
- "Guerrero Torres, Jacinto". *Diccionario de zarzuela. España e Iberoamérica.* CASARES, Emilio (dir.). Madrid, ICCMU 2002, Vol I, pp.943-951.
- "Guridi Bidaloa, Jesús". *Diccionario de zarzuela. España e Iberoamérica.* CASARES, Emilio (dir.). Madrid, ICCMU 2002, Vol I, pp. 955-959.

SANSANO, Gabriel: "Entre la crónica i la crítica. Notes per a un estudio sobre la crítica teatral (1975-2000) en *Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante,* 1 de enero de 2006, p. 7 (consultado el 25 de enero de 2020 en http://core.ac.uk/reader/16355867 el 4/12/2022).

SANZ, Julia: "Granada olvidó a mi padre y ahora tampoco lo recuerda", en el diario *Ideal de Granada*, 11 de abril de 1994.

SCHÖNBERG, Arnold. *Modelos para estudiantes de composición.* Buenos Aires: Ricordi, 1943.

SERRACANTA I GIRAVENT, Francesc: "Catalá. Antonio Catalá (1891-1978) en la web *Historia de la sinfonía. Un viaje por la historia a través de la música.* https://historiadelasinfonia.es/la-musica-sinfonica-en-catalunya-siglo-xx/catala/ (consultado el 8/12(2022).

SOANE, M.ª Cruz y SÁIZ, M.ª Dolores. *Cuatro siglos de periodismo en España.* Madrid: Alianza editorial, 2007.

SOBRINO, Ramón: "Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías", en *Revista de musicología,* vol 26, n.º 1. Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (junio de 2005), pp. 667-696.

- *Ángel Barrios. Obras para piano.* Madrid: ICCMU, 2016.
- *Ángel Barrios: obra para piano* [S.l : s.n] 2008, 1 disco CD-ROM ; 12 cm, Proyecto Premio de Investigación Musical, 2008.

SOLER, Josep: "Sobre las óperas de Josep Soler", en *Cuadernos de música iberoamericana,* 4 (1997).

SOPEÑA, Federico. *Historia de la música española contemporánea.* Madrid Editorial Rialp (1ª edición 1958 y, la que hemos manejado, 1976).

- *Dos años de música en Europa (Mozart-Bayreuth-Stravinsky).* Madrid: Espasa-Calpe, 1942.
- *Defensa de una generación*. Madrid: Taurus, 1970.
- "Ortega y Gasset y la música" en *El Escorial,* 57 (Abril 1949), pp. 343-350.
- *Historia crítica del Conservatorio de Madrid.* Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia-Dirección General de Bellas Artes, 1967.

SOROZÁBAL, Pablo. *Mi vida y mi obra.* Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986.

STEFANI, Gino. *Musica: dall'esperienza alla teoría*. Milán: Ricordi, 1988.

SUÁREZ PAJARES, Javier: "Pablo Sorozábal en la lírica española de los años 30" en *Cuaderno de música Iberoamericana,* Vol. 4, 1997, pp. 104-144.

- "Alonso, Francisco". *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica.* CASARES, Emilio (dir.). Madrid: ICCMU, 2002, vol I, pp. 53-62.
- "Moreno-Torroba, Javier". *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica.* CASARES, Emilio (dir.). Madrid: ICCMU, 2002, vol II, pp. 303-305.
- "Sorozábal, Pablo". *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica.* CASARES, Emilio (dir.). Madrid: ICCMU, 2002, vol II, pp. 733-40.
- "Las dos orillas de la crítica española. Selección de textos", *Música española entre dos guerras, 1914-1945* coord. por CASARES RODICIO, Emilio Francisco y SUÁREZ PAJARES, Javier, 2002, pp. 257-307.

TEMES MONTES, Jose Luis. *El siglo de la zarzuela.* Madrid: Siruela, 2014.

TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla: de La Vida Breve a El Retablo de Maese Pedro.* Madrid: SEDEM, 2007.

- "El nacionalismo de las esencias: ¿una categoría estética o ética? en *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1800-1970)* coordinado por RAMOS

LÓPEZ, Pilar, 2012, pp. 27-51.

TORRES GARCÍA, Moisés. *El nacionalismo catalán.* Trabajo Fin de Grado, Universidad de Jaén en Julio de 2015 (consultado el 2-12-2022 en http://tauja.ujaen.es/bitstream/10953.1/1919/1/TorresGarcaMoissTFGGeografia_e_Historia.PDF.pdf).

TREND, John Brande. *A picture of modern Spain men & Letters* abr, 1922, 2, pp. 133-149.

VALLADAR, Francisco de Paula: "Crónica granadina" en *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras. 31 de mayo de 1916.*

VALLS I GORINA, Manuel. "La música española después de Manuel de Falla", en *Revista de Occidente,* Madrid, 1962.

- *Aproximación a la música. Reflexiones en torno al hecho musical.* Madrid: Salvat Editores, 1970.

VAN DIJK, Teum. *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario.* Barcelona: Paidós, 1983.

VEGA TOSCANO, Ana: "Madrid, tras el cierre del Teatro Real. Apuntes para la crónica lírica madrileña", *Ritmo,* 573 (1987).

VICENTE, Manuel: "El pentagrama de Federico Moreno Torroba", *El País,* 14-XI-1981.

VIDEGAIN, Juan José. *La auténtica vida e historia del teatro.* Ediciones Vulcano, 2005.

VOGEL, M. *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonie-Lehre.* Orpheus-Schriftenreihe Musik-wissenschaft, 1962.

WEINRICH, Harald. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje.* Madrid: Gredos, 1974.

ZAMACOIS, Joaquín. *Temas de pedagogía musical.* Barcelona: Eds. Quiroga, 1973.

ANEXO I: ANÁLISIS MICROFORMAL DE LA ZARZUELA

PRELUDIO ZARZUELA				
		Análisis rítmico	**Análisis melódico**	**Análisis armónico**
1-25	de la orquesta	Compás de 3/4, tempo *moderato*. Importanciadel pie troqueo invertido variante "a" (negra – corchea y silencio de corchea blanca: cc. 2, 14 y 19)y de la variante "b" (o cuatro semicorcheas y blanca ligada o mordente/doble mordente en la negra y blanca) en los cc.: 4, 7, 10, 12, 16. En el c. 10 el ritmo es: anacrusa de tresillo, negra, negra con puntillo y corchea (pie troqueo invertido variante "c") y en el mismo compás de la 2ª parte (c.21) el tresillo se desplaza al primer tiempo del compás (inicio tético), negra y dos corcheas Acompañamiento: 2-6 anacrusa de c. 3 cuatro semicorchea y corchea, silencio de corchea y corchea; desde c. 7trémolo ostinato. Desde 14 a 25, seisillo de semicorcheas.	Predominio del movimiento conjuntocon algo de movimiento disjunto en anacrusas (la 4ª ascendente inicial del c. 2 y de 14; y las dos 3as ascendentes consecutivas de la anacrusa del c. 6 y del 18). La apoyatura es relevante en el c. 7 es de 9ª (la#3) que resuelve en 8ª (sol#3); en el 10, con apoyatura de 4ª (si4) que resuelve en 3ª (la#4); y en 12 de nuevo de 9ª (sol#4) que resuelve en 8ª. Lo mismo ocurre en los cc. 19, 22 y 24. Ámbito de 8ª (de "do#3" a "do#4") de 2 a 13 y de 8ª pero una 4ª J. superior (fa#3, si4) en los cc. 14-25; Sin tener en cuenta el salto de la anacrusa inicial (do#3 en los cc. 2-13 y fa#3 en el pasaje 14-25) el ámbito se reduciría a 6ª ("mi#3", "do#4" en los cc. 2-13 y "la#3", "fa#4" en los cc. 14-25). Perfil de arco en los cc: 2, 3, 4 y 5 (2 cc. ascendentes y 2 descendentes). En los cc. 6, 7, 8 y 9, el perfil es más ondulante; en 6 y 7, descendente, ascendente en 8, inmóvil en 9, descendente en 10, ascendente en 11 y descendente en 12. Se transporta del c. 14 al 25.	Armadura de 6 # y, desde el c. 13,cambio a 5 #. Del c. 1 al 6, permanencia en la tónica (fa#-la#-do#). En los cc. 7-9, II con la 7ª en el bajo: "fa#"-"sol#"-"si"-"re#". En 10, tónica; en el c. 11, dominante con 6ª aumentada francesa -con fundamental- (sol natural - mi#) y, en la 3ª negra del compás, dominante de la dominante en fundamental. En 12 y 13, tónica. Ahora, en el c. 14 y sin transición, llegada a Si Mayor transportándose, todo, una 4ª Justa ascendente. Una novedades es la incorporación de una 6ª añadida en el acompañamiento de seisillos de semicorcheas ("si","re#","fa#","sol#") En 19 aparece el mismo II grado con la 7ª en el bajo (si- do#-mi-sol#) hasta el 21. En 22 vuelve el I grado con 6ª añadida; y, en el c. 23, latipología de dominante es un acorde de 7ª disminuida (la#-do#-mi-sol natural y faltaría el fa#) que resuelve, en la 3ª negra del compás, en la nota "fa#" en el grave. En 24 y 25, acordes de tónica en fundamental (Si Mayor) con la 6ª añadida (sol#).
26-49		Cambio a compás de 3/8 y al tempo *Allegreto movido*. Pie troqueo invertido variante "c": corchea,corchea con puntillo y semicorchea (en el c. 26 y en 28, fórmula parecida pero con la figura central más larga –corchea ligada a semicorchea con puntillo y última nota fusa). En 27: corchea, semicorchea y 2 fusas y 4 fusas (igual en 29). En el c. 30, motivo "agitado" (dos semicorcheas y trémolo-ostinato repitiéndose en 31; ocurre lo mismo en 32-33, 34-35 y 36-37. A partir del c. 38 dominan las semicorcheas tanto en los cc. 38-40 como en 44. En el c. 41, pie troqueo invertido variante "b" (corchea tresillo de semicorchea	De 26 a 29 se propone un equilibrio entre el movimiento disjunto (3as descendentes) y el movimiento conjunto en los compases con fusas. Perfil descendente en los cc. 26 y 28 y ascendente en 27 y 29. Los cc. 30-37 subrayan la 8ª descendente en el "motivo agitado" y en los ostinatos atremolados. En los acompañamientos graves movimiento conjunto y perfil descendente. De 38 a 40, movimiento disjunto y perfil descendente (con cromatismo mediante las sensibles artificiales). En 41, importancia del tritono; en los cc. 43 y 44, movimiento disjunto	Dominante de la dominante (grado II) con 9ª (do-mi#-sol#-si-re#) tratada como apoyatura. El c. 27 mantiene el mismo acorde enfatizando la apoyatura sobre sensible de sol# (faX). En 28, acorde de dominante (fa#-la#-do#-mi) también con 9ª (sol#) actuando como apoyatura; en 29, misma sensibilización de "do#" mediante "si#". En 30 se repercute "sib" en el máximo de octavas posibles añadiéndose, en el grave, "sib", "lab", "solb". En 31 continúa el ostinato atremolado sobre "sib" y, en el grave, "fab" (tritono). La voz grave propone un tetracordo descendente por tonos enteros que será parte del "motivo agitado". Igual en 32-33. En 34 lo transporta una 3ª aumentada superior (como una 4ª justa); la octava descendente

		negra ligada a negra con puntillo). En 47, en el grave, corchea, tresillo de semicorchea y valor largo y, en el agudo, 2 semicorcheas y valor largo.	(arpegio) y ascendente en elgrave. Y, en el agudo, continúa el ostinato-trémolo con la misma nota alternando octava	con pie troqueo invertido utiliza el "re#" y, en el grave: "re#", "do#", "si"; en 35, ostinato-trémolo sobre "re# y "la" en el grave (tritono); se repite en los cc. 36 y 37. En 38, bordadura cromática (superior e inferior sobre "fa#" -7ª del acorde dominante secundaria sobre "sol#"-). Se vuelve a repetir en 39 y 40. En los cc. 41 y 42 trémolo-ostinato sobre "sol#3" y "sol#4" en el agudo y, en el grave, "sol#" y "re" (tritono); en 42 aparece el "la" natural. En los cc. 43-45 surge un acorde de 7ª de dominante sobre la nota "do#". En 46, paso cromático, en el agudo, sobre "si" (7ª del acorde), si# (sensible artificial) y, en 46, aparece la dominante en 1ª inversión (la#-"do#"-"mi"-"fa#") hasta el c. 50 que prepara la nueva "cita" de la Sentencia de Lola.
50-62		Compás de 3/4 con la cita de la "Sentencia de Lola". El ritmo de la 2ª parte del c. 58 es idéntico al de 21(tresillo de corchea en la primera parte, negra y 2 corcheas). Es la única diferencia entre la versión original y transportada. Ritmo del acompañamiento: El de la 2ª parte:seisillos de semicorchea.	Predominio del movimiento conjunto con algún salto en las anacrusas (la 4ª ascendente inicial de c. 51 y las dos 3as ascendentes consecutivas de la anacrusa del c. 55). Apoyaturas en los mismos compases de la sentencia: 56, 59 y 61. De nuevo ámbito de 8ª superior ("fa#3", "si4") que sería de 6ª si no tuviéramos en cuenta el salto de la anacrusa inicial. Perfil de arco en 51, 52,53 y 54 (2 compases en dirección ascendente y 2 en descendente). En 55, 56, 57 y 58 el perfil es más ondulante; para ser descendente en 55 y 56, ascendente en 58, descendente en e59, ascendente en 60 y descendente en 61.	La sucesión de acordes idéntica a la de la sentencia de Lola pero en la versión de la 2ª parte -la transportada- (las 2 diferencias eran el añadido de las 6as -en los acordes con ritmo de seisillosde semicorcheas- y el 10º trabaja una dominante en versión 7ª disminuida ("do#"-"mi"-"sol"-la# enharmonizable como "sib"). Tónica desde 51 a 55; II con la 7ª en el bajo en los cc. 56-58; vuelta a tónica en 59, la dominante "bien aderezada" de 60 regreso a la tónica en 61 y 62.
63-70		Acellerando en el c. 63. 3 negras en la melodía (cc. 63, 65 y 66); después: negra, negra con puntillo y corchea (pie troqueo invertido "c") en 64 y, en los cc. 67 y68, 5 corcheas acéfalas. En 70 cambio al tempo *Muy lento*.	Atematismo y carácter de diseño;en el c. 63, bordadura inferior sobre "si"; en 64, nota de pasode "re" a "si"). En 65, bordadurainferior sobre "la#", nota de paso, en 66, de "si" a "re#" y movimiento disjunto, en los cc. 67 y 68, con una serie de 6as paralelas y movimiento descendente en 67 y ascendente en 68. El acompañamiento, en 63, 64 y 65, propone un movimiento disjunto en las síncopas superando, las 3as y con movimientos consecutivos tal y como vimos en el pasaje (5as, 6as ascendentes y consecutivas; 6as y 6as). En los cc. 66y 67, 5ª más 4ª ascendente consecutiva, dos 3as ascendentes. En 68: 5ª ascendente, más 6ª ascendente, otra 6ª ascendente y cierre con 3 notas por movimiento conjunto.	En el c. 63, acorde de 7ª de dominante sobre sol natural (sol natural, si, re, fa natural); C. 64acorde tríada sobre do natural en 2ª inversión (sol natural-do natural-mi). En el c. 65 acorde de 7ª de dominante sobre fa#; Otro acorde de 7ª de dominante, ahora, sobrela nota Si (si-re#-fa# y la becuadro); Cc. 68-70: reposo en el acorde de mi menor

70-91		Cc. 70 pie troqueo invertido variante “a” (negra yblanca ligada); C. 71 rallentando; Varias unidades de compás ligadas en el c. 72 y 73; y, en c 74 anacrusa de corchea ligado a semicorcheay dos fusas (igual en anacrusa de c. 77 y de c. 85). La blanca negra aparece en el c. 73 y 82, en el c. 86y 88. En el c. 87 molto rallentando (c. 88 morendo).	Ahora protagonismo de los acordes en valores largos (en muchas ocasiones ligando dos unidades de compases casi completas). En las anacrusas delos cc. 74, 77, 81 y 85 aparece un “arabesco” o melisma con una interválica propia del modo frigio (mi natural, fa#, mi que resuelve en re#).	En el c. 70 guiño frigio en el grave con la octava “sol” que desciende a “fa#” sin 3ª ni 5ª.. En los cc. 72 y 73, el acorde sí se presenta completo (tríada sobre “si”). En la anacrusa de 74, 77 y 81, un acorde de II rebajado (frigio) en 2ª inversión (sol-do-mi); en 79, se mantiene la pedal de la nota “si” y, en las voces superiores, “la#”-“do#” y, como nota alterada, “mi#” (repitiéndose en 83);en 80 y, repetido, en el c. 84, aparece la misma nota pedal “si” en el grave y el acorde de II rebajado en 2ª inversión (sol-do-mi). Desde 85, insistencia en Si Mayor con 2 anacrusas de negra, en 87 y 89, un VII rebajado (más propio del modo mixolidio) con notas “la”, “mi”, “la” y “do#”.

Tabla. I-1. Análisis microformal Preludio del Acto I

N.º 2: Canción de Heredia				
Cc		**Análisis rítmico**	**Análisis melódico**	**Análisis armónico**
1-2	Introducción	Compás de 3/8. En la voz superior, acompañamiento acéfalo (silencio de corchea y dos corcheas) en ambos compases y, en el grave, 6 semicorcheas por compás (figuración predominante en este número).	La voz superior repite la 4ª justa simultánea "do3"-"fa3" en corcheas; en la voz inferior predomina el movimiento disjunto y amplio (5ª ascendente –"fa#"-"do#"- más 6ª ascendente–mismo "do#"-"la#"- y descendente –el "la#" baja a "do#"- volviendo a cambiar de una dirección ascendente a una descendente-) Perfil muy ondulante.	Armadura de 2 #s. Grados: V (2 cc); IV (2 cc); VII c. 51; III cc. 52 y 53; tónica en2ª inversión cc. 54 y 55. En el c.56-58 II rebajado un semitono (napolitano) do natural-mi-sol. Cc. 59 a 62 cadenciaandaluza; C. 59 tónica, siguiente compás VII, siguiente VI y c. 62dominante.
3-17	Heredia	Domina la siguiente figuración rítmica: corchea, dos semicorcheas ycorchea.	Predominio del movimiento conjunto, al comienzo, frente a un mayor equilibrio entre movimiento conjunto y disjunto de la 2ª mitad	Dominante (2 compases), subdominante (dos compases) y VII grado.
18-21	Interludio	Seis semicorcheas por compás en acompañamiento; voz aguda vuelve la corchea, dos semicorcheas y corchea pero con doble mordente en cada inicio de compás.	Movimiento conjunto en la voz superior (cc. 18-19) y disjunto (arpegio descendente) en 20. En el acompañamiento, arpegio con saltosamplios y consecutivos (5as y 7as ascendentes en 19; 5ª y 6ª consecutiva en 20, y 5ª más 5ª en 21.	Pedal de tónica ("si"); arpegio con 7ª sobre tónica (en 18), tónica (19) y dominante en 20 en 2ª inversión (pedal de tónica).
22-34	Heredia	Fórmula de corchea con puntillo, semicorchea y corchea(hasta tres veces seguidas). Luego cinco corcheas acéfalas y tres corcheas.	Movimiento conjunto y ámbito amplio(10ª).	En 22, II en 1ª inversión con un paso cromático en el bajo; en 23, tónica con 7ª en el bajo; en 24, VII. En el c. 26 (III grado). En 28, cuatríada mayor con 7ª sobre mib y en 37, triada sobre "sib".
35-37	Interludio	El acompañamiento en el grave continúa con seis semicorcheas y, voz superior, tres corcheas en los cc. 35y 36; negra y corchea en el c. 37.	Movimiento conjunto en la melodía (corcheas dobladas en 8as) con perfilascendente hasta el "mib5". El acompañamiento trabaja el movimiento disjunto (saltos superiores a la 3ª con perfil ascendente)	En 35, acorde triada sobre do natural (do-mi-sol), II frigio/napolitano y, en 36, acorde tríada sobre "mib".
38-45	Heredia	5 semicorcheas acéfalas más negra corchea o corchea	Proliferacón del movimiento conjunto con algún salto (3ª ascendente y 5ª justa).	Triada sobre "sib"; en 39, acorde menor sobre "do" y un "sib" que resuelve en "la"; en 40 acorde "mib"-"lab" ligado y "lab" que resuelve en "do". En 41, III (re-fa-la) y mib-sol-la; en 42 y 43, misma armonía; Los cc. 44 y 45 insisten en el acorde sobre "re" (*cadencia a placer*) con la escala frigia añadiendo algún do# como sensible del "re".
46	Intrter	Ritmo acéfalo, en la voz superior (silencio de semicorchea, 2 fusas, semicorchea, 2 fusas y 2 semicorcheas). En la voz inferior, 3 corcheas.	El énfasis está en el ritmo y en la armonía (	Acorde triada mayor sobre "fa#" (fa#-la#-do#).

47-62	Heredia	Predomina la corchea (sonido o silencio), 2 semicorcheas, y corchea; 2º motivo (en 55 y 58) 5 semicorcheas vs. notas largas. El pie troqueo invertido está siempre presente, aunque sea implícito (en el c. 48 como mezcla de las variantes "b" y "c"). El juego de hemiolias es importante; en el c. 52 aparece una tipología de la"rúbrica de Lola" (doble mordente sobre corchea y negraligada al siguiente compás). El acompañamiento, de nuevo, de 6 semicorcheas.	Movimiento conjunto con alguna 3ª descendente; posteriormente algún salto más (3ª, 6ª, y 5as). Ámbito muy agudo para el registro de Heredia (hasta "mi" agudo). El acompañamiento trabaja el movimiento disjunto (5ª más 6as ascendente y descendente) en los cc. 47-48; cc. 49-50 también 5ª más 6ª.	Misma armonía del comienzo: V (2cc). IV (2 cc) y VII, en 51. III grado en los cc. 52 y 53; tónica en 2ª inversión en 54 y 55. En los cc. 56-58, II grado rebajado un semitono (napolitano) "do"-"mi"-"sol". De 59 a 62, cadencia andaluza, en 59 tónica, en 60, VII, en 61, VI y, en 62, llega la dominante.
63-66	Interludio	La fórmula predominante es la corchea, 2 semicorcheas y corchea, ahora, con doble mordente en el comienzo de los cc. 63, 63 y 65. El acompañamiento, como siempre, basado en 6 semicorcheas.	Movimiento conjunto en la voz superior con importancia del doble mordente y la apoyatura (de 4ª –mi- sobre 3ª –re-). El acompañamiento propone saltos consecutivos (en 63, 5ª más 7ª ascendentes ambas y alternancia de esa 7ª ascendente y descendente); en el c. 64, 5ª ascendente más 6ª ascendente cambiando su dirección-perfil; en el c. 65, 5ª ascendente más 5ª ascendente y el c. 66 repite el 64.	Pedal de tónica (si) en el grave desplegando un arpegio de I con 7ª en el c. 63. En 64, tríada sobre la tónica. En el c. 65, acorde de tónica con 9ª y, en 66, acorde tríada de tónica.
67-79	Heredia	Acompañamiento, en el grave, en corcheas con una figuración muy rápida en la 2ª y 3ª corchea de los cc. 67 y 69 (seis últimas fusas del compás en 67 o 7 fusas en el c. 69). En 73, anacrusa de 3 semicorcheas y negra y corchea ligada a corchea con puntillo en el siguiente compás. En 75, de nuevo, 3 semicorcheas de anacrusa y valor largo. Y, en el c. 76, primera semicorchea ligada y resto de 5 semicorcheas, en la voz aguda (el acompañamiento retoma las 6 fusas).	Movimiento conjunto, ámbito de 10ª y en registro agudo para Heredia (de "do2" a "mi3"). Enlos cc. 67 y 68, Heredia repite la misma progresión-secuencia que enunció la orquesta en el interludioprevio. Perfil descendente los3 primeros compases. A partir de 73, perfil ascendente y con movimiento conjunto en la anacrusa. La resolución es descendente y por movimiento disjunto (en 73, 6ª descendente). Y en 75 y 77 se vuelve al movimiento conjunto con perfil ascendente.	En el c. 67, acorde de VI ("sol") con paso cromático, en el grave, con un 'sol#" (III dominante implícito) en la 3ª corchea; en 68, descanso en un acorde mixto entre el VII (la-do#) y el I con la 7ª en el bajo (la-si-re) repitiéndose en 69. En 70, dominante de la dominante (II) sin fundamental (do#) y con 9ª (re). En 72, II grado en 1ª inversión (mi-sol-do#). A partir de 73, trabaja el acorde de tónica en 2ª inversión, la dominante en la última corchea de 74 ("la#" como sensible), en 75 tónica y en 76 cierre con una escala menor melódica (con "sol#" y "la#).

Tabla I-2. Análisis microformal Nº 2 (Primer acto)

N.º 3: Dúo de Lola y D. Diego				
1-3	Introducción	Tempo *Moderato* y compás de ¾. De los cc. 1-3, el 1º presenta una gran riqueza en la subdivisión del pulso (4 semicorcheas la penúltima corchea y tresillo de semicorcheas en la última corchea). Aparece el ritmo de acompañamiento asincopado de negras desplazadas.	Ámbito de 7ª (voz aguda en la introducción de la orquesta "sol#"-"fa#") con una interválica de movimiento conjunto con alguna 3ª e importancia de los cromatismos ("mi#" y "sol#"). Perfil ondulante (aunque con tendencia a descender).	Busca la inestabilidad y ambigüedad armónica con acordes de II grado en Si menor o en la Dominante de Fa#. Al comienzo se trata de un II 6ªA que, en el c. 2 (con "sol" y "mi#") que convierte en II* 7ª disminuida (ambos acordes ambiguos e inestables). En lo cc. 3 o 5 no omite la fundamental.
4-19	D. Diego (cc. 4-12) y Lola (12-14)	D. Diego, en el compás 4, comienza con anacrusa de corchea y despliega un motivo rítmico de negra con puntillo, 3 corcheas, luego dos semicorcheas y valor largo. Lo repite en los cc. 6-8. A partir de 9, concentra y reduce el motivo un compás menos (negra con puntillo y tres cocheas; cuatro semicorcheas, negra y dos corcheas). En el c. 12, Lola interviene con inicio anacrúsico proliferando las corcheas (silencio y 5 corcheas y corchea-negra) para descansar en una negra con puntillo. La intervención de D. Diego del c. 16 trabaja valores rítmicos más largos (varias blancas, una corchea y tresillo)	D. Diego, del c. 4 al 12, trabaja un ámbito de 7ª ("fa#" grave y "mi" agudo) con un predominio del movimiento conjunto hasta la 4ª ascendente en la anacrusa del c. 8, la 3ª del c. 9, la 5ª descendente de 10 y la 4ª ascendente en la anacrusa del 11. El perfil es ondulante. Lola, desde 12, propone un ámbito 8ª (la-la), una interválica de movimiento conjunto y un perfil de arco. En el c. 15, D. Diego reduce su ámbito a una 5ª disminuida (sol#-re) con movimiento conjunto y perfil de arco.	Igual que en el compás 3, el 5 no omite la fundamenta en el acorde provocando el choque disonantemente con la 9ª menor. En el c. 6 observamos la 5ª disminuida en el bajo del II-6ªA y en 7, en la última negra, la resuelve, en la dominante de Si menor o en la tónica pensándolo en Fa# frigio mayorizado. En 8 observamos una enharmonía (sustituyendo el II-6ªA por II-7ªD en la última negra). Desde el final de 8 a 11, encadena una progresión-secuencia de acordes de dominante orientados hacia el relativo mayor de la tonalidad (IV*-VII*-III*). En el 11, II-6A que cambia, en su última negra, a una dominante secundaria normal; en 12 cae a dominante (Fa#M7). En 13, II 6ªA, en 14, acorde: "sol#"-"si"-"re"-"fa#", que cambia a II 7ªD en 15. En 16, triada de Fa#M reapareciendo, en 17, el "sol" natural en el bajo (coincidiendo con un sol# más agudo). En 18 y 19, insiste en la dominante de Fa#.
19-23	Interludio	En el interludio se combina la subdivisión ternaria (tresillos de corchea) con la binaria (corchea con puntillo semicorchea) y vuelve a citar el motivo de la propia introducción negra, negra con puntillo y corchea.	Motivo similar al inicial (con cromatismos – sol#, si#, re#, mi#-). Ámbito de 8ª (mi-mi); interválica: Movimiento conjunto que, por módulos-saltos, trabaja una progresión- secuencia con el protagonismo de los cromatismos (sensibles artificiales).	En el c. 20, dominante secundaria sobre "mi" con la 7ª en el bajo (re) alternando la 6ª añadida (do#) con la 5ª aumentada (si#); en 21, acorde de 7ª disminuida con retardo al comienzo que se resuelve. En el c. 22, otro acorde de 7ª disminuida (si-re-fa natural- sol#). En 24, con la vuelta de D. Diego, aparece un acorde de si menor con 7ª. En 25, acorde de 6ªA construido sobre Fa# (enharmonizamdo –"sib" por "la#"): "do" en el bajo-"mi"-"sol"-"sib" (5ª disminuida en la voz inferior, con 7ª, con 9ª y sin fundamental) que conduce a ese mismo acorde convertido en dominante secundaria normal con su 5ª justa preparando la intervención de Lola.
24-53	Diego (24-26),	D. Diego continúa trabajando valores más largos (casi redonda –blanca ligada a negra con puntillo, negra y corchea). Lola le responde con figuras más breves y predominio de semicorcheas. Justo, en el c. 28 se cambia del 3/4 inicial a un 6/8 (en el n.º de ensayo 15). En	En los cc. 24-26, D. Diego cuenta con un ámbito de 3ª, una predominio del movimiento conjunto y un perfil: casi hierático. En 27, inicio acéfalo de Lola anticipando el cambio del n.º 15 de ensayo (compás 28). Subrayamos el importante estilo melismático	En el c. 24, acorde de Si menor con 7ª. En 25, acorde do-mi-sol-sib. En 26 y 27 observamos la dominante de la tonalidad de la armadura –dos sostenidos, es decir, si menor- (fa#-la#-do#) y, con el cambio a 6/8, aparece un acorde sol-do#-mi en los cc. 28 y 29. En 30, acorde de fa# menor en la negra con

		28, Lola trabaja el doble mordente que va a corchea, dos semicorcheas y valor largo (la orquesta le responde, imitando el doble mordente y citando las dos semicorcheas –pero en la 6ª corchea de ese c. 28). Sigue apareciendo profusamente las semicorcheas… Destacamos el tresillo de fusas de 30 con un breve giro melismático. En el c. 34, 6 corcheas y en 35 vuelve el doble mordente sobre corchea ligada a semicorchea y tresillo de fusa. En el c. 39, inicio acéfalo de D. Diego con predominio de semicorcheas. Lola, en anacrusa, canta sobre corchea negra (2ª parte del compás) y en el 41 alterna 2 corcheas y tresillo de semicorchea y corchea, tresillo de semicorchea y corchea. D. Diego despliega una figuración con semicorcheas y una corchea con puntillo. Lola, en el c.43, responde con 6 semicorcheas y la figuración preferida de este pasaje (corchea ligada a semicorchea, tresillo de fusas y corchea). En 45, insistencia en las semicorcheas; en 46, doble mordente sobre corchea completando el compás con semicorcheas. En 47, otra corchea con puntillo que completa con 7 semicorcheas y una corchea. En 48, doble mordente sobre corchea con puntillo y figuración similar de 7 semicorcheas más la corchea ubicada antes. En el c. 49, corchea ligada a fusa y 3 fusas que conducen a valor largo. El c. 50, 6 semicorcheas y semicorchea, corchea ligada a fusa y 3 fusas más. En 51, 6 semicorcheas y negra ligada a semicorchea, tresillo de fusas, negra ligada a semicorchea y tresillo de fusas para llegar a un valor largo en el c. 53.	encarnado por Lola (c. 30 –sobre sílaba "lon" de aLONdra- o cc 35 sobre sílaba "mun" –de la palabra mundo- en un contexto donde el silabismo ha dominado. El ámbito es de 9ª (de "mi" a "fa#" en los cc. 27-32; de 7ª -sol-fa#- en los cc 34-37). Predomina el movimiento conjunto con 3ª ascendente y descendente. El perfil es ondulante en cada inicio y descendente hacia cada final. En 39, D. Diego, se mueve en un ámbito de 7ª menor (mi-re), con una interválica equidistante entre el movimiento disjunto (5ª ascendente y dos 3as – ascendente y descendente-) y el conjunto. El perfil es de arco. En 41, con anacrusa, Lola cita un motivo muy similar al del inicio instrumental de este número (con el mi# -sensible artificial- y luego mi becuadro). Su ámbito es de 5ª disminuida (do#-sol), preponderancia del movimiento conjunto salvo el tritono descendente. El perfil es ondulante. En el c. 43, con anacrusa, D. Diego responde con misma nota (fa#); de 43 a 53, inicio acéfalo de Lola insistiendo en doble mordente-floreo en el c. 28 y, sobre todo, en el compás 35.	puntillo (1ª parte) y sol-si-re-mi# (2ª parte) ligado a la 1ª parte del c. 31. En la 2ª parte acorde: sol-do natural-mi natural-"si". En 32, fa#-do# (sin 3ª en 1ª parte y con 3ª menor en la 2ª parte). Se mantiene en el c. 33 y en la 2ª parte del 34 se retoma el acorde de Si menor. En 35, VII grado (la-do#-mi). En la anacrusa de 36, dominante (fa# triada mayor). En el c. 36, mi#-sol-si-re (acorde de 6ªA con otra disposición) cuya fundamental, implícita, es do# (II de si menor). En 37, acorde de Fa# con la 7ª en el bajo (mi) y apoyatura, en la voz de tenor de la orquesta, de 4ª (si) que va a 3ª (la#). En la anacrusa del c. 38, paso cromático en 8as "mi" ligado, "re#" y "re" natural; y, en el c.38, do# en el grave (do#-mi-sol-si) que se convierte en do#-fa#- la#. En los cc. 39 y 40 caída a Si menor. En 41, acorde de 7ª de dominante sobre do# que resuelve en un acorde de dominante construido sobre fa# con 2 apoyaturas de 9ª y 11 (sol-si) que resuelven respectivamente, en el c.42, en la#. En el c. 45 gira a su III Mayor -La Mayor-). En 47, VI grado (Re Mayor). En 49-50 aparece un Mi menor con 7ª (VII grado), en 51, un II frigio-andaluz (acorde de sol mayor) que no resuelve, en el bajo, con el semitono descendente característico sino con la fundamental de la dominante (do#) subrayando la 5ª disminuida descendente. Lola no resuelve cromáticamente sustituyendo la sensible "mi#" por un "mi" natural.
55-62	D. Diego	Cambio a un compás de 3/4 después del pasajeen 6/8 que venía desde el c. 28. Importanciade la figuración de negra (o dos corcheas), negra con puntillo y corchea (acompañamiento en el c. 53, D. Diego en elc. 56). Y, luego, negra blanca ligada (c. 59 y 61 en D. Diego).	D. Diego se inspira en el motivo inicial con sensibles artificiales y cromáticas como "mi#" y "sol#" en 55; "si#" en el c. 56 y "re#" en 57. Recurre a la repetición melódica en los cc. 61 y 62 respecto a 59 y 60. Ámbito de 7ª (mi#-mi), predominio del movimiento conjunto y perfil ondulante.	Retoma la tonalidad ambigua e inestable con un acorde de 6ªA enharmonizado (sol-si-re-fa natural) con apoyaturas cromáticas en los tiempos fuertes (cc. 54-55). Encadena otro acorde, re-fa#-la-do, en el c. 56 resuelto,en el c.57 y 58, con: sol#-si#-re#-fa#. En 59, otro acorde de 6ªA (do#-mi#-sol#-si), retomando, en 60 recurre al acorde de 7ªD (re#-fa#-la-do)transformado en una dominante sin 7ª (sol#-si#-re#).
63-65	Inter-	Misma negra y blanca ligada en los cc. 63 y 65.	Ámbito estrecho de 3ª mayor con un perfil de arco.	En 63, Fa# mayor con 7ª menor. En 64, acorde de SolM para dirigirse, en 65, al acorde de dominante sobre do# mayor.
67-	Lol	De 67 a 92, tempo *Moderato tranquilo*. Sentencia de Lola:	Estilemas de la "sentencia de Lola" (24 compases)	Tonalidad de Fa#M. Del c. 67 al final "sentencia de Lola" ya

		Anacrusa de dos corcheas, blanca ligada a negra con puntillo, 3 corcheas y 4 semicorcheas blancas… (las 3 corcheas acéfalas constituyen una auténtica "seña de identidad" así como el "descanso" (en blanca o en valores aún málargo) en la 2ª parte/pulso del 3/4 (después de semicorcheas o de doble mordente): cc.69, 72, 77, 79, 81, 84, 89, 92. Material rítmico propio de "Lola": El doblemordente (c. 72, 77, 84 y 89) con un acompañamiento trémolo de semicorcheas.	con un ámbito de 6ª M (mi#-do#), movimiento conjunto en la cabeza del tema (cc 67-70) y, en anacrusa del c. 71, trabaja las dos 3as ascendentes del arpegio. El perfil es una suma de varios "arcos". Destacamos el doble mordente-floreo en la cabeza de cc. 72 y 77 muy similar al floreo de la caída del c. 69 tienen un cierto parecido). Subrayamos las apoyaturas de los cc. 72, 75y 77. Todo este material se transporta una 4ª ascendente pasando de Fa# Mayor a Si Mayor.	analizado en el preludio. Lo más interesante son los cc 72 (Barrios suele elegir una subdominante, en este caso, un II con la 7ª en el bajo) y en 76 (donde aparece el acorde de 6ªA -sol becuadro-mi# es decir, acorde de, sol-si-mi#); el bajo, en la última negra, desciende a la fundamental del acorde que estaba omitida en el acorde previo. Cuando "transporta" el tema a Si Mayor, en los compases equivalentes, Barrios usa el mismo II con la 7ª en el bajo (si-do#-mi- sol#) en el c. 84 pero sustituye, en el compás 88, la 6ªA por un acorde de 7ªD (do#-mi-sol#-si) que es una dominante secundaria con 9ª y sin fundamental, resuelta con un acorde conla misma función –dominante sobre fa#- pero diferente morfología (7ª de dominante) aterrizando, en 89, en la tónica (Si Mayor).

Tabla I-3. Análisis microformal del nº 3 (Primer Acto).

¡N.º 4: Petenera				
c		**Análisis rítmico**	**Análisis melódico**	**Análisis armónico**
1-20	Introducción	Alterna dos compases de 3/8 y uno de 3/4. Predominio de la corchea en los 3/8 y las tres negras (acéfalas en el aguado) en los 3/4.	Equilibrio entre el movimiento conjunto y disjunto (en las 6 notas de la cabeza del tema computamos dos 2as, una 4ª J. ascendente y dos 3as descendentes.	Se puede analizar tanto en Si menor (tónica en los cc. De 3/8 y dominante en los de 3/4 como en Fa# frigio mayorizado (IV-I). Desde 7, acorde de 6ª A -dominante de la dominante- (mi#-sol-si-re) que resuelve en la dominante en 9 y, en 10 y 11, con el "mi" natural. Desde 13, ritmo armónico de acorde cada 2 compases con cadencia andaluza (IV en los cc. 13-14, III en 15-16, II en 17-18 y, en 19-20 evita la llegada directa a Fa#M con un acorde do#-sol#-si evitando el mi que debía ser sensible). En el grave, la última nota del ¾ es sol natural (analizable como 5ª disminuida o como el II rebajado del modo frigio).
21-44	Lola	Ámbito y ritmo de Lola casi idéntico al de la voz anterior de la introducción orquestal con las 2 diferencias de que Lola, en los compases pares de los 3/8 sustituye las 3 corcheas por corchea, corchea con puntillo y semicorchea y que, en los 3/4 la negra-blanca reemplaza a las 3 negras. El acompañamiento orquestal enfatiza la 2ª corchea de los 3/8 de los cc. 22, 24 y 25. En 22 y 25, 4 fusas previas y en el c. 24 con un silencio de corchea.	En los cc. 21.44 ámbito de 6ª en el registro medio-grave (de fa# a re). De 27 a 32, una 5ª en un registro más agudo (si-fa#). De 36 a 41, 6ª en un ámbito más agudo (si-sol). Desde 42, vuelve al ámbito inicial medio-grave. Superioridad del movimiento conjunto con saltos interválicos entre verso y verso. Perfil descendente.	El comienzo es similar a la introducción orquestal. En el c. 27 gira a ReM (III de Si menor o VI de Fa#M) hasta 30. En 31, dominante secundaria en 2ª inversión (si-sol#-re) que cambia, en 33, a una dominante secundaria en 3ª inversión sin fundamental sobre "la" (sol-do#-si-mi). En el c. 34, acorde de 6ªA (sol-do#-mi#) que se dirige a Fa#M en 35. En 36 y 37 alterna 2 cc. de dominante secundaria sobre "do#" que conduce a Fa#M en 38. Los cc. 39 a 41 estabilizan Si menor (evitando el fa# en el 3/4) y cadencia andaluza con el III (LaM) en 42, II en 43 con nota cromática de paso, "mi#" y aterrizaje en Fa#M en 44.
45-46	Inter-	Cambio de tempo a *Movido*. La orquesta insiste en la corchea.	Movimiento conjunto en las 8as del interludio con un salto de tritono entre el "la#" del c. 45 y el "mi" de 46.	El compás de 3/8 dominante (Fa#M) y el 3/4 Si menor (compas 47).
47-50	Lola	En el 3/4 de los cc. 47 y 50 contratiempo de corchea, por 1ª vez y se sigue insistiendo en las corcheas en los cc. 48 y 49 como ocurrió en 45 y 46.	"Quejío" de Lola sobre la nota "fa#" (valor largo de 3 compases ligados). En 3/4 la línea melódica está en el bajo por movimiento conjunto (negras si, do# y re). En 48 y 49 sucede lo mismo que en 45-46 con el mismo tritono y en 50 se repite el compás 47.	.Insiste en la nueva secuencia armónica de Fa#M en los cc. de 3/8 y Si menor en el de 3/4.
51-59	Inter.	Indicación de tempo de *Poco menos*. 2 compases de corcheas en los 3/8 (51, 52, 54, 55 y 57). Los compases de 3/4 con contratiempo entre grave y agudo (53); a partir de 57 reaparece el puntillo de corchea (como en 58).	Ámbito muy estrecho en Lola (sólo una 4ª en los cc. 51-56 -fa#-si) y en el pasaje de 57 a 59 de solo una 5ª (fa#-do#) con un predominio del movimiento conjunto	En los cc. 51 y 52 propone dominante secundaria sobre "do#" que resuelve un Fa#M en 53. Repite lo mismo en los cc. 54-55 (Do#M) y 56 (Fa#M) manteniéndose en este último acorde en 57 y 58.

60-62	Lola	Destacable la síncopa de corchea desplazada en 61 y 62 porque se usa en los acompañamientos de los dúos de Lola con D. Diego o Jose Luis también escritos en el compás de 3/4.	Diseño de acompañamiento donde el interés se desplaza a lo armónico y a la rítmica asincopada aportando, ambas, tensión e inestabilidad	En 59 acorde muy interesante añadiendo un "si#" al acorde de ReM (re-fa#-la) interpretable como un II6ªA (dominante de la dominante). En el c. 60 no resuelve, en el c. 61 se enharmoniza, en el grave, el "si#" como "do") y se deplazan y asincompan las corcheas del acompañamiento de 61 y 62.
63-71	Interludio	Proliferación de corcheas pero con el compás de corchea, corchea con puntillo y semicorchea que conduce a negra-blanca (en 54 y 65). Los 5 últimos compases duración larga hasta la repercusión de corchea de 71.	Ámbito medio-grave de 8ª alcanzando el "do#" grave. Superioridad del movimiento conjunto con escasos saltos en los cambios de verso/palabra (una 8ª entre el final del c. 65 con el "do#" grave de sílaba "da" de la palabra "an-DA" y el "do#" agudo de la palabra SIN (en la frase "sin saber cómo ni cuándo".	En 63 y 64 vuelve el acorde de dominante (Fa#M) para llegar a una dominante de la dominante en 2ª inversión (sobre do#) que cambia su 5ª justa en el bajo por una disminuida (sol) dirigiéndose, a distancia de semitono, al fa# anacrusa del c. 67. Cuatro compases consecutivos de Si menor en 2ª inversión (6ª y 4ª cadencial) para resolver en el mismo acorde pero en disposición fundamental en el último compás 71.

Fig. I-4. Análisis microformal del nº 4 (Primer Acto)

N.º 5: Soleá				
		Análisis rítmico	**Análisis melódico**	**Análisis armónico**
1-20		Alternancia entre el 3/8 (cc. 1-6; 9-14 y 17-20) y el compás de 2/8 (cc. 7-8 y 15-16). Tempo de *Allegretto* (añadiendo, entre paréntesis, "no mucho"). En estos 20 compases alterna 6 en 3/8 con 2 compases en 2/8. Inicio acéfalo en la voz aguda. Ámbito: de Blanca con puntillo a tresillo de semicorchea.	Un ámbito que explora la zona más aguda desde el c. 1 al 8 repitiéndolo en 8ª grave de 9 a 16. A partir de 17, protagonismo para el registro grave retomando el diseño. Interválica. Movimiento disjunto mayoritario. El arpegio está más presente que la escala. Destacamos la 2ªA indirecta generada entre fa# y mib (con el "la" como nota de enlace). Perfil muy ondulante.	Re frigio mayorizado (armadura de 2 bemoles). Cuando Re es acorde de fundamental lleva la 3ª mayor (fa #) y, en el contexto de la cadencia andaluza, con la nota fa es fundamental, es natural. En los cc 1-20, pedal de "re" (con la doble polaridad de 3ª mayor –fa#- y II rebajado y frigio -mib-).
21-34		Compás de 3/8. Inicio anacrúsico con predominio de corcheas, alguna negra y varias semicorcheas. La escritura sugiere una alternancia de 3/8 (cc. 22 y 23) y 3/4 (24 y 25). A partirdel c. 29 cobra importancia el motivo de corchea, corchea con puntillo semicorchea (que repite, con floreo, en el 32). Ámbito de blanca con puntillo a fusa.	Ámbito: Sólo 7ª (y en la zona intermedia- grave). Interválica. Predominio del movimiento conjunto (frente al disjunto de losinterludios orquestales). En la melodía evita la nota "fa#".	Sin música hasta 24 con el acorde do-fa-la (III del re frigio). En 25 y 26, VII grado de Re (do-mib-sol-sib). Vemos la 1ª caída a la tónica en 27. Alternancia de 2 compases de VII (28-29) y 2 cc. de ReM (tónica en los cc 30 y 31). 2 compases de un II con 4ª añadida (mib-sol-la-re) y vuelta Re M.
35-37		Inicio acéfalo y ámbito de negra con puntilloa tresillo de semicorchea. Alternancia de silencio de corchea, 2 semicorcheas y corchea con 2 tresillos de semicorchea desemicorchea y corchea.	Alternancia del diseño arpegiado (c. 33 y 35) y el movimiento conjunto en los tresillos de semicorchea (34 y 36).	Alternancia I gradi (Re M en los cc. 33 y 35) y II frigio-andaluz (34-36).

38-55		El motivo enfatizado es acéfalo y con los valores de semicorchea con puntillo fusa y negra ligada (cc . 39 y 42) equiparándose las corcheas, negras y semicorcheas (con predominio de las corcheas). En el tutti orquestal importancia de los compases acéfalos con 15 fusas que alterna con compases sin música (donde Lola canta "a capella").	Ámbito de 8ª (cc. 38-45) explorando el registro algo más agudo para volver al intermedio-grave a partir del c. 46 donde vuelve a la temática de su 1ª intervención (a partir del c. 25). Domina elmovimiento conjunto con un perfil hierático al comienzo y descendente posteriormente.	En 39, giro a "Sib" (VI grado de Re) propio de los "palos" derivados del fandango. En 46-47 prepara (con el VII grado) el "aterrizaje" en la tónica del modo frigio, ReM, c.48). 2 compases de VII grado (49 y 50) y uno de tónica (c. 51). Igual que 31 y 32, aparece un II grado (52 y 53) para llegar, en el c. 54, a la tónica.
35-37		Inicio acéfalo, ámbito de negra con puntilloa tresillo de semicorchea. Alternancia de silencio de corchea, 2 semicorcheas y corchea con dos tresillos de semicorchea, desemicorchea y corchea.	Combina el diseño arpegiado (c. 33 y 35) con el movimiento conjunto en los tresillos de semicorchea (34 y 36).	Alternancia I (Re M, cc. 33 y 35) y II frigio-andaluz (34-36)
38-55		Ahora el motivo que se enfatiza, de nuevo acéfalo, es semicorchea con puntillo fusa y negra ligada (cc . 39 y 42) equilibrándose lascorcheas, negras y semicorcheas (sin tanto predominio de las corcheas). Importancia,en el tutti orquestal, de compases acéfalos con 15 fusas que alternan con compases sin música (donde Lola se queda "a capella").	Ámbito: 8ª (cc. 38-45 explora el registro algo más agudo para volver al intermedio-grave a partir de c. 46 que es una vuelta también a la temática de su primera intervención –a partir c. 25-). Interválica: Gran predominio delmovimiento conjunto. Perfil: Bastante hierático al comienzo y descendente posteriormente.	En el c. 39, de nuevo, giro a Sib (VI de Re)-. En los cc. 46-47 se prepara, con el VII, la vuelta al Re frigio-andaluz (c.48). 2 compases del VII (49 y 50) y uno de I (Re M. c. 51). Luego un II (cc. 52 y 53) y llegada a la tónica en 54.
56-58		Vuelve la alternancia entre motivo acéfalo(silencio de corchea dos semicorcheas y corchea de cc. 54 y 56) y los tresillos de semicorchea en los cc. 55 y 57.	En 56, diseño basado en el arpegio (movimiento disjunto) y en 57, movimiento conjunto.	Desde el c. 54, alternancia entre I (Re M en los cc. 54 y 56) y II frigio (en 55 y57).
59-76		Se sigue reforzando la figuración de 39 (anacrusa y semicorchea con puntillo fusa negra ligada) en los cc. 60 y 63. Se continúa con el equilibrio y compensación de negras y semicorcheas frente a corcheas. Y en cc 71 y 74 se vuelve a insistir en el motivo rítmico de corchea, corchea conpuntillo y fusa.	Entre 60 y 65 ámbito más agudo frente al c. 66 (donde vuelve al giro frigio que Lola suele resolver en su registro medio-grave). Predominio del movimiento conjunto. Acompañamiento (en fusas) con movimiento disjunto (basado en el arpegio) en los cc. 60 y 63.	Mismo giro a Sib (VI grado). Desde 66 vuelve a polarizar el descenso, a través de "mib" (cc. 67 y 68) hasta Re M (c. 67). 2 compases de VII (70 y 71) y vuelta a ReM (c. 72). 2 compases de II con apoyaturas(en los cc. 73 y 74) y vuelta a I (c. 75).
76-82		Continúa el compás de 3/8 hasta la llegade un 2/8 en 81 y 82. En los 2 primeros compases, 6 tresillos de semicorchea seguidos para anclarse, en los cc. 78 y 79, en un ritmo de corchea en el agudo y en los cc. 81 y 82, en el grave.	Predomina el movimiento conjunto en eldiseño melódico de este interludio.	Entrno de Re menor con pasajes por 6as en los cc. 76 y 77 y un II napolitano en 78 (sib-mib-sol) y una 6ªA (sol-do#-mib) en 79 para caer en FaM, en 80 y un La menor con 5ª disminuida (la-do-mib) en 81 y 82.
83-89		Vuelve el compás de 3/8 desde c. 83 hasta elfinal Predominio de los valores largos en la melodía de Lola frente a corcheas en elacompañamiento.	Quejío (melisma típico del flamenco sobre laexpresión de dolor "ay") sobre la nota "fa" aguda.	Con el "ay" de Lola repite, en la orquesta, en el c. 83 el 80 y en 84 y 85 copia los cc. 81 y 82. Desde 86 giro a SibM alternando I (86) y V (87) y modulación a ReM (I en el c. 88 y V en 89).
90-93		Muy similar a la subsección anterior. El "Ay" de Lola se despliega en valores largos de varios compases ligados con un	Quejío de Lola sobre la nota "la" con un mordente de 2ª mayor.	Cambio a ReM (con un "mi" natural en el c. 90 y alguna 2ª aumentada do#-sib -c. 90-).

		acompañamiento alterna cinco semicorcheas acéfalas (en los cc. 89 o 92) con corcheas acéfalas (en los cc. 90, 91, 93).		
94-115		Alterna el motivo corchea, dos semicorcheas, corchea (cc. 94, 101) con un predominio de corcheas en el grave en los cc. 95, 96, 97). Parece, por primera vez, la figuración de dos semicorcheas y negra (en los cc. 100, 103 y 104).	Diseños sobre el arpegio (el interés estriba en el ritmo y la armonía) y bordaduras por movimiento conjunto.	Giro a sib (VI grado) del c. 94 al 97. En 100, vuelta a Re (mediante una dominante). En 101 añade el "mib" frigio. Desde 104 pedal de acorde de VII (do-mib- sol).
106-118		El acompañamiento permanece en el mismo acorde desde 104 a 112 –todo ligado-) y Lola, con su "ay", trabaja 5 fusas en la última corchea de los cc. 106 y 107. En 109, entona 9 fusas después del valor largo. En 115, Lola vuelve al valor largo (mantenido 4 compases ligados) y la orquesta reexpone el tema inicial del interludio (silencio de corchea, dos semicorcheas y corchea cc 115 y 117 y, siguiente compás, 6 semicorcheas, cc. 116 y 118).	Explora casi todo su registro pero, hacia el final, (cc 113 y 114) se estabiliza en el registro agudo. El "quejío", por movimiento conjunto, recorre la escala frigia. Enfatiza la 2ª aumentada que se había evitado, en la voz de Lola, y que solo aparecía en los interludios instrumentales y para cerrar cada una de sus intervenciones. En los cc. 110 y 111 alterna el "mib" con el fa natural entonando, en 112, la 2ªA incluso ascendente.	Continúa el acorde-pedal de VII, iniciado en el c. 104 hasta el 112. En el c. 115, llegada a Re M durante cuatro compases.
119-123		Dos compases de semicorcheas (121 y 122) de un 3/4 implícito (acordes de corchea acentuados más silencio de corchea).	Giro descendente (con leves saltos) y cromático proponiendo bordaduras sobre las principales notas del arpegio de re (do# y sol #) y sobre el II frigio en el c. 120 (fa# y mib).	En 119 y 120 descenso melódico-cromático en la melodía sobre el II frigio ("mib" en el grave), cc. 121 y 122 con un V6ªA que aterriza en "re", en último compás (123). Polariza ese "re" con el semitono inferior (do#) y superior (mib) frigio.

Tabla I-5. Análisis microformal del nº 5 (Primer Acto).

N.º 6: FINAL DEL ACTO 1º				
		Análisis rítmico	**Análisis melódico**	**Análisis armónico**
1-18	Preludio 1-7	Tempo: *Allegreto Moderato*. Compás de 3/4 y, en el c. 12, cambio a *Poco menos*. Compás acéfalo con silencio de corchea y 6 semicorcheas dirigido a negra, negra con puntillo, corchea, negra y blanca. Jose Luis, en 7 y 8, propone un inicio acéfalo (silencio de negra con puntillo), corchea y 4 semicorcheas para, luego, negra y blanca ligada (c.9); negra con puntillo ligada y, posteriormente, corchea y tresillo de corcheas volviendo a negra y blanca. El acompañamiento, desde el c. 2 hasta el 10, se basa en la síncopa con la negra desplazada.	Ámbito de 9ª y perfil ondulante. Preponderancia del movimiento conjunto Jose Luis trabaja una línea melódica casi "cantilada". El c. 7 insiste en la nota "re". Los cc. 8 y 9 en la nota "fa#". De 12 a 16, movimiento conjunto salvo una 5ª J. ascendente. El perfil descendente en 12 y ascendente en 13 (arco invertido). Al final del c. 13 se produce el salto y vuelta a perfil descendente cc. 14 y 15.	Armadura de 2#s; en el compás 12, cambia a 3#s. Acorde sol-si-fa#; sol#-si-fa#; fa-re#-la-do# y caída a Si… Luego do-fa#-la-re. En 12, giro a Fa# menor, en el c. 13, Si menor (IV de Fa# menor). En el c. 14 vemos el mismo acorde pero con apoyaturade do# en el agudo y grave. En el c. 15, acorde de 7ª disminuida y, en 17, acorde de Si menor (IV grado).
18-25	Lola 19-24	Cambio a 3/8. Inicio anacrúsico con proliferación de corcheas (alternancia de un compás anacrúsico de corcheas y otro de corchea y valor largo).	Insistencia en la misma nota (p. ej. "sol" en compases 19, 20 y 21) a modo de cantilación de una forma inicial a la que comenzó Jose Luis.	Alternancia, en 18, del acorde de 6ªA (re-si#) y su resolución en "sol" y "re" en el grave (Lola insiste en su "sol#"). Un compás grave con "sol" y "re" -19 y 21 y compases alternando con silencio. Ostinato en acompañamiento combinando, "sol#" y "la" (de 18-22). El 23, tritono do#-sol. Y, en el acompañamiento, ostinato que alterna sol-do# con la-re (desde 23 a 27).
25-29	Jose Luis	Anacrusa de corchea, corchea, corchea con puntillo y semicorchea y corchea más valor largo. En 27, más velocidad con un tresillo de semicorchea. El acompañamiento desde 28 a 33 uelve a la síncopa de negras desplazadas.	Insistencia en la altura de "do#" desde el c. 25 con anacrusa hasta el 29, asciendo a "mi" en el compás 30.	De 25 a 27 continúa la alternancia sol-do# y la-re. En el c. 28 y 29 acorde do#-mi-la# que, en la última corchea cambia a do natural-la natural-re# para conducir a una dominante sobre Mi.
29-33	In-	Venimos de un acompañamiento asincopado (silencio de corchea y tres corcheas desplazadas en compás de 3/8)	Ámbito muy restringido y poco movimiento interválico en las dos voces del acompañamiento.	Se dirige a la dominante de La M (armadura de 3#s desde el c. 12) con 9ª que resuelve, en el c. 32.
34-40	Rosario	Tempo *menos* con anacrusa y ritmo de corchea, corchea con puntillo, semicorchea (cc. 34-36) y en 37 y 38, corchea-4 semicorcheas y 4 semicorcheas-tresillo de semicorcheas.	Interválica de 6ª menor en la anacrusa inicial (la-fa) para luego mayor presencia del movimiento conjunto con predominio de la línea descendente.	Todo natural con la nota "sib" (giro a Mi frigio mayorizado).

40-46	Interludio	Contraste entre la figuración de fusas del c. 41 con el ritmo de uno de los motivos agitados (trino en la voz superior y figuración acéfala en la voz inferior -silencio de semicorchea, semicorchea y negra ligada).	En 41, arpegio descendente desde un "sol" sobreagudo con dos 3as aumentadas (si-lab) y trino sobre "re" (cc. 42-46) propio de uno de los "motivo agitados". En la voz inferior, el tritono descendente y acéfalo en cc. 43 y 45.	Armadura de 1 bemol destacando el acorde de 7ª disminuida (sol#-si-re-fa) y, desde el c. 43, el ostinato en el grave con el tritono de "mi" a "sib".
47-52		Fusas en el c. 47 y predominio de las tres corcheas en el acompañamiento a partir de 48.	Arpegio en el c. 47 con otros saltos de 5ª e incluso 7ª.	En 47 arpegio sobre Mi menor con la 5ª disminuida (sib) y 7ª menor (re) y en 48, cambio a LaM alternando, cada 2 compases, la tónica y la dominante.
52-83		Continúa el compás de 3/8 con la nueva indicación de *Tempo de bulerías*. Rimo anacrúsico de tres corcheas y corchea-negra.	Domina el movimiento conjunto con alguna 3ª descendente así como insistencia en la misma altura de "la3as" (en el c. 52, la repite en 3 corcheas).	Alternancia de tónica, en los cc. 52 y 53 (bordadura de 5ª, 6ª y 5ª) y dominante en los 2 siguientes (54-55)
83-87	Inter.	En la voz superior ritmo de 3 corcheas, corchea-negra y hemiolia de 3 negras. La voz inferior propone, en 86, un ritmo acéfalo de silencio y 5 semicorcheas.	Ámbito reducido en la voz superior y movimiento conjunto frente al arpegiado de la línea de semicorcheas de la voz inferior en el compás 86.	IV grado (re-fa#-la) en los cc. 84-85 y I, en 1ª inversión, en los cc. 86-87.
88-90		Igual que en 80-83 (anacrusa y predominio de corcheas, troqueo invertido "a" -corchea-negra- y hemiolia de 3 negras).	Como en los cc. 80-83, movimiento conjunto con alguna 3ª descendente y ámbito reducido.	Acorde II en 3ª inversión (la-si-re-fa# en los cc. 88-89) y I en 90-91 para caer en Fa# menor en el c. 93.
91-99	Lola	Predominan las corcheas (inicio acéfalo en 92 –2 corcheas-) y después, las negras; destaca la alternancia con hemiolias (cc. 92 y 93; o cc. 96-97 –mediante la ligadura de la última corchea del compás anterior con la primera del siguiente-). De 95 a 99 se repite, rítmicamente, lo mismo que de 92 a 95. En el acompañamiento, se retoman las semicorcheas (cc. 92 y 96) y la fórmula de la canción n.º 2 de Heredia corchea, 2 semicorcheas y corchea (cc. 91, 94 y 98) sin olvidarse de las 3 corcheas (cc. 93, 95 y 97).	Con la intervención de Lola aparecen lossaltos consecutivos en la anacrusa (en este caso es un inicio acéfalo) con dos 3as descendentes (de do#4 a la3 y a fa#3 en los cc. 91 y 95), la inmovilidad interválica (cc. 92 y, luego, c. 96 con el fa#3) y movimiento conjunto (cc. 93 y 94; luegocc. 97 y 98); El ámbito es restringido y grave para el registro de Lola (5ª –fa#3, do#4).	Giro al relativo menor (Fa# menor). En los 92, 94, 95, 96 y 98, acorde tríada menor sobre fa# (tónica de esta nueva región tonal). En 93 y 97 sigue la pedal en el grave sobre "fa#" añadiendo notas con tendencia cromática como el trino sobre sol# de la voz cantada y agudo de la orquesta que resuelve, en siguiente compás, en la nota "la" (la 3ª menor de la tonalidad de fa#) así como las notas "do" y "re" en el registro contralto orquestal. Lo analizamos como un VI 6ªA con fundamental "re" (lleva la 3ª mayor –fa#-y la 5ª disminuida enharmonizada -sol#- con su 7ª-do natural-).
99-107	Jose Luis	Inicio acéfalo (similar al de Lola en el c. 91). Alternancia de corcheas con hemiolia de 3/4 (cc. 100-103). No Seguimos con compases con el pie troqueo invertido como en 101 y 103 (variante "a") y, en 105 (variante b"). En el acompañamiento grave proliferan las 6 semicorcheas por compás. Y, en 106 y 107, el motivo rítmico de la canción de Heredia (corchea, dos semicorcheas y corchea).	descendentes en la cabeza y movimiento conjunto en el pasaje más complejo rítmicamente –pero una 6ª por debajo de la propuesta de Lola-. Ámbito de 8ª y perfil de arco invertido.	Tonalidad de LaM, con dominante en los cc. 100-101, tónica en 102, VI en 103 (fa-la-do), dominante en 104, II en 105, dominante en 106 y 107
10	D.	Se retoma la 1ª fórmula del "tiempo de bulerías" con	Saltos en algunos cambios de compás (3ªascendente	Cambio al homónimo menor (La) continuando con el

		inicio anacrúsico (no acéfalocomo en las dos últimas intervenciones) y con un ritmo de 2 compases 3/8 –tres corcheas y negra-corchea) y uno de 3/4, en el c. 110 (con la fórmula de la canción de Heredia -corchea dos semicorcheas y corchea-) y en el acompañamiento, voz grave, en el c. 114.	entre el c. 108 y 109; misma 3ª ascendente entre los cc. 111 y 112) y una 5ª descendente en el pie troqueo invertido de 114; predomina, no obstante, el movimiento conjunto y la inmovilidad interválica (por ej. el c. 108) especialmente, en hemiolias (de métrica de 3/4). Ámbito es de 8ª con perfil ondulante.	acorde de dominante y la pedal de "mi" que apareció con la intervención de Jose Luis. En el c. 113 hay un VI-V que subraya ese giro frigio (fundamentales de los acordes fa y mi; y sus 3as "la" y "sol#").
116-123	Heredia	Dos compases con métrica de 3/8 (el 116, con proliferación de corcheas y el siguiente con un pie troqueo invertido variante "a") y otro con hemiolia de 3/4. Como novedad, este 2º compás(c. 118) cuenta con la figuración rítmica de la Canción de Heredia añadiendo un doble mordente (bordadura superior) en el inicio del compás; en 120 y 121 predominancia, de nuevo, de corcheas yhemiolia en los cc. 123 y 124. El grave del acompañamiento insiste en el ritmo de la canción de Heredia (corchea, dos semicorcheas y corchea) en 116 y117 (continuando los cc. 114 y 115).	Muy similar interválicamente al motivo de D. Diego pero "aderezado" con la cadencia andaluza. Ámbito de 9ª. 5ª ascendente en la anacrusa (mi, si), inmovilidad interválica 116 (permaneciendo en "si"), salto en el cambio de compás (5ª ascendente si,fa#); movimiento conjunto en 117; otro salto de 4ª descendente en el cambio de compás; movimiento conjunto en 118; salto de 3ª ascendente en el cambio de 119 a 120 y movimiento conjunto y descendente en el c. 120 y 121 (cadenciaandaluza). Inmovilidad interválica en los 122 y123, aprovechando la hemiolia. El perfil dominante es el ondulante y, en 122 y 123, descendente.	Se mantiene el arpegio sobre el acorde de dominante (mi, sol#, si) en 116 y 117; a partir del c. 118, se retoma la pedal sobre mi cambiando de octava y con mordente de "re#" a "mi" en la corchea central; en 120 y 121, acordede subdominante (re-fa-la) y armonización de la cadencia andaluza descendente de Heredia con una serie de acordes de 6ª doblando la melodía en el agudo (fa4-la4-re5, mi-sol-do, re-fa-si etc.) hasta llegar, en el c. 122, a sol#-si-mi –dominante-.
124-131	Lola	Predominio de la corchea incluida en el inicio anacrúsico; se percibe una articulación cada 2 compases (en el c. 125 la segunda corchea se convierte en semicorchea y silencio de semicorchea y, enel c. 127, directamente, corchea, silencio de corchea retomándose la anacrusa). En el siguiente fragmento no hay silencio en la serie de corcheas hasta el c. 131 (es como un "preparados" -2 cc-, "listos" -2 cc- y "ya" -4 cc-).	En 124, 126 y 128, una 5ªJ. ascendente. En el c. 129, 5ªD. y en el c. 130, de nuevo 5ªJ. Melódicamente observamos un interés por el giro andaluz-frigio ("fa"que desciende a "mi").	Acordes complejos (mib-la-do-fa) en el c. 124 y luego mi-fa#-si-mi –donde el "fa#" resuelve en "mi", rápidamente). En el c. 126, otra vez, mib-la-do- y, en 128, igual. En 129, subtónica (re-fa#-la) y en 130 se propone el acorde: re#-la-do-fa natural.
131-134	Interludio or-	Comienzo con la fórmula de la Canción deHeredia (n.º 2): corchea-2 semicorcheas y corchea (131-132) y solamente figuración de corcheas en los cc. 133 y 134.	En 131 y 132 se propone una bordadura cromática circundando el "mi"; por encima, 2 semicorcheas para "fa" y, por debajo, la última corchea "re#". Las corcheas de 133y 134 insistenten en "mi" alternando varias octavas en 133 y en la última corchea de 134.	Destaca, en el grave, la nota pedal sobre "mi". Yahemos comentado, en el plano melódico, que en la voz aguda circunda, cromáticamente, la nota mi (con fa natural y re sostenido) preparando, de nuevo, la conversión de dominante en el c. 135.
135-166	Paco, Mercedes y	Sigue el compás de 3/8 (sonando a 2 cc. de 3/8 –por ejemplo 135 y 136) y uno de 3/4 por la hemiolia –cc. 137 y 138-). Destacamos, como en el c. 52, el predominio de corcheas en 135 con anacrusa, el pie troqueo invertido del c. 136; y, en la zona de la hemiolia, la fórmula de la "canción de Heredia" (corchea, dos semicorcheas y corchea). Todo sigue igual salvo, en el c. 141, donde se repite	Superioridad del movimiento conjunto en la voz superior (cantada por Paco, Mercedes y coro) salvo las anacrusas que se inician con una 4ª ascendente (mi3, la3) –cc. 135, 140 y 145 y, en el c. 159, (la3-re4) –o con una 3ª ascendente (cc. 139, 147), domina el movimiento conjunto con alguna 3ª descendente –casi siempre en los finales-y, también, repercusión de la	Desde el c. 49 seguimos con la armadura de LaM y, ahora, observamos los tres grados convencionales (tónica, dominante y subdominante). La mayoría de los acordes de tónica llevan la 7ª mayor (sol#) y una 6ª añadida en la 2ª corchea (fa#) que resuelve en la 5ª (mi) en la tercera corchea, siendo este el acorde más usado en este pasaje. En los cc. 135-136 lo repite; en 137-138, dominante; de 141-145,

		el pie troqueo invertido variante "b" (doble mordente); en el c. 145 se retoma la fórmula de la canción de Heredia; en el c. 149 el pie troqueo invertidovariante "b" con el doble mordente. Desde el c. 151, observamos una fórmula parecida pero con una hemiolia más clara (sin las semicorcheas) en los cc. 153-154, en los cc. 157-158, en los cc. 161-162 y en los cc. 165-166. En el acompañamiento instrumental, la voz grave insiste en las 3 corcheas ligando la 2ª y 3ª (de 135 a 141) y la voz intermedia (registro tenor) repite varias negras desplazadas por los silencios de corchea al comienzo de cada compás. En el 138, se retoma la fórmula de la canción deHeredia. A partir de c. 143 el grave insiste en seis semicorcheas por compás (desde 143 hasta 150). En 151 se "trunca" la insistencia en las seis corcheas alternándose, ahora, acordes de corchea con silencios (en 151, silencio de corchea, corchea –acorde- y silencio de corchea; en 152 corchea –acorde-, silencio de corchea y corchea –acorde-). Repite esta fórmula en 155-156 y en 163-164; 80-81. En los cc. 153-154, nueva figuración acéfala en el primer compás (silencio de semicorchea y 5 semicorcheas) y tética en el 2º compás (6 semicorcheas). Lo repite en los cc. 161-162 y, simplificadamente, en 165 (sin su 2º compás con 6 semicorcheas en el grave aunque si en la voz aguda) y en 169-170 vuelve a la fórmula original.	misma nota(en el c. 135 tres corcheas "la"). El ámbito es bastante reducido si suprimimos la anacrusa (que añade una 4ª por el mi3); el ámbito, sin ese "mi", sería de 5ª (la3, mi4) desde el c. 135 hasta 150; desde 151 a 158, e aún reducido (4ª) y más grave (amplía ligeramente hacia abajo -fa#3- yrestringe hacia arriba -si3-). Desde 159 hasta 166 une los 2 fragmentos teniendo una 7ª de ámbito (fa#3, mi4). Destacamos alguna apoyatura (6ª -do#- que resuelve en 5ª – si-) en los cc. 138 y 141.	tónica; en 146-148, dominante; en 149-150, tónica; en los cc. 151, II con la 7ª en el bajo. En los cc. 153 y 154, arpegio (noacordes) en semicorcheas sobre el acorde de tónica (con algún cromatismo como el "si#" que resuelve en "do#"). En 155 y 156, II con la 7ª en el bajo; en 157-158 repite el arpegio de los cc. 153-154. En 159-160 retoma la subdominante (re-fa#-la); en 161-162, un arpegio idéntico al de los cc. 153 y 154. En los cc. 163 y 164, II con la 7ª en el bajo; en 165-166 vuelve al arpegio sobre acorde de La pero con cromatismo de "re#" que resuelve en "mi" (y no "si#"que resuelve en "do#" como en ocasiones anteriores).
166-170	Interludio orquestal	En 166 se repiten las 6 semicorcheas. En 167 el ritmo es de 3 corcheas y pie troqueo invertido variante "a" en 168; se retoman las 5 semicorcheas acéfalas por el silencio inicial de semicorchea (en 169) y las 6 semicorcheas del c. 170 (preparando la vuelta de Paco, Mercedes y el coro).	En 166, la voz superior presenta un equilibrio entre el movimiento conjunto (tres 2as) y disjunto (dos 3as) con perfil ascendente; en el cambio de compás, salto (de "la4" a "re5"); en 167, inmovilidad interválica (insistiendo en "re5"), movimiento conjunto en el pie troqueo invertido de 168 con perfil descendente. En 169, vuelta al protagonismo de la voz grave y a la predominancia del movimiento disjunto con el cromatismo de "re#" que resuelve en "mi" (perfil ascendente) y en 170, una primero y último intervalo de 2ª con dos 3as y una 4ª (perfil descendente).	En 166, arpegio sobre acorde de tónica; en 167 y 168, giro al acorde de subdominante (re-fa#-la); en el c. 169, arpegio sobre acorde de tónica en 2ª inversión (cromatismo de "re#" que resuelve en "mi") y, en 170, añade una 6ª (apoyatura "fa#" que resuelve en "mi") a este arpegio triada sobre "la".
171-175	Paco	Se retoma la fórmula rítmica, de este *tempo de* bulería, tres corcheas con anacrusa, pie troqueo invertido variante "a" (corchea negra) y la hemiolia de negra y negra (2 corcheas	Movimiento conjunto (solo una3ª descendente en el c. 171) y perfil de arco invertido.	Subdominante en los cc. 171-172 (si-re-fa#) con sensibleen la última corchea del c. 172 (sol#); tónica, en 175 y dominante en los cc. 174 y 175.

		ligadas);		
175-182	Todos	Anacrus,a luego corchea, 4 semicorcheasy negra; y corchea ligada a negra (hemiolia). Valor largo desde 179 hasta 182 (3 unidades de compás ligadas y añadiendo, además, una corchea en 182).	Inmovilidad interválica repercutiendo en la nota "mi4" en los cc. del 175 (con anacrusa) al 178; e insiste en la nota "la4" desde el compás 179 al 182 (en este caso, ligada).	Alternancia I-V con dominante en el c. 175; tónica con 6ª añadida (fa#) 176; dominante en los cc. 177-178; y 179-181, tónica en 2ª inversión (mi-la-do#) en cada negra con guiño a subdominante en la última corchea de cada compás (re-fa#) y tónica en 182.
182-190	Interludio orquestal	Dominan las 6 semicorcheas por compás (fragmento del c. 182 al 184); en 185 y 186, vuelve una clara hemiolia con acordesque combinan las corcheas y sus silencios (en este caso corchea, silencio, corchea, silencio, corchea, silencio); en los cc. 187-88, ostinato-atremolado que resuelve, en 189, en un acorde de corchea; silencios, en estos 2 compases, hasta la última corchea del c. 190 que propone una nueva fórmula rítmica de 4 fusas ligadas).	En los cc. 182, 183 y 184, observamos más movimiento conjunto que disjunto (dos 3as descendentes por compás) aunque el diseño melódico (en semicorcheas) se basa en una bordadura superior sobre la nota "la" y el arpegio del acorde de tónica con una 6ª añadida (la, si, la, fa#, mi, do#) que repite en 3 octavas diferentes (en 182, sobre la4; en 183, sobre la3 y, en 184, sobre la2). Los cc. 185 y 186 no cuentan con demasiado interés melódico (son acordescon un carácter rítmico) y algo similar acontece en los cc. 187 y 188 conel ostinato atremolado sobre la nota "la" en registro subgrave y grave. Y en la anacrusa de cuatro fusas del c. 191 destacamos el sol natural (que prepara el guiño "frigio" hacia fa#).	Destacamos, como ya hemos adelantado,el arpegioen semicorcheas sobre el acorde de LaM, pero con 6ª añadida (fa#) en los cc. 182, 183 y 184. Ese es el acorde utilizado en la hemiolia de cc.185 y 186 apareciendo, después, el VI del menor(Fa natural con 7ª) en el c. 185
191-200	Lola, D. Diego y J.L.	Grupos acéfalos (precedidos de silencio de corchea que coincide con las 3 partes del compás) de 4 fusas en el agudo (12 por compás) en los cc. 191-192 y reposo en el c. 193. Repite lo mismo (3 grupos acéfalos de silencio de corchea y 4 fusas) y, en los cc. 195 a 197, nota larga; desde 197 hasta 199, ostinato tremolado.	En los cc. 191 y 192 aparece, en los grupos de fusas, un diseño arpegiado, descendente con 9ª y 11ª añadida (fa#3, do#, si2, sol que sube, hasta en 3 ocasiones, de octava). En 194 se propone un diseño similar sobre "si" con 9ª añadida y sin7ª (si3, fa#3, do#3, si2), que sube de 8ª en la 2ª parte y se repite en la 3ª parte. En 197 y 198, la nota larga es sobre "si4"; el ostinato atremolado, desde 197 hasta 199, alterna la 8ª "si-subgrave" y "si-grave".	Armadura de 2 #s. Los cc. 191-193 proponen un acorde menor sobre fa# con 9ª y 11ª añadida y sin 3ª (se omite el "la" tanto natural como sostenido). Y, hacia c.194, predomina el centro tonal de la armadura, si menor,omitiendo la 3ª (ni "re" natural ni sostenido). Desde 195, sólo aparece la nota "si" (sin ningún añadido armónico mayor: ni 3ª ni 5ª).
200-212	Interludio orquestal	Compás de 3/4, para la "Sentencia de Lola" con el mismo ritmo anacrúsico que la caracteriza (con una negra) y, desde 201 hasta 212 que combina todos los pies troqueos invertidos (el "a" en 201; el "b" en 203 y 206; el "d" en 205 etc.), la rúbrica de Lola en sus dos variantes etc. El ritmo que domina en el diseño del acompañamiento son los seisillos (ritmo propio del acompañamiento cuando transcurre la 2ª parte de la "sentencia de Lola".	La sentencia de "Lola" donde prima el movimiento conjunto con 2 saltos ascendentes de 3ª (arpegio) y el resto de saltos en las anacrusas; perfil de arco cada 2 compases y ámbito de 8ª. Las apoyaturas son importantes en la caída del c. 206 (9ª –sol- que va a 8ª –fa#-) y, en el c. 209, de 4ª que resuelve en 3ª (la a sol#) y, en 211, de 9ª que resuelve a 8ª(fa# que desciende a mi). Destacamos el diseño en el acompañamiento arpegiado (de semicorcheas) con 4ª añadida (11ª).	La sentencia de Lola se presenta en MiM. El acompañamiento de seisillos añade la 6ª del Preludio. Predomina el acorde de tónica desde 200 hasta 205; en 206 ,el II con la 7ª en el bajo (mi, fa#,la, do#). El acorde de 7ª disminuida de 2010 (fa#-la-do-mib con el do natural en el bajo) que es una dominante sin fundamental que mueve la 9ª (do natural) a la fundamental del acorde (si) en la 3ª negra 210 y es el que se utiliza en los décimos compases de las 2as transposiciones de la sentencia de Lola.

213-220		Cambio a 3/8 y templo *Molto animato*. Parte aguda: figuración "agitada"de corchea, corchea con puntillo y semicorchea (pie troqueo invertido variante"c"). En el siguiente compás: corchea, 2 semicorcheas y cuatro fusas (¿motivo de Heredia del Preludio?). En la parte intermedia y grave el bajo propone una caída tética y la parte intermedia despliega la síncopa de ritmo de corchea desplazad.	Predomina el movimiento conjunto pero con dos 3as descendentes. Un compás trabaja el perfil descendente (213 y 215) y, justo los siguientes, el ascendente (214 y 216). Es una progresión- secuencia, una 4ª justa por encima. Desde 217, el plano melódico pierde interés en pro del rítmico (las negras asincopadas y desplazadas que tanto aparecen en los acompañamientos de la zarzuela) y al armónico (los acordes que se suceden en estos cuatro compases) cuya función es modular hasta el 221.	Armadura de sólo 1 #. El c. 213 se basa en la tríada menor sobre "la" con 6ª añadida (la-do-mi-fa#-); podría ser un acorde de 5ª disminuida con 7ª, fa#-la-do natural-mi) y nota de paso, en laúltima semicorchea, desde "do" natural a "si") 2 compases; apoyatura en la caída del c. 214 (7ª mayor –sol#- que resuelve en 8ª –la-). En 215: sol-si-fa natural-la (acorde de 7ª y 9ª sobre "sol" y nota de paso desde el "fa" natural al "mi"). En 216, si-fa natural-la y do#): En 217, fa#-#re#-la-si (2 cc), dominante de la tonalidad menor de la armadura (mi menor).En 219 aparece una dominante secundaria sobre "la" (en 2ª inversión) que prepara la llegada al LaM de 221.
221-231	Lola (desde dentro)	Compás de 3/4 con idéntico ritmo al de las citas de la "sentencia de Lola". Los mismos "pie troqueo invertidos" y "rúbricas de Lola". En el c. 228 (el 8º de los 12) aparece la el ritmo de tresillo tético, negra y 2 corcheas (sin anacrusa)), es decir, la variante de la 2ª versión de la sentencia (cuando se transportaba una 4ª ascendente).; El nuevo elemento es un doble mordente en el c.225 con el texto *nadie lo* ***puede*** *comprar*. El acompañamiento no es un diseño arpegiado sino una alternancia enostinato entre la fundamental (la) y 3ª del acorde (do#).	La interválica es idéntica a las citas de la"sentencia de Lola": movimiento disjunto en la anacrusa inicial y las dos corcheas –anacrusa- de 225 (5º compás de los 12 que componen la "sentencia") y, en el resto, movimiento conjunto. Perfil de arco cada dos compases.	Cambia a la tonalidad de La Mayor con armadura de 3 sostenidos (y el tema se transporta respecto a la versión en Mi mayor del c. 220). En el c. 226 (la-re-fa#-si) tenemos un II con la 7ª (como siempre) pero la 7ª ya no está el bajo. En el c. 130 (que es el 10º compás de la "sentencia de Lola") aparece la dominante pero simplemente con apoyatura de 9ª a 8ª –fa# que resuelve en mi-).
232-259	Postludio instrumental con diálogo encima	Desde 232 hasta 235, en lavoz aguda de la orquesta, se simultanean 3 negras por compás y blanca con puntillo; en 236-237, silencio de corchea y 5 corcheas; en el c. 239 y 240, anacrusa de corchea, pie troqueo invertido variante "a" (negra y blanca ligada a blanca con puntillo). En 241-242, blanca con puntillo ligada a blanca); en 243-244, anacrusa de negra y blanca con puntillo ligada a blanca. En el c. 245, anacrusa de corchea y 2 semicorcheas repitiéndose en la anacrusa de 253. En 246, blanca y negra ligada (2 compases). En 250, se propone blanca (que viene ligada) y negra; en 254, lo mismo (con la blanca ligada del compás anterior) y negra; y en 257-258 se simultanean los 2 compases ligados en la voz superior y un ostinato atremolado sobre la nota "la" subgrave y "la" grave. En la voz inferior aparece el motivo de negrasdesplazadas por la síncopa (corchea, dos negras y corchea) desde 232 hasta 235. En el c. 236, corchea, negra y 3 corcheas; en	Importancia de la bordadura inferior (en las negras del 232 y 234) yla superior (en las negras de 233 y 235); en 236, equilibrio entre el movimiento conjunto y disjunto (es un arpegio con 6ª añadida – fa#-); en 239, en 8as, énfasis dela 2ª menor descendente como seña de identidad del giro frigio (fa que desciende a mi). Y en la anacrusa de 245, ocurre algo similar en la bordadura de la anacrusa de 245 ("re", "mi", "re" que resuelve en "do#"); cromatismo en los cc. 247 con anacrusa ("mi3" anacrusa; "re#3" unidad del compás), 248 (re natural) y 249 (do#); aparece algo muy similar desde la anacrusa de 251 (bordadura superior -mi, re- para ir añadiendo una bordadura superior -mi3, re3- llegando, de nuevo, a "do#". Desde 254 con anacrusa se insiste en la anacrusa sobre "si2" que resuelve en "do#3". En el acompañamiento asincopado de negras desplazadas predomina el	Giro a LaM (con acordes del homónimo menor como "Fa M, en 232 o una triada sobre "sib" en 2ª inversión en el c. 233. Luego, acorde de 7ª de dominante sobre mi, en el c. 234; tónica, en 235, dominante secundaria sobre el I en el 236 (la-do#-mi-sol) y subdominante, en 2ª inversión (la-re-fa#) en 237. En el c. 239, propone la polarización frigia de "fa" a "mi" (sin completar la armonía); a partir de 241, insistencia, en el acorde de tónica durante 2 compases y, en la última negra de 242, el II rebajado (fa-sib-re) manteniendo la nota "la" pedal en el grave. Ocurre lo mismo en 244. A partir de 247 se produce un enlace de acordes conectados por el cromatismo descendente manteniendo, como nota pedal, el "la" en el grave(en 247, sol-si-re#; en 248, sol-sib-re natural y en 249, acorde tríada mayor de tónica). Se repite en el fragmento del c. 251 con anacrusa hasta 253- 254. A partir de 255, con anacrusa, las negras previas a las unidades de compás son VII rebajados (tríadas

		237, 6 corcheas; a partir de 239 con anacrusa destacan los acordes verticales ya descritos.	movimiento disjunto por encima de la 3ª (en 232, 5ª justa ascendente –fa, do- más 4ªJ. ascendente); y, en los cc. 233, 234 y 235, a la 5ª le sucede una 6ª; en 236, el movimiento disjunto hace más uso de las 3as. A partir de 239 no hay diferencia melódica entre ambas vocespor ser bloques verticales envalores largos.	"sol natural") en la última negra de 254 y 256. Y en 257 y 258,acorde, durante 2 compases ligados, de tónica que repercute, en la 1ª corchea del último compás del I acto.

Tabla I-6. Análisis microformal del nº 6 (Primer Acto)

N.º 7 (Preludio y dúo de Lola y Heredia)				
		Análisis rítmico	**Análisis melódico**	**Análisis armónico**
1-11		Importancia de las semicorcheas que se intercambia entre la voz superior de la orquesta (cc. 1-2) y voz grave (3). De nuevo, en la voz superior (cc. 4-10) y voz grave, en el c. 11.	En los dos primeros compases predomina el movimiento conjunto y, en el resto, disjunto (por arpegios) con un perfil muy ondulante	El c. 1, el acorde de "Re" menor en 2ª inversión, en el c. 2, bordadura cromática superior e inferior sobre "la" (con "sol#" y "sib") y cadencia del c. 3, sobre el acorde triada mayor de "mi". En el c. 4, concluye con una cadencia andaluza (la, sol, fa y mi). Después, sorpresivamente, aparece un acorde de Sol#M. En 10, introduce un II frigio (la-do#-mi) que cadencia en Sol# mayorizado (en 11).
12-34		El c. 11 presenta una fórmula rítmica del motivo agitado (las 2 semicorcheas iniciales en el compás 3/8). Predomina de las semicorcheas pero, como novedad, se doblan en fusas (cc. 13, 14 y 17) o, incluso, tresillos de semicorcheas como en 15. Hemiolia de 3/4 en los cc. 22 y 23 con acordes en las 3 negras (corcheas y silencios de corchea). En 32, anotación *Vivo* que contrasta con el *Menos mosso* de la caída de 35 (cuando se acaba de abrir el telón).	1ª cita, en el c. 11, primera cita del motivo de Heredia (8ª descendente en semicorcheas en la cabeza del compás). Importancia de la bordadura superior desde el c. 16 y 22 y, en 22-23. Y, en 26, vuelta al comienzo del preludio.	Armadura de 1 sostenido. En 12, un nuevo centro tonal-modal en "si" (triada mayor). En 13 vuelve a la cadencia andaluza (mi, re, do y si). En 14, acorde de Si menor. En 15, parece una vuelta a un "la" dórico (con el "fa#"). Acorde de fa#-do-mi (III), en el c. 16, re-fa#-la-do. En 17, acorde de "la" menor (con borbadura en la voz superior, "mi", "fa#", "mi" y "fa#". En 18, acorde de ReM con 7ª, "la" menor en el c. 19 y cadencia en SolM en el c. 20. En 21, II frigio de SolM (LabM al que añade un sib que conduce a la 3ª mayor del acorde de Sol mayorizado). En 22 y 23 insiste en SolM. En 24, giro al acorde de MiM, en 25 melodía en el II frigio (fa). En 26 acorde de FaM, en 26 misma melodía y ritmo que en el c. 2 (bordadura cromática sobre "la" -con "sol#" y "sib"—Después se trabaja la sensible ("re#") y la supertónica rebajada frigia (fa) y "mi" como nota pivote continuando en 29. En 30 añade el tritono ("si" que desciende a "fa"). En 31 desaparece el "re#" subrayando aún más el "fa" frigio. Al final de esta sección notas de paso sobre el arpegio de "re" y/o "fa".
35-40	Lola y Heredia	Tempo *Menos mosso* y ritmo del motivo "agitado" (dos semicorcheas que conducen a valor largo). Acompañamiento de corchea con puntillo y 3 semicorcheas. En 37 vuelve la hemiolia de 3/4 con negras desplazadas en el grave y, en la voz aguda, predominan las semicorcheas.	Interválica del motivo "agitado": 8ª descendente en el c. 35. En 37 y 38 presencia de la 2ªA. Predominio el movimiento conjunto hasta 39 que vuelven los saltos arpegiados. En 42, vuelve la 8ª del motivo "agitado". En 39-43, cita del comienzo del *Menos mosso* de lo scc. 35-38.	Cadencia en "si". En el c. 35, evita la 3ª (ni "re" natural ni sostenido). En 36, ya aparece el "re#". En 37 aparece, melódicamente, la 2ªA descendente ("fa"-"re#") polarizando el "mi". Pedal de "si" en la voz grave. En 38, 2ªA entre "la#" (sensible) y "sol" (semitono superior a "fa#"). En 39, énfasis en el "do" (supertónica rebajada del modo frigio sobre "si"). En 40, acorde sobre "fa#" sin quedar claro si la 3ª es mayor o no; la armadura cambia a 2 #s.

41-45		Rítmicamente se cita el mismo motivo del pasaje de los compases 35 a 38.	Transporta, una 4ªJ inferior al pasaje del c. 35 al 38.	El c. 41, "do#" y "la#" y, en 42-43, aparecen dos 2as aumentadas entre "mi#" y re. En 41-43 aparece una pedal en el grave sobre "fa#" con unas octavas idénticas y una rítmica similar a la propuesta entre 37 y 39. En 44 aparece el mismo ritmo e interválica que en 41 desplazando una corchea antes y en la voz grave (síncopa del c. 44, "re", "do#" y si y, en 44, "do#", "la#", "si", "sol", "fa#" y "mi#") y bordadura sobre "do#" en el registro grave de la orquesta ("re", "do#", "si" y "do#").
46-58		Primer pregón interior es anacrúsico trabajando la fórmula de anacrusa de corchea, 2 corcheas, silencio de smicorchea, semicorchea anacrusa, 2 semicorcheas, corchea con puntillo, semicorchea, doble mordente sobre corchea y blanca (la importancia del breve larga en esta zarzuela). La respuesta al 2º pregón (anacrusa de 3 semicorcheas y corchea-negra ligada). En la voz superior de la orquesta de los cc. 54-56 dominan las semicorcheas con el impulso de la anacrusa de 3 semicorcheas y, en la caída tética, dos fusas iniciales en los cc. 55-56.	En 48, con anacrusa, 5ª disminuida y ascendente en el inicio de 1er "pregón interior" ("sol#"-re). 5ª justa, en el 2º pregón anacrúsico, en 51. En los cc. 55-56 domina el conjunto con alguna 3ª.	Armadura de 3 #s y pedal sobre un "do#" muy grave en la orquesta y ligado durante los cc. 46-52 sin más acordes como soporte de los dos pregones interiores. En 54, sobre el mismo pedal mantenido 3 compases más, se añaden unos acordes que trabajan el "mi#" (3ª mayor sobre "do#") y el "si" (7ª de dominante) que resuelve en un ReM en diferentes inversiones como un guiño del II rebajado frigio que fricciona con la pedal de "do#". En 57-58 la pedal cambia, también en el registro grave, a "sol#".
59-65		*Tranquilo muy expresivo*. Mismo motivo rítmico en 62 con anacrusa que en 54 (3 semicorcheas y caída de 2 fusas) con la novedad de que los 2 compases posteriores trabajan la síncopa sobre corchea desplazada.	En el c. 59, negras ligadas durante 6 compases (sin nada más entre el c. 59 a 61. En la anacrusa del c. 62 cita una melodía similar a la de 54 con un predominio del movimiento conjunto con algún salto excepcional.	Armadura de 4 #s con mucho uso del "si#" como sensible de "do#" con pedal de dominante sobre "sol#". Destaca el "sol natural" del c. 62 en la voz intermedia (sensible de la 7ª de dominante y enharmonía de un faX). En 64 y 65, serie de acordes en 1ª inversión (recurso de serie de 6as sobre acordes tipo fa#-la-re# o do#-mi-la. En 66, profusión de acordes sobre "la" que chocan con la pedal de "sol#" como guiño frigio.

66-82		Cambio al compás de 6/8 con la anotación *tempo*. En 67, 3 corcheas, corchea y negra; en 68, 4 fusas, negra y negra con puntillo ligada al siguiente compás. En 70, mismo ritmo que en 67; en 71 fórmula con tresillo de semicorcheas retomando, en 72, las 4 fusas y valor largo similares a las de 68. El interés rítmico, a partir de 74, está en la línea grave con corchea, negra y negra con puntillo (cc. 74 y 75, 77, 79 etc.).	Intervalo de 3ª en la cabeza del compás 67 seguido de movimiento conjunto en los siguientes compases (del 68 al 75).	En 66 continúa la pedal sobre "sol#" en registro grave y, en la voz intermedia, ostinato-trémolo sobre "fa#"-"la" (que desde Sol# frigio mayorizado sería un II dominante secundario en 3ª inversión -sin el "la" natural propio del II "rebajado"). En 68 y 69 descanso en Do# menor evitando, en el floreo, el "la" natural que aparece sostenido en la voz superior. En 69 evita el "si#" (sensible). En 70-71, el acorde de "do#" se mantiene con su 3ª menor sin rehuir del "choque" contra los "re" de la melodía. En 72, la 3ª del acorde do "do#" es mayor (mi#) y las notas escogidas en la melodía son un guiño al tetracordo frigio (do#, si, la y #sol) incidiendo, en el acomapañamiento, en la triada mayor sobre do# (cc. 74-75). En 76 el foco está en el acorde triada mayor sobre "fa#" (no hay melodía), en 77, el grave trabaja la cadencia andaluza (si, la, sol y fa#) con un ostinato-trémolo con las notas "mi" y "sol" ("sol" es el II frigio y el "mi" sin sensibilizar). En 78, reposo sobre "fa#" frigio, en 79 se copia 77. En 80, descanso en Fa#M, en 81 y 82, importancia del sol natural y si (con algún do) como II rebajado frigio
83-85		Compás de 2/8 y, en 84/85 cambio al compás de 3/4. Diez fusas en el 2/8 y, en el 3/4, ostinato-trémolo durante 4 compases en el acompañamiento.	Movimiento disjunto (3as ascendentes) en el c. 83 y perfil ascendente. El trémolo de 84 se realiza sobre la nota "do" sobre aguda y se mantiene, en 85, para la entrada de Heredia.	Arpegio sobre el acorde sol-si-do#-mi. En la 9ª fusa choca el sol natural agudo con el sol# grave. En 84 ostinato-trémolo sobre la nota "do#", en el ámbito agudo, y en el c. 85, igual.

86-102		Anacrusa de corchea, valor largo (blanca con puntillo ligada a negra con puntillo), corchea, tresillo de corcheas y, en 88, 4 fusas que coinciden con la sílaba "-jer" de la palabra "mujer", conducentes a un valor largo. En el c. 90, anacrusa de 2 corcheas, 2 corcheas más, negra con puntillo y corchea. En 91, negra y blanca ligada a negra y ligada a corchea; en 94, Heredia propone anacrusa de corchea, negra, 4 corcheas y 4 fusas (ahora coincide con el "Lo-" de "Lola". En 97, inicio tético, 4 corcheas, corchea con puntillo y semicorchea. En 98 4 semicorcheas y valor largo; la orquesta, en 96, se independiza rítmicamente proponiendo seis corcheas y, en 97, negra, negra ligada a corchea y tresillo de semicorchea (que "choca" con la corchea con puntillo y semicorchea de Heredia). En 98, corchea ligada a fusa y 3 fusas más, corchea con puntillo, semicorchea y 4 semicorcheas (respondiendo a las 4 semicorcheas de Heredia en la 1ª parte del compás). Desde 99, Lola recita repitiendo el compás anterior. 100 y 101, 6 corcheas por compás.	Los ostinatos-trémolos de 84-87 son de 8ª. Heredia (en 86 con anacrusa) comienza con una 3ª ascendente y otra descendente pero, en el resto del motivo predomina el movimiento conjunto. En 90 con anacrusa, aparece una 4ª ascendente ("fa", "si"), movimiento conjunto y, en 91, 5ª descendente ("sol", "do"). 94 con anacrusa, es una versión abreviada del c. 86, con la 3ª ascendente y descendente y luego movimiento conjunto. En 97, Heredia inicia téticamente con una 5ª ascendente continuando con movimiento conjunto salvo una 3ª. En 96, predominio de corcheas en el arpegio de la voz superior. En 98 y 99, las fusas trabajan el movimiento disjunto del arpegio y las 4 semicorcheas y el movimiento conjunto del floreo superior e inferior. En 100, movimiento disjunto ascendente y en 101, movimiento conjunto y cromático descendente. En 88, 95 y 98 boraduras ascendentes y descendente.	86 y 87 repite el ostinato-trémolo ahora sobre "do#" en un registro menos agudo que en los 2 compases previos. 88 y 89, acorde de 7ª dominante sobre "re" en 3ª inversión. En 90, 5ª disminuida y de 7ª de dominante sobre "si" en 1ª inversión (re#-fa-si). El c. 91 propone una 7ª de dominante en 3ª inversión sobre "do#" que se mantiene en 92 con un giro frio en la última corchea del ¾ ("re", "mi", "re") hacia "do#". En 93, acorde de Fa# menor, con 7ª en 1ª versión. En 95, acorde sobre "mi" en 1ª inversión (sol#-si-mi) repetido en 96 aunque con una sensibilización cromática de "sol#" con un "faX" previo en la 2ª corchea. En 97, triada mayor sobre "re" que conduce a "do#" (la orquesta toca "mi#" pero Heredia canta "mi natural"). Lo repite, en el c. 99. En 100, bodadura sobre "sol" (con "fa#" y "la") y predominio de las notas "sol#", "si" y "re#" con notas de paso y apoyaturas. En 101-102, otra 7ª de. dominante sobre "re" y, en la última negra de 102, previa a la vuelta al 3/8 con el tempo *Mas movido* introduciendo el acorde sol-mi-sol-si (guiño frigio a la caída de a "fa#".
103-109		En 103, cambio al compás de 3/8 con la indicación de tempo *Más movido*. Predominio de las semicorcheas (6 en los cc. 104, 106, 107 y 108), la fórmula de corchea y 4 semicorcheas en los cc. 103 y 105, corchea, 2 semicorcheas y corchea en el c. 109.	Alterna el movimiento el disjunto en perfil ascendente en los cc. impares (103 y 105) con movimiento conjunto en los compases pares (104 y 106). En 107-108, equilibrio entre las 2as y 3as con un perfil ondulante y el c. 109, movimiento conjunto.	Fa# menor (3 #s) con sensibilizaciones cromáticas de la 5ª del acorde (do# con un si# previo) y con la 3ª mayor (la#), en 104, notas extrañas a la armonía pero explicables con una fundamental de "si" (IV del modo "fa#" frigio). En 105, Fa#M, en 106 se repite 104 (IV grado); en el c. 108 acorde sol-si-do#. En ese compás, guiño frigio en las últimas 3 semicorcheas hacia el fa# de ReM que enlace, en la última corchea previa al Tranquilo de ¾ con un sol-mi-sol-si preparando la cadencia a Fa#M (con la armadura de 5 #s de 110).

110-121		Cambio a ¾, en el c. 110, y tempo *Tranquilo*. En el acompañamiento orquestal predominio de las 6 corcheas por compás (hasta 121). En la intervención de Lola gran variedad en la subdivisión de cada parte (en 111, 2 corcheas y tresillo; en 112, 2 semicorcheas y corchea ligada a blanca. 114 es más convencional (negra y 4 corcheas) y 115 repite la fórmula de 112: 2 semicorcheas y valor largo (la repite en 116). Vuelve la rúbrica de Lola con anacrusa de corchea, negra y cuatro semicorcheas -ahora 4 fusas para la sílaba "Lo-" de la palabra "Lola". En 120, otra versión (anacrusa, negra, 4 corcheas y 2 semicorcheas más corchea) que repite en 121 (las dos semicorcheas y valor largo).	Interválica hiératica en la propuesta de Lola instiendo, en las 7 notas, en la nota "mi"). Movimiento conjunto y perfil descendente en la fórmula de dos semicorcheas y valor largo. En 112, "mi", "re" y "do"; en el c. 115, "re", "do" y "si" que se repite en 116 y, luego, en los cc. 121 y 122. Las 4 fusas vuelven a ser floreo superior e inferior ("la", "si", "la" y "sol").	Armadura de 5#s. En 110-114, voz aguda con apoyatura de 7ª y 9ª en tiempos fuertes ("mi#"-"sol#") que resuelven en la nota fundamental y 3ª de la tónica de la tonalidad. Pedal sobre "fa#" en el grave. En los cc. 115-117 idea similar (misma pedal en el grave pero con una apoyatura de 6ª "re" y la misma 9ª (sol). En 118-120, retoma el mismo diseño de 110-114. En 121-122 vuelve al diseño de 115-117.
123-128	Heredia y Lola	Predominio del grupo de 4 semicorcheas (12 por cada compás de 3/4) en la voz superior de la orquesta durante los cc. de 123 a 126. En 127, se repercute un acorde con corchea y resto silencio iniciándose un trino mantenido hasta 136.	Las semicorcheas son bordaduras superiores los 2 primeros grupos ("do", "re", "do", "re"…) y bordadura superior e inferior, el último ("mi#", "fa#", "mi#", re), en 123-124. En 125 y 126 se mantiene, en los 6 grupos de 4 semicorcheas, la bordadura superior ("do", "re", "do", "re"…). El trino en la voz intermedia sobre "mi" hasta 131; en 132, el trino cambia a "sol" (134) termina con 2 compases de trino sobre "la" (cc. 135-136).	En el c. 123, acorde sol-si-mi# blancas que resuelven en fa#-si-re negra (y bordadura superior, "do" y "re" semicorcheas y, en el cambio de acorde la última negra, bordadura "mi#" y "fa#". Lo mismo en 124; en 125 se alarga el acorde de sol-si-mi#, 2 compases completos y la bordadura de "do" y "re" igual (cc- 125-126). En 127, reposo en si-sol-do-re y trino sobre "mi" en el registro intermedio (1ª línea de clave de sol).
129-135	Lola y Heredia	En 129, anacrusa de 3 corcheas y dos semicorcheas-corchea en la voz superior de la orquesta. El solo de oboe del c. 133 con anacrusa trabaja la siguiente fórmula: anacrusa de negra, negra y 4 corcheas. En 132, corchea, tresillo de semicorcheas y blanca ligada. En 134, mismo ritmo de 131 (negra y 4 corcheas). En 135, mismo ritmo de 132: corchea, tresillo de semicorchea y blanca ligada.	En el c. 129 con anacrusa, presenta un movimiento conjunto y perfil descendente. En 131-132, con movimiento conjunto, perfil en arco en 131, algo más modulante pero tendente al descenso en 132. Presenta una progresión-secuencia en los cc. 134-135.	La armadura pasa de 5 a 3 #s. Trino sobre "mi"; si menor, con la nota "re" en la melodía (IV grado) con protagonismo de la nota "mi" por ese trino mantenido durante varios compases. En 131-123, acorde de 7ª de dominante sobre "la" -III grado-. Acorde mi-sol-do# (y en el solo de oboe, un "la") y trino sobre sol. Se mantien durante 132-134 y 7ª de dominante sobre "re" en el c. 135.
136-140	Heredia	En el c. 136, una negra ligada y dos negras más; en 137, corchea, tresillo de semicorcheas y blanca ligada (igual que en los cc. 132 y 135). En 138 se repite el ritmo de 136 (negra que venía ligada y dos negras) y en 139 igual que en los cc. 132, 135 y 137, corchea, tresillo de semicorcheas y blanca ligada. En 141 motivo de corchea, tresillo de semi corcheas y blanca.	Continúa la progresión secuencia iniciada en 134 por parejas de compases (en 136-137 y 138-139). Los segundos compases (135, 137, 139 y 141) se basan en el arpegio (movimiento disjunto).	Armadura de 1#, en 136, y en 137 descanso en Si menor en el grave aunque con un re# como nota de paso en el agudo. En 138, importancia del "la", "do" y "mi" que, en 139, se dirige a un acorde mayor sobre "si". En 140 otro acorde de "La" menor.

141-145	Heredia	En 141, última cita de la fórmula: corchea, tresillo de semicorchea y blanca; en 142 cambio al compás de 2/4 y destacamos dos seisillos.	En la voz superior, del c. 140, se retoma el movimiento arpegiado de los cc. 135, 137 y 139	Armadura de 3#s. En 141, acordes sobre la 5ª(sol#-re#) omitiendo la 3ª. En 142, reposo en "fa#" con la 3ª menor. En el c. 143, las trompas tocan "do#" y "re#" (primero 3 corcheas y luego 3 negras en el c. 144). En el siguiente compás, vuelve a aparecer un arpegio sobre notas del acorde de Re# menor con 7ª en 2ª inversión (la-re-fa#-do).
146-158	Heredia recita	Compás de ¾ En 146-147, negra-blanca ligada a la siguiente unidad de compás que repite en los cc. 148-149. Se retoman las cuatro semicorcheas y blanca en los cc. 152 y 154 cobrando importancia la corchea en la voz intermedia; en la última parte del c. 146 dos corcheas y luego cuatro corcheas enmarcando la negra central en 147. En 148 y 149 tres corcheas después de una negra con puntillo. En 150, negra con puntillo, corchea y 4 semicorcheas y en 151, 2 corcheas y blanca en la voz intermedia y blanca y dos corcheas -como inversión rítmica- en la otra voz. En 156, entrada acéfala de las flautas.	De nuevo, apoyatura en valor corto (negra) y resolución en valor largo (blanca). En 146, apoyatura de "la" a "sol"; en 148 de "sol" a "fa#" y en 150 de "la" a "sol". En los cc. 152 y 154 reaparece el floreo con el grupo de 4 semicorcheas (mi, fa, mi, re).	En 146-147. Acorde sobre "sol#" que omite la 3ª. En 148 triada mayor sobre "la" (sensibiliza el "mi" con un "re#" y convierte la 7ª en 6ª). En 150-151 sí aparece la 3ª mayor (si#); en 152 otro acorde sobre "la" con la 7ª menor y en el c. 153, aparece una nota de paso "sol" en la voz grave hasta el reposo en Fa# menor, en los cc. 154-155. Los últimos 3 compases (hasta 158) una 5ª en el ámbito grave (do#-sol#) y en agudo, igual, pero con mordente de "la#" que desciende al "sol#".

Tabla I-7. Análisis microformal del nº 7 (Segundo Acto)

N.º 8: Dúo de Lola y Rosario)				
		Análisis rítmico	**Análisis melódico**	**Análisis armónico**
1-4	Introducción	En el c. 1 (en 2/4) aparece, doblado a la 8ª, el mismo ritmo: cporchea de tresillo, corchea de tresillo con puntillo y semicorchea; y doble mordente sobre el mismo ritmo (corchea, corchea con puntillo y semicorchea) y en el c. 2 resolviéndolo con 2 corcheas; en 3, se inicia el prototípico acompañamiento "de habanera": corchea con puntillo semicorchea y dos corchas (en el grave); y en el agudo anacrusacon silencio de semicorchea y tres semicorcheas que no resuelve en el c. 4 sino en el 5, con la entrada de Rosario.	Más movimiento conjunto que disjunto(sólo una 3ª ascendente y una 4ª descendente). En el motivo de acompañamiento el movimiento disjunto adopta el diseño propio de la Habanera (5ª ascendente y 6ª ascendente y, luego, descendente).	Tonalidad muy estable en Re menor (1 bemol en la armadura) con semicadencia en el c. 2 (calderón en la dominante la-do#-mi) y dos compases, con función de tónica, que preparan la entrada de Rosario proponiendo idénticos intervalos, en la misma dirección, de 5ª más 6ª propiade los acompañamientos de Habanera (que se popularizó, a nivelinternacional, con la Habanera del "Carmen" de Bizet), en este caso: "re", "la", "fa", "la".
5-19	Rosario	Fórmula rítmica de 4 compases en 5 y 6: corchea y silencio de corchea, negra ligadaa corchea ("pie yambo" enfatizado por el silencio de corchea –"suspiratio"- y la nota negra ligada más 3 corcheas. En 7 y 8 (doble mordente sobre corchea, 2 semicorcheas y valor largo - negra ligada a corchea y ligada a corchea-). Se repite la misma fórmula rítmica del 9 al 12 y, en los compases finales, (8 y 12) elacompañamiento en la 2ª parte del compás es de 6 o 4 fusas. En 13 y 14 se repite la fórmula de 5 y 6 así como de 9 y 10, proponiéndose, justo después, otra fórmula rítmica variante.	Ámbito muy estrecho en los 8 primeros compases (de 5 a 12), concretamente de tritono (mi-sib) y en registro grave. En la 2ª parte(cc. 13-20), ámbito mucho más amplio (9ª) y en el registro bastante más agudo(desde "re" grave hasta "mib" agudo). La 1ª parte es muy simétrica (8 cc., de 5 a 12) pero la 2ª parte no tanto (7 cc., de 13 a 19).	Tonalidad muy estable en Re menor con semicadencia en e2 (calderón en la dominante la-"do#"-"mi") y 2 compases, con función de tónica, que preparan la entrada de Rosario donde aparecen los intervalos, en la misma dirección, de 5ª más 6ª propia de los acompañamientos de Habanera (quese popularizó, a nivel internacional, con la Habanera del "Carmen" de Bizet), en este caso: "re", "la", "fa", "la".
20-34	Lola	Mismo ritmo de la intervención de Rosario (pie yambo variante "a", 3 corcheas; corchea y 2 semicorcheas y valorlargo (cc. 20-23); y corchea y silencio, negra ligada, 3 corcheas y, ahora, en vez de tresillo continúa la figuración: corchea con 2 semicorcheas y 2 corcheas desde 30 a 32..	Misma melodía que la intervención previa de Rosario (cc. 20-27): ámbito muy estrecho en los 8 primeros compases, de tritono (mi-sib) y en el registro grave. En la 2ª parte ámbito más amplio (9ª) y en un registro más agudo ("re" grave hasta "mib" agudo). 1ª parte muy simétrica (8 primeros compases) pero, en la 2ª parte, no tanto (en los 7 compases siguientes).	De 20-21, tónica. De 22 a 25, subdominante en 2ª inversión y, en 23, aparece algún "do#" en el acompañamiento y el tritono en el grave ("sib"-"mi"). En el siguiente compás (24) se "edulcora" con la subdominante previa y en el 25 se omite el "do#" de 23 apareciendo el mismo tritono, "sib", "mi"). Los 2 últimos compases de la 1ª frase concluyen con la estabilidad dela tónica (cc. 26 y 27). En 27, observamos la misma dominante secundaria sobre el I con la 7ª disminuida de la 2ª parte (igual que Rosario) durante 2 compases (28 y 29), resolución en la subdominante 30, 6ª y 4ª cadencial en 31, dominante en32 y cadencia perfecta en 33.

35-38	Rosario	Cabeza rítmica del motivo principal en los cc.35 y 36; en 37, tresillo de corchea y valor largo (pie yambo variante "b").	Ámbito mucho más agudo y de 6ª (de "fa4" a "fa3"), inmovilidad interválica en el compás 40 ("fa4") y movimiento conjunto en 41,salvo la última 4ª descendente.	Acorde (sib-reb-fa) analizable como "cromático" ya que su 3ª menor ("reb") es una nota inexistente en esta escala que genera una "falsa relación" entre las voces. En 35-36, este acorde "sib"-"reb"-"fa" cambia a Re menor en 37-38 (de nueva con su "falsa relación").
39-42	Lola	Repite la propuesta melódico-rítmica deRosario	Imita, melódicamente, laintervención de Rosario	Responde, igual, a Rosario. VI consu 3ª menor (sib-reb-fa) en los cc. 39-40 y resolución en tónica en compases 41 y 42.
43-45	Rosario	Repite, en los 4 compases, el tresillo ydos corcheas (desde c. 43 a 45).	De 43-45, trino, en la orquesta, sobre "la" en el registro intermedio y en 47-49, trino sobre misma nota en 8ª aguda. Progresión-secuencia que va descendiendo una 2ª cada vez.	Pedal de tónica ("re" en el grave) con subdominantes implícitas en 43 y 45(acordes "re"-"la"-"mi") por la importancia del "sol" y "si" en las bordaduras de la melodía y tónicas estables en los cc. 44 y 46.
45-50	Lola	Sustituye el ritmo propio del acompañamientode habanera (corchea con puntillo semicorchea y negra) por síncopa/contratiempo de silencio de corchea negra corchea. Lola repite la fórmula de tresillo y 2 corcheas desde 45 hasta el 49, inclusive.	Evita el acompañamiento más "tópico" de habanera. En la melodía de Lola, predomina el movimiento conjunto con algunos saltos de 3ª superior.	En 45, repite la subdominante implícita con la presencia de "sol" y "mi" en varias bordaduras, con la pedal de tónica (re). En 47-50, Lola repite lo mismo que en 43-46 con la misma armonía explícita. En 47, arpegio "mi", "sol", "si" y "mi". Se cierra esta secciónen Re menor con los 2 mismos compases del inicio, en semicadencia. El reposo en la dominante (la-do#-mi) le sirve a Barrios para modular por conversión de dominante al homónimo mayor (Re mayor).
51-52	Interludio	En 51, ritmo idéntico del comienzo (corchea, corchea con puntillo, semicorchea y corchea, corchea con puntillo y semicorchea) y, en el c. 52 corchea, silencio y corchea y silencio.	Predominio del movimiento conjuntocon dos saltos interválicos (3ª ascendente y 4ª descendente).	Idéntico a los dos compases del comienzo de este n.º 8.
53-60	Lola	Nueva fórmula rítmica en la melodía y voz superior orquestal: tresillo (corchea de tresillo, tresillo con puntillo y semicorchea y, en 2ª parte, corchea y 2 semicorcheas); lo repite en todos los compases (53, 54, 55) con valor largo en 56; y luego en 57, 58 y 59 con valor largo en el c. 60.	Ámbito de 6ª (sol3, mi4), con una interválica estática (una nota por compás) y con movimiento conjunto y perfil de arco(compás y medio de ascenso y, de forma simétrica, descenso). Repite lo mismo del 57 a 60.	En 53 y 54, tónica de Re M (2 #s en la armadura). En 55, VI dominante secundaria en 1ª inversión y, en el 2ºtiempo del compás, "re#"-"la"-"si"-"fa#") para conducir a unasubdominante (a un II) con 4ª añadida (mi-sol-la) que reconvierte en dominante en 2ª inversión en 57 y 59 (mi-la-do#-sol) y en dominante en estado fundamental en58. En el c. 60, gira hacia el III (Fa#-la-do#).

61-64	Rosario/Lola	Fórmula de corchea, 2 semicorcheas y corchea,2 semicorcheas. En 61 (luego en 63) y, en 62, corchea, 2 semicorcheas y 2 corcheas (se repite en el c. 64, 65 y 66).	Ámbito de 6ª (si3, sol4), interválica pormovimiento conjunto y perfil, ondulante, con tendencia descendente (cc. 61-64). Desde 65, Lola y Rosariocantan en 3as predominando el movimiento conjunto con un perfil ondulante pero tendente a la línea descendente.	Ámbito de 6ª (sol3, mi4), interválica estática (una nota por compás) y con movimiento conjunto y perfil de arco(compás y medio de ascenso y, de forma simétrica, descenso) repitiendo lo mismo del 57 a 60.
65-70	Las dos	El ámbito, en 65 y 66, es relativamente amplio (de re3 a re4). En los cc. 68y 69, aparece alguna tercera aunque siga siendo prevalente el movimiento conjunto.	En 67 se añade, a esta misma fórmula, un doble mordente a la 2ª corchea; en los cc. 68 y 69, negra y tresillo de corchea con doble mordente en la corchea central del tresillo.	En 65, acorde de SolM, en 66 tónica en 1ª inversión, en 67, II (mi-sol-si) y VII (do-mi-si), en 68, 69 y caída en 70, acorde de Fa#M (III) para una dominante en 2ª inversión (mi-do#-sol-la) en la 2ª parte de 70.
71-78	Lola	Idéntico ritmo que Rosario (tresillo y dosillo: corchea, corchea con puntillo, semicorchea, corchea y 2 semicorcheas) en 71 y 72; tresillo normal y corchea más 2 semicorcheas en 73 más valor largo en 74 (el grave de la orquesta imitala misma fórmula rítmica). Se repite lo mismo en 75 y 76 así como en 77 y en 78.	Repite la propuesta de Rosario en el cambio de Re menor a Re mayor de 53. Inmovilidad interválica (una nota por compás en 71 y 77 y, luego, en 75 y 76) y movimiento conjunto en los 73 y 77. Perfil de arco (2 compases ascendentes y un compás descendente hacia la nota de reposo -secuencia 71-74 y 75-78-).	Muy similar a la intervención de Rosario desde el c. 53. En 71-73, tónica con paso cromático ("re#"), en la última corchea de 73 al acorde cuatríada de dominante en 2ªinversión (mi-sol-la-do#). En 75, acorde tríada sobre fa# (III) analizable como dominante sobre "la" desde 75 hasta 77 . En la última corchea 77, observamos otro paso cromático(dominante secundaria sobre do# - VII grado- con notas mi#-si-do#) que resuelve.
79-86	Las dos	Vuelve el ritmo recurrente de corchea y 2 semicorcheas en todas las partes (desde 79 a 85) y valor largo en 86 (ahora con la vuelta al ritmo de habanera en el acompañamiento orquestal) como ocurría en 67,	Predominio del movimiento conjunto y perfil ondulante tendente al descenso. Es la misma progresión-secuencia por 2ª descendente en cada compás (especialmente en el diálogo de Rosario –cc. 79 y 80- y Lola -81-82-). A partir del 83, vuelve el movimiento paralelo en 3as entre ellas pero con movimiento conjunto en su análisis horizontal y ampliando el ámbito a un 8ª (con un perfil ondulante y descendente).	Se repite la progresión-secuencia con dominantes secundarias encadenadas por 4as: en 79, III dominante secundaria en 1ª inversión (la#-fa#-do#-mi); que resuelve, en 80, en el VI (si-re-fa#); en 81, II dominante secundaria (dominante de la dominante) en 1ª inversión (sol#-si-re-mi). En 82,resolución en dominante y una nota cromática descendente en la última corchea. En 83, subdominante (IV), sol-si-re. En 84, acorde de tónica en 1ª inversión (fa#-la-re). En 85, dominante, 1º en 2ª inversión (mi-sol-la-do#) y luego, en la 2ª parte, en fundamental (con "la" en el bajo). En 85 y 86, cadencia perfecta.
87-90	Rosario	Fórmula rítmica similar a la de 53 y 71 en su cabeza (tresillo de corchea en la versión corchea, corchea con puntillo y semicorchea -pie yambo variante "c"-) y luego con 2 corcheas en cada 2ª parte.	Movimiento conjunto (con algún cromatismo como e l la 1ª parte de 87) y disjunto en la pareja de corcheas de cada 2ª parte (4ª ascendente, en 87,4ª descendente en 88, y 3as ascendentes, en 89 y 90.	En el c. 87, pedal de tónica ("re") con acorde de dominante (incluyendo la sensible cromática de "do#" que es "si#"). En 88, observamos un acorde de tónica; en 89, de dominante y, en 90, de tónica.
91-92	Lola	Lola responde con la misma rítmica en los cc. 91 a 93 para llegar al valor largo del c. 94 (con la vuelva al ritmo de habanera, en ese	En la respuesta de Lola todo es movimiento conjunto en 91; en el compás 92, ya aparece una 3ª ascendente("mib4", "sol4") y una 6ª	En 91, tenemos un VI del homónimo menor (sib-re-fa), III del homónimo menor (2ª parte) "fa"-"lab"-"do"; en 92, "mib"-"do"y, en la 2ª parte, "sol"-"sib" (son subdominante de la región menor). En 93,

93-94	Las 2	mismo compás y de forma simultánea, en el grave orquestal).	descendente ("sol4", "si3"). Y, en 93, una 7ª ascendente ("la3", "sol4").	dominante y cadencia perfecta y, en 94, tónica.
95-98	Interludio	Se retoma la fórmula rítmica completa de estasección en modo mayor: corchea, corchea con puntillo y semicorchea –atresillada-) y corcheay 2 semicorcheas; a la 1ª corchea, añadiendo un doble mordente en 95; un mordente simple, en 96. En 97, se repite el mismo ritmo en las 2 partes (corchea, corchea con puntillo y semicorchea)y el doble mordente aparece en la 2ª parte para llegar al valor largo de 98.	Perfil ondulante tendente al ascenso. Movimiento conjunto con algún cromatismo (como al final del 96) y un salto de 4ª ascendente en el paso del compás 97 al 98.	En 95 destaca la dominante sobre la pedal de tónica (con un mi# -5ª aumentada-). En 96, tónica, en 97, dominante y, en el compás 98, acorde de tónica.
99-108	Las dos	Se retoma la figuración rítmica del 97 (corchea, corchea con puntillo y semicorchea en ambas partes desde 99 a 101 y valor largo en 102. En 103, vemos la misma fórmula en la 1ª parte y 2 corcheas en la 2ª (en 105). En el c. 104, pie yambo variante"a", corchea y corchea ligada a negra. En 106, valor largo para los tres últimos compases.	Predominio del movimiento conjunto (99 y 101); en 100 (3ª ascendente y 4ª descendente); Lola y Rosario se mueven por 6as paralelas (en vez de 3asComo antes). Ámbito de 9ª (re3, mi4). Perfil ondulante y tendente al descenso.	En 99, subdominante (IV) sol-si-re; en la 2ªparte del compás, acorde de 6ªA (sol#-mi#) que resuelve, en 100, en una 6ª y 4ª cadencial (la-re-fa#), acorde de 7ª disminuida sobre el grado VI (re#-fa#-do sin el "la" 7ª) que conduce, en 101, al II; dominante en la 2ª de 101 y cadencia perfecta para conducir a tónica en 102. Subdominante (IV) en 103 (sol-si-re); tónica en 104. Subdominante en 2ª inversión (con pedal de tónica) en 105, "re"-"sol"-"si" que, en la última corchea, cambia a menor (sol-sib-re) plagalizando la cadencia en tónica cuyo acorde finaliza en la nota larga de las dos cantantes (que alternan 6ª y 8ª).

Tabla I-8. Análisis microformal del nº 8 (Segundo Acto)

N.º 9 (Dúo de Lola y Jose Luis)				
		Análisis rítmico	**Análisis melódico**	**Análisis armónico**
1-22	Preludio	Compás de 3/4 y tempo *Moderato*. Variedad en las subdivisiones (corchea ligada a semicorchea y tresillo de fusa). Seisillos de semicorcheas, en el c. 2. Cambio a un 2/8 en el 3 (inicio acéfalo de silencio de semicorchea y 3 semicorcheas). Cambio a 3/4, en 4 (acorde de corchea y resto silencios). En 6 y 7, ostinato-trémolo. En los cc. 8, 9, 10 y 11 continúa el mismo ostinato-trémolo en el grave apareciendo un pie yambo, variante "a",en la versión corchea, silencio de corchea y blanca ligada negra con puntillo ligada a corchea. El pie yambo, en 12, sigue el motivo de semicorchea ligada a semicorchea y 2 fusas y blanca ligada casi 2 compases (el 13, completo) con anacrusa en la última negra. En 15, pie yambo variante "a" (negra y 2 blancas ligadas y negra (final de 16). En 17, pie yambo variante "c" siguiendo el trémolo-ostinato en el grave.	Interválica muy heterogénea: equilibrio entre elmovimiento conjunto (incluyendo cromatismo)y los saltos (mayoritariamente 3as mayores, menores y disminuidas). Perfil muy ondulante (ascendente en el compás 1; y ondulante en los seisillos de 2, en 6 ocasiones). En 3 y 4 tenemos varios bloques de acorde; luego, el trémolo sobre la nota "fa", en un ámbito muy grave, en 6 y 7. En los cc. 8 a 11, destacamos la octava descendente entre las voces en los acordes (especialmente "fa#4" y "fa#3"). Movimiento conjunto. Bordadura superior en 12 y apoyatura de 4ª (si) sobre 5ª (do#). Apoyatura en 15 (9ª sobre octava –"sol" sobre "fa"-); y 2 apoyaturas en 17 y 18 (6ª –"re"- sobre 5ª –"do#"-).	Armadura de dos sostenidos. Muy inestable, monodia con línea ascendente. 1 y 2 buscan la ambigüedad tonal a través de un movimiento, en los seisillos de dos 3as menores ascendentes (que sumadas suponen un tritono descendente). Lo resuelve desde "fa" natural, desde "la#" -3ª aumentada-, desde "do#" -3ª mayor- y, otra vez, desde "fa"natural superior. En 3, apoyatura sobre dominante (sol#, fa#). En 4, acorde de 7ª disminuida (mi-sol-la#-do#). En 8 9 10 y 11 acorde "fa#"-"sol#"-"re"-"#fa". En 15, "fa#" en el grave y acorde "si"-"re"-"fa#"-"la".
23-44	Jose Luis	Anacrusa de semicorchea y pie yambo variante "a" (negra y blanca ligada a corchea con puntillo). Acompañamiento asincopados de negras desplazadas. En la última negra de 26, tresillo. Un valor largo (casi los compases ligados de 27 y 28. En 29, anacrusa de negra y pie yambo, variante "a" ligado al c. 30. La última negra de 31, otro tresillo de corchea. En los cc. 31 y 32, blanca ligada a negra y ligada a corchea. Final de 31, silencio de negra, corchea con puntillo y semicorchea, doble mordente sobre corchea ligado a semicorchea y 2 fusas –gran riqueza rítmica-). En el c. 33, tresillo, negra ligada a corchea y ligada, a su vez a semicorchea, con 2 semifusas. En 36, negra ligada a corchea, 2 silencios de corchea más corchea. En 37, 2 negras ligadas y 2 corcheas. En 38, pie yambo variante "c" (negra, negra con puntillo y corchea). En 39, negra ligada a corchea, silencio de corcheay 2 corcheas. El c. 40 con negra y negra ligada a corchea. En 43, anacrusa de 5 semicorcheas; pie yambo variante "c"; negra, negra con puntillo y corchea. El c. 44, negra y negra ligada a corchea.	Ámbito (intermedio en los cc. 25-30 5ª –fa#-do#; agudo en los cc. 33-40 y 5ª –re-la-). Domina el movimiento conjunto con algún salto de 3ª y, entre célula y célula, si hay algún salto mayor como una 5ª, en 28 o una 7ª, en 31. Cobra especial importancia la apoyatura de supertónica (disonancia) que resuelve en fundamental (en este caso "do#" que resuelve en "si"). Perfil descendente, de 25 a 30 y en arco, en el fragmento de 33 a 40 y, siguientes compases de acompañamiento, basados en negras asincopadas y desplazadas.	Seguimos en Si menor. 8as entre Jose Luis y la voz grave con una apoyatura ("do#" que resuelve en "si"). En 27, acorde de Si menor en 2ª inversión("fa#"-"re"-"fa#"-sin la nota "si"-). En 29, vemos la misma apoyatura. En 31, Si menor en 2ª inversión y una subdominante (IV) en 2ª inversión (si-mi-sol#-si). En 32, Si menor en fundamental. En 33, de nuevo, IV en 2ª inversión. En 36, Si menor en fundamental. En 37, acorde de IV con 7ª (sol#-si-re-fa#). En 38, I en fundamental. En 39, de nuevo, IV con 7ª. En 40, I en fundamental (con algún cromatismo –"mi#" que va a "fa#"; "la#" que va a "si"). En 41, dominante secundaria sobre el VII en 1ª inversión (do#-mi-sol-la) que resuelve, en el 42, en la tónica de Si menor. En 43, dominante de la dominante (mi#-sol#-si-do#) y, en 44, apoyatura similar a las anteriores ("sol#" que desciende a "fa#") sobre el acorde de Fa# menor (fa#-la-do#).
45	In	En 45, las maderas, fórmula de 2 corcheas, corchea con	Ámbito de 8ª (la-la). Interválica: en las cabezas de los	En 45, Si menor, nota de paso en el grave (7ª,

		puntillo y semicorchea; y 4 semicorcheas. En 46,fórmula rítmica similar con una corchea y tresillo de semicorchea. En los cc. 47 y 48, pie yambo variante "b" (dos corcheas –con intervalo amplio y descendente- y blanca).	motivos elaborados a través de la progresión-secuencia observamos varias 5as descendentes y resto movimiento conjunto. El perfil, en cada compás, es descendente y luego ondulante.	es decir, "la"). En 46, acordede 7ª disminuida (sol#-si-re-fa#). En 47 y 48, VII dominante secundaria con la 7ª en el bajo (sol natural-la-do#-mi).
49-56		Anacrusa de corchea, negra, dos corcheas y tresillo. C. 50 negra, dos corcheas y tresillo; c. 51 acompañamiento en tresillos y pie yambo en la parte agudo de la orquesta y la voz de Jose Luis variante "a" (negra y blanca ligada a negra); c. 52 tresillos en la 2ª y 3ª parte; voz aguda vienede una nota larga (do3) ligada a corchea, ligada a semicorchea y tresillo de fusas; c. 53, de nuevo, tresillos en el acompañamiento. Cc. 54 y 55 seis corcheas en los dos compases y *molto rallentando*	Movimiento conjunto entre 2ª y 3ª parte de los cc. 49 y 50; inmovilidad interválica cc. 51 y 52 (insistencia en la nota do4); y dos saltos descendentes entre la 1ª negras y la siguiente corchea de los cc. 49 (5ª descendente mi4, la3) y c. 50 (otra 5ª descendente re4, sol4).	C. 48 mantiene el mismo acorde de dominante secundaria sobre La (VII)y resuelve, en el c. 49, re-fa#-do natural-mi. C. 50 dominante secundaria sobre sol (sol-si-re-fa natural). C. 51-52 Dominante de la dominante (do-sol-re). C. 53-56 Dominante (fa#-la#-do#-mi –con alguna 9ª sol natural).
57-66	Lola y J. L. se incorpora en el c	Predominio de las corcheas y vuelta, en 56, a la síncopa propia del acompañamiento a los cantantes solistas… En 57, anacrusa de corchea, negra, 2 corcheas y tresillo; en 58, última corchea de la 2ª parte y tresillo de corcheas en la 3ª. En 59, negra, 2 corcheas y tresillode corcheas. Jose Luis le responde con el motivo anacrúsico, al final de 60, de corchea y tresillo de corchea. En el final de 61, se combinan las 3 corcheas, silencio de semicorchea, semicorchea, doble mordente sobre corchea ligada a semicorchea y 2 fusas. En 62, corchea y silencio de corchea y 8 fusas (en la línea aguda de la orquesta simultáneamente al valor largo de Lola).	Ámbito de 7ª (fa#-mi#) y movimientoconjunto con una 2ª A y perfil descendente. Ámbito de 5ª, en el registro intermedio (si-fa#) y 3ªen el registro agudo (re-fa#). Predominio del movimiento conjunto con alguna 3ª con los mismos "saltos" interválicos entre motivo y motivo (5ª en 58 diluida por el diálogo con Jose Luis, la 7ª de 60 y 61 y perfil descendente en el inicio y en arco, al final.	Destaca alguna 2ªA, en el c. 55. En el cc. 57-60 reposo en Si menor, con la misma apoyatura, en 57 y 59 (de "do#" a "si"). En 61, subdominante (IV) y, en 62, tónica.
61-67	Lola y J.L.	De 61 a 64, ritmo anacrúsico con una variedad (corcheas, semicorcheas, trino, fusas y, a partir de 65 ritmo troqueo invertido variante "c" (anacrusa de corchea, negra, corchea, silencio de corchea y 2 corcheas).	Ámbito agudo y de 4ª (si-mi). Interválica: movimiento conjunto y continúa la insistenciaen la apoyatura de 9ª –c. 65-). Perfil: bastante estático (insiste en la nota mi4 en el c. 63, porejemplo) con leves ondulaciones.	En 63, subdominante (IV). En 64, Si menor con sensibilización cromática ("mi#" que asciende a "fa#" o "do#" que asciende a "re").
67-69	J.L.	Ritmo anacrúsico de corchea, negra, negra con puntillo y corchea (pie yambo investido variante "c").	Progresión-secuencia que se mueve por 3as en cada compás. Movimiento conjunto con dos 3as ascendentes y cromatismo descendente. El perfil es ascendente	Acorde de 7ª disminuida aliñado con la apoyatura superior de "re" que resuelve en "do" (c. 67), "fa#" en "mi" y "la" en "sol".
70-73	Interludio	Anacrusa de corchea, negra, negra con puntillo y corchea. En el c. 68, negra, negra con puntillo y corchea. En 69, anacrusa de corchea, negra, negra ligada a corchea.	Ámbito que explora el registro muy agudo (6ª desde "do#" a "la"). Movimiento conjunto con bastante cromatismo –sensibles secundarias como "mi#", en 68, y "sol#" en 69.	Misma 3ª en el acompañamiento asincopado (mi-sol#) con floreo cromático descendentes doblando a Jose Luis (en 67: "re", "do#", "re"; en 68, "fa#", " mi#", "fa#"; en 69, "la", "sol#", "la"). Realmente son apoyaturas (7as que resuelven en 6as).
71	Lo	Mantiene las síncopas simultáneas a la figuración breve-larga	Ámbito: de varias octavas. Interválica: equilibrio entre el	Y la apoyatura do# si en el c. 70. Alfinal de c.

		(negra-blanca) de la melodía (coincidiendo con la apoyatura). En la 2ª y 3ª parte de 71, 15 fusas y un valor largo, en 72 con rallentando, al final.	movimiento conjunto (conmucho cromatismo) y 3as. Perfil: claramente descendente.	71 fusas descendentes.
73-77	Lola e interludio	En 73, silencio de negra y de corchea y 3 tresillos y, en 74, 2 corcheas de tresillo con resto silencios hasta la última corchea. En 75, anacrusa de corchea y corchea ligada a semicorchea, tresillo de fusas y negra ligada a corchea y silencio decorchea. Justo el ritmo "camuflado" de breve-larga(pero la nota "retardada" viene ligada del compás anterior y la nota larga ocupa casidos compases).	Ámbito de 5ª disminuida (la#-mi). Interválica: destaca la 5ª disminuida del cambio del compás 73 a 74. En el resto, movimiento conjunto.Perfil casi "cantilado" al comienzo, descendente –por la 5ª disminuida- y estáticocon leves ondulaciones al final. Retardo en "sol" que resuelve en "fa#".	Acorde de VI (cc. 73-75) solo en el bajo. En 76, apoyatura "sol#" que resuelve en "fa#". Llegada a la dominante de Si menor (donde estábamos) y conversión de dominante para modular al homónimo mayor (Si Mayor).
78-79	Interludio	Nuevo tempo *Moderato* con un acompañamiento de 6 corcheas durante 6 compases (desde c. 78 a 86).	Movimiento conjunto en la voz superior del acompañamiento que permite ese juego de 6as añadidas en los tiempos débiles (a través del floreo/bordadura).	Cambio a una armadura de 5 #s en 78 (homónimo mayor, de "si"). Si mayor, en fundamental. Ostinato que incorpora, en las corcheas pares y métricamente débiles, una 6ª añadida ("sol#") mediante bordadura ascendente (fa#, sol#, fa#, sol#, fa#, sol#) de 78 a 85. En 86 acorde: "sib"-"mib"-"solb"-"sib". En 88, acorde "mib"-"solb"-"sib" que es un III ("mib" como enharmonía de "re#"). En 86, en disposición de 2ª inversión (con la 5ª en el grave) y. en 88, en fundamental.
80-88	Jose Luis	El c. 80 con anacrusa de corchea presenta una fórmula rítmica muy repetida: negra, 2 corcheas, doble mordente a corchea y 2 semicorcheas (en 80 y 81 y, luego, en 84 y 85, un ritmo idéntico pero sin doble mordente). En 82, negra, 2 corcheas, 2 semicorcheas y corchea y pie yambo, en 83, variante "b" (2 semicorcheas y corchea ligada a negra con puntillo –rúbrica abreviada de Lola-). En 86, pie yambo variante "a" (negra y blanca ligada a negra con puntillo). En 88, anacrusa de corchea con tresillo de corchea y, en 88, nota larga(blanca ligada a corchea).	Ámbito, en 80-83, de 8ª (de "fa#" a "fa#"); en 84-88, enharmonía de 11ª que es, realmente, 10ª(fa#-sib). Predominio del movimiento conjunto con un salto de 8ª ascendente en el inicio anacrúsico; en 86, concluye con una 8ª descendente. El perfil, sin tener en cuenta este salto inicial, es bastante estático con tendencia a descender.	Desde el c. 80 a 85, continúa con el mismo ostinato de los 2 compases anteriores. En 86 (sib-mib-solb-sib) y en 88 (mib-solb-sib). Observamos un giro al III mediante una enharmonía donde la fundamental (si) se convierte en 5ª disminuida, en 85, de ese Re# Mayor (III) enharmonizado como Mib Mayor por Barrios.
89-90	Inter-	Ostinato-atremolado.	Mayor interés en el ámbito armónico y rítmico (un bloque armónico en trémolo).	En 89 y 90, acorde de "do#"-"mi"-"fa#"-"la", es decir, una dominante con la 5ª en el bajo.
91-99	Lola	Vuelve el motivo tan recurrente de anacrusa de corchea, negra, 2 corcheas, doble mordente sobre corchea y 2 semicorcheas (en 91 y 92); en 93, negra, 2 corcheas, 2 semicorcheas y corchea; y, en 94, 2 semicorcheas y corchea ligada a negra con	Ámbito de 8ª (de "fa#" a "fa#"). Predominio del movimiento conjunto, salvo las 8as iniciales. Perfil hierático (descontando los saltos interválicos iniciales) tendiendo al descenso. Movimiento disjunto (arpegios) en el	Sigue Si mayor con 6ª añadida (de 91 a 94). En 95, subdominante (IV). En 96, acorde fundamental con cromatismo ("mi#" que va a "fa#"). En 97, subdominante (IV), en 98,

		puntillo. En 95, anacrusa de corchea, negra, 4 corcheas; en 96, negra, negra y silencio de corchea. En 97, 2 corcheas, 2 negras y blanca con puntillo ligada a blanca ligada acorchea. Desde 91, acompañamiento de seis corcheas arpegiadas.	acompañamiento.	dominante secundaria sobre "re#" (III) y dominante, en el último momento (dominante), similar a 86.
100-103	Jose Luis	Misma fórmula rítmica que en 80, 81, 91, 92 (anacrusa, negra, 2 corcheas, doble mordente sobre corchea ligada a semicorchea y 2 fusas). En 102-103, mismo ritmo que en 93-94 y que en 82-83.	Ámbito de 8ª (fa#-fa#) y movimiento conjunto salvo la 8ª de las diferentes anacrusas con un perfil hierático tendente a descender.	En el fragmento de 100 a 103, acorde de tónica.
104-107	Lola	En 104, anacrusa de corchea, negra y 4 corcheas (repite ese ritmo en 106). En 105, misma fórmula de 2 semicorcheas, corchea ligada a negra con puntillo y corchea (igual que en 83 y 94), es decir, el pie yambo variante "b" (2 semicorcheas y valor largo). Acompañamiento de ostinato atremolado (cc. 104 a 106).	Ámbito intermedio-grave en Lola (6ª disminuida: "faX"-"re"). Movimiento conjunto con algún cromatismo explicado como sensibles secundarias (como el "faX" que resuelve en "sol#"). Perfil con equilibrio entre la ondulación inicial y el movimiento descendente final en cada uno de los 2 motivos.	Cambio a armadura de un sostenido. En el grave, nota "si", (resto de acorde sol-do-mi-la; que es un VII con 7ª); ese "la" viene en apoyatura ("si", "la"). En 105, fundamental de Si menor y en 106 (do-mi-sol con "si" en el grave).
108-114	Jose Luis	Anacrusa de corchea, negra, negra y 2 corcheas. En 109, negra, corchea con puntillo-semicorchea y 4 semicorcheas. En 110, negra, negra con puntillo y corchea (pie yambo variante "c"). En 111, se repite el ritmo de 110. En 112, negra, negra-corchea con 2 semicorcheas. En 113, negra, corchea, silencio de semicorchea y semicorchea; luego, corchea, semicorchea-2 fusas, negra y negra ligada a corchea.	Ámbito muy agudo y de 8ª (la-la). Predominio del movimiento conjunto con algúnsalto e importancia del cromatismo (sensibles secundarias) como el "do#" de 109 o el "sol#" de 110. Aparecen saltos de 5ª descendentes como en 112, en 113 y una última, en 114 (a la que responde la orquesta en 115). Perfil ondulante pero tendiendo a progresar mediante el ascenso.	En 108, acorde similar al de 41 (do#-mi-sol-la, VII con 7ª). Vuelve a resolver en Si menor en 109. En 110, acorde mi#-sol#-si-do# (dominante de la dominante). En 111, la armadura pasa a 2 #s con un acorde de Fa# menor con la apoyatura "sol#" que desciende a "fa#". En 112, Si menor con 7ª en el bajo (la), en 113, "sol#"-"si"-"re"-"fa#"; en 114-115 (sol-la-do#-mi, VII con la 7ª en bajo). En 116, III 7ª de dominante con 9ª (re-fa#- la-do-mi). En 117, acorde con la 7ª de dominante en el bajo (fa-sol-si-re). En 118, resuelve en do#-sol#-re y, en 119, Fa# menor con 9ª. El c. 112 es igual que 45.
115	Inter-	Fórmula de 2 corcheas blanca (otra versión del breve-larga, pie yambo variante "b" como el motivo "agitado").	La voz aguda de la orquesta "remeda" la 5ªdescendente que acaba de cantar Jose Luis.	Se mantiene el mismo acorde (VII conla 7ª en el bajo) del compás anterior.
116-119	Lola	Negra, 4 corcheas (en 116 y 117)en la voz de Lola. La orquesta, simultáneamente, elige 4 corcheas, trino sobre corchea ligada a semicorchea y tresillo de fusas (en 116 y 117). En 118, pie yambo "a" (negra, blanca ligada a negra y a corchea) con un acompañamiento en tresillos en el grave de la orquesta.	Ámbito de 6ª (sol-mi). Lola sigue "remedando" la misma 5ª descendente (mi, la) que había cantado Jose Luis en 114 y que repite la orquesta, en 115. La elaboración motívica se basa en una progresión-secuencia por enlace de dominantes secundariasy predomina el movimiento conjunto salvo las 5ª descendentes iniciales de cada compás. Perfil de arco invertido, compás a compás.	En 116, III dominante secundaria (re-fa#-la-do natura) que resuelve en VI dominante secundaria en 117 (sol natural-si-re-fa natural). En 119, II "aderezado" con 9as como notas depaso en los arpegios y, finalmente, dominante (también con 9ª como "aliño") con ese "fa#" en el grave.

120-121	Interlu-	Los tresillos del 119 se convierten en elostinato asincopado (con negras desplazadas) que protagoniza la mayoría de acompañamientos en 3/4.	Ostinato melódico sobre "fa#4".	Síncopa ostinato en "fa#" preparando, otra vez, la conversión de dominantepara el pasaje final, de nuevo, en Si mayor.
122-129	Lola y Jose Luis	Vuelve el motivo principal de esta secciónen modo mayor; en 122, anacrusa de corchea, negra, 3 corcheas y 2 semicorcheas (omite el doble mordente). En 123, se hace uso de la fórmula original (con el doble mordente). El final de 122 propone las seis últimas fusas y, en el grave, vuelve el acompañamiento de 6 corcheas. Y en 124, negra, 2 corcheas, 2 semicorcheas y corchea; en 125, 2 semicorcheas y valor largo (pie yambo variante "b" que puede ser "rúbrica de Lola" versión abreviada. En 126, con anacrusa de corchea, 2 corcheas y 2 negras (acompañamiento orquestal 6 corcheas). En 127, negra, negra con puntillo y corchea; en 128, 2 corcheas y 2 negras y, en 129, valor largo (negra ligada a corchea).	Ámbito de 8ª, en Lola, (de "fa#" a "fa#") y Jose Luis, 6ª (de "fa#" a "re"). En este dúo, Jose Luis "añade" la 3ª descendente a la melodía original (que la interpreta Lola -realmente serían 10as por el ámbito-). Interválica y perfil idéntico al de esta sección "B".	Tónica de Si mayor (cc. 122-125). En 126, subdominante (IV). En 127, acorde de Si mayor con los cromatismossensibilizados ("mi#" que resuelve en "fa#"). En 128, subdominante (IV) y en 129 compás similar a 127.
130-134	Jose Luis	En el c. 130, ritmo de anacrusa de corchea, negra y 4 corchea; pie yambo variante "a" negra y blanca ligada a negra con puntillo; en 132, últimas 3 corcheas; en 133, negra, 2 corcheas, corchea con puntillo y fusa. Y en 134, blancas ligadas acorchea.	Ámbito muy agudo (c. 130, una 5ª de "re" a "la") y en 132-134, ámbito intermedio y de 6ª (fa#-re). Movimiento conjunto y perfil ondulante.	En 130, sol-la-do natural-mi, fa#, la natural. En 131-132, do#-mi-sol3 conapoyatura "fa#" que desciende a "mi". En 133, tónica en 1ª inversión (fa#-si- re#) y, en 134, en fundamental.
135-141	Los dos	Silencio de corchea, corchea, 2 negras, otra negra y blanca. En 137, otra vez silenciode corchea, 2 negras; negra, negra con puntillo y corchea.	Ámbito de 5ª disminuida en Lola (si-fa) y una 7ª menor en Jose Luis (mi-re).	En 135, subdominante (IV), en 136, tónica. En 137, subdominante (IV) y, en 138-141, acorde de tónica para finalizar el número.

Tabla I-9. Análisis microformal del nº 9 (Segundo Acto)

N.º 10 (La juerga)				
		Análisis rítmico	**Análisis melódico**	**Análisis armónico**
1-12	Preludio	Subdivisión ternaria en un compás de 2/4. Importancia de la corchea del tresillo como anacrusa, prolifera la corchea en compases impares y breve-larga en pares (corchea y negra ligada al siguiente tresillo). Los "acordes" (en voz superior) trabajan el pie yambo variante "c" corchea, corchea con puntillo y semicorchea (en las 1as partes de los 2/4) y, luego, la fórmula corchea con puntillo, semicorchea y corchea en las 2as partes de los compases.	La melodía se inicia en la voz grave de la orquesta (aunque en registro agudo), luego en voz aguda y finaliza, de nuevo en el grave. Ámbito de 7ª (mi- re) del c. 1 al 4 y otra 7ª (la-sol natural) en 5 y 6. El compás 7 con anacrusa, vuelve la melodía en voz superior hasta el c. 8 (una 8ª de mi a mi). Y finaliza en la voz grave otra vez con una 5ª (la-mi). En la anacrusa, movimiento conjunto, arpegio en la cabeza del tema (dos 3as consecutivas), en la 2ª parte del 2/4, movimiento conjunto y en la cabeza del 2º compás, una 3ª. Lo transporta, en el c. 5. En la cabeza del motivo del 7, es un arpegio con algún floreo (por ejemplo "la","mi","fa#"). Perfil de miniarco, en los compases impares (1 y 3) y descendente, en los pares (2 y 4) y algún otro como 7.	Tonalidad de LaM. Alternancia de dominante (un compás) y tónica (siguiente compás) cc. 1-4. C. 5 Tónica acorde de 7ª de dominante que resuelve en la subdominante en el c. 6, segunda mitad del 2/4 de c. 6 Dominante de la dominante (II*7) que resuelve en la 6ª y 4ª cadencial en el c. 7, 2ª mitad del compás dominante. C. 8 Acorde de tónica. C 9 Dominante; c. 10 tónica, 2ª mitad de c. 10 VI*7; c. 11 II (subdominante) y calderón previo a la entrada de D. Narciso.
13-20	D. Narciso y coro en el c. 17	Anacrusa de 3 corcheas de tresillo, 2 corcheas de tresillo más silencio y tresillo en la 2ª parte de 54 y 56 que conduce a una corchea en los cc. 55 y 57 (para retomar el tresillo completo en la anacrusa). Desde 58, alterna tresillo en la 1ª parte del compás con dosillo en la 2ª hasta la entrada del coro en 20.	Ámbito: Anacrusa de Narciso (tresillo completo). Domina el movimiento conjunto con alguna 4ª (mi-la) normalmente en las anacrusas y alguna 3ª. Es la línea melódica propia del "zapateado" haciendo uso de las notas del arpegio con notas de paso en la alternancia dominante-tónica. Perfil de arco con leves ondulaciones (cada dos compases).	Ambigüedad sobre si la nota "sol" es natural o sostenido. El nuevo centro tonal es "re". Silencio de negra, al comienzo de 13 y, en su 2ª mitad, aparece una 6ª y 4ª cadencial que descansa, en semicadencia, en dominante en 14. En 15, silencio de negra en la 1ª mitad y dominante en 1ª inversión sin 7ª que resuelve en acorde "re"-"fa"-"la"-"si" (analizable como un I con 6ª añadida o como un VI en 1ª inversión siendo, por tanto, o cadencia imperfecta (por la inversión de la dominante) o cadencia rota (por la llegada al VI). En 17 con anacrusa, D. Narciso canta "a capella" con unas notas son más propias de un acorde de Si menor (relativo de Re Mayor). En 18, vuelve la orquesta con un acorde de dominante en 2ª inversión sin 7ª. En 19, dominante de la dominante (II*7) que descansa, en semicadencia, en la dominante en 20.
20-27	Coro	Se sigue trabajando la alternancia del tresillo y las 2 corcheas (en 1ª y 2ª parte, respectivamente) de los compases 20 a 25. En el compás 26, valor largo para preparar la vuelta de Narciso.	Ámbito de 8ª (de "mi" a "mi"). Predominio del movimiento conjunto con alguna 3ª y perfil regular con leves ondulaciones hasta que desciende en 25.	En el c. 21, vuelve la armadura de 3 #s (LaM). Tónica, en 21-23. En 24, subdominante en 3ª inversión (la-re-fa#) y en 26, dominante.

27-31	Narciso	Fórmula, en 27-28, de tresillo en la anacrusa de 28, 2 corcheas en la 1ª parte, silencio de semicorchea y 4 corcheas. A partir del 29, vuelve la fórmula del "zapateado": tresillos en 1ª parte y dos corcheas en las 2as partes (en los cc. 72 a 75 lo retoma el interludio instrumental).	Ámbito de 8ª (de "re" a "re"). Interválica hierática (insistiendo en la nota "mi" grave) y predominio del movimiento conjunto.	D. Narciso comienza "a capella", en los cc. 27-29 e, implícitamente, tendríamos una dominante ya que insiste en la nota "mi" (que también es el 3er elemento del acorde de tónica). En 30, 2ª parte, acorde de dominante. En 31, acorde de tónica.
32-35	Interludio	Como ya hemos adelantado, se continúa la fórmula de tresillo, en la 1ª parte y, en la 2ª parte, 2 corcheas (cc. de 32 a 34).	El protagonismo melódico está en la voz grave. Ámbito de 8ª más 5ª (de "la" a "mi"). Los saltos basados en el arpegios son los protagonistas: 5ª ascendentes, 3ª ascendente y 6ª ascendente.	En 32 aparecen sólo las notas "la" y "mi" y, en la 2ª mitad, el VI grado. En 33, compás de tónica; en la 2ª mitad, 7ª de dominante (sol) mantenida en 34 y revuelve en 35 al IV pero en 2ª inversión (manteniendo la pedal de tónica).
36-37	Coro y Nar-	Nueva fórmula; tresillo en 1ª parte y corchea y 2 semicorcheas en la 2ª (Narciso, en 36-37, que el oboe repetirá en 38-39, para llegar a la 1ª casilla de repetición). En 40, destaca, en la 2ª parte, el nuevo motivo de corchea y 2 semicorcheas.	Ámbito de 4ª (de "mi" a "la"). Movimiento conjunto con una 3ª y 4ª descendente final y perfil en forma de arco.	2ª mitad de 36, acorde de 7ª disminuida (re#-fa#-la-si#) sobre el II – dominante de la dominante- que resuelve, en 37, en una 6ª y 4ª cadencial.
38-39	Interludio	El oboe, en los cc. 38 y39, repite la nueva fórmula de tresillo de corcheas, en las 1as partes, y corchea y dos semicorcheas en la 2ª parte de cada compás	Ámbito 4ª (re-sol) en el solo de oboe. Movimiento conjunto y cromatismo descendente ("sol#" que se dirige a "sol" y, a su vez, a "fa#").	En 38, inicio acéfalo (silencio) y, en la 2ª mitad, la#-do#-sol que resuelve en una cadencia rota "si"-"re"-"fa#" (VI grado). En 40, inicio acéfalo, 2ª parte, dominante y, un compás después, tónica.
40-82	D. Nar	Figuración acéfala (silencio de corchea,corchea, corchea y dos semicorcheas). Desde el c. 42, repite la misma música del c. 1 con un texto diferente a partir de c. 13	Ámbito de 5ª (de "la" a "mi"), movimiento conjunto y perfil descendente.	Después del silencio, acorde II (subdominante) y V (dominante) –tanto en la 1ª casilla de 42 como en la 2ª casilla, en 82.
83-102		Tempo *Muy movido*. Vuelve, en 83, la 1ª fórmula del zapateado corchea, corchea con puntillo, semicorchea; y corchea con puntillo, semicorchea y corchea en los cc. 83, 85, 87 y, apartir del cc. 89 hasta el 93. Introduce un doble mordente previo a la misma fórmula en 84 y 86. Desde 94, vuelven los tresillos normales (desde 94 hasta 98). En 99, se retoma la fórmula de corchea, corchea con puntillo y semicorchea más corchea con puntillo, semicorchea y corchea (99) y en 100, corchea con puntillo, semicorchea y corchea tanto en la 1ª como en 2ª parte. Tresillos en el acompañamiento (grave 1er tiempo y agudo el 2º y 3er elemento del tresillo del agudo –94 y 95- y con tresillos en el agudo de 96 a 99. En 99 y 100, fórmula de corchea, corchea con puntillo y semicorchea más corchea con puntillo semicorchea y corchea –99 y 100-. Valor largo en 101 (negra ligada a siguiente corchea) y anacrusa de 2 semicorcheas a primera corchea de 102 (justo cuando el texto indica: *Don Narciso*	Protagonismo a la voz grave dela orquesta –igual que en el comienzo del zapateado-; 4 primeros compases (83-86) con ámbito de 7ª (de "mi" a "re"). Interválica de 3as en la 1ª parte de 83 y 85 y movimiento conjunto en el resto. Perfil de arco cada 2 compases. En 87 con anacrusa, ámbito de 7ª en la voz grave (la-sol). Saltos de 3ª, en la 1ª parte del compás y movimiento conjunto en el resto de 89. La voz aguda, desde anacrusa de 89 (8ªmás 4ª –mi-la-). Movimiento conjunto en la anacrusa y resto del pasaje salvo alguna 4ª descendente. Perfil descendente. Los cc. 94 y 95 presentan el bajo vs. El resto de notas del acorde. En 96-98, más movimiento disjunto en las 1as partes (3aspor los arpegios) y movimiento conjunto en las 2as partes. Desde 99, movimiento conjunto salvo la 1ª octava ascendente (la3,	En 83-86, alternancia de dominante (mi-sol#-si-re) en lo compases impares y tónica (la-do#-mi) en los impares. En 87, progresión-secuencia con nueva dominante "la"-"do#"-"mi"-"sol" (I grado, dominante secundaria) yendo, en 88, a ReM (IV) y II dominante secundaria (si-re#-fa#-la), en 88. En 89, dominante (MiM con 7ª) y tónica en 90, seguida de VI dominante secundaria (fa#-la#-do#-mi) y en 91 (IV -si-re-mi-sol- y V -mi-sol#-re-). A partir de 94, giro a una tríada mayor sobre "do#" (do#-mi#-sol#); a partir de 96, aparecen acordes de 9ª menor sin fundamental (de 7ª disminuida) como re#-fa#-la-si#, do#-mi-sol-la# en 97. Aprovecha esa inestabilidad del centro tonal para dirigirse al mi frigio mayorizado insistiendo en acordes con el "fa" como el "re"-

		cae de un empujón).	la4). Sigue esa tendenciaen 100 y 101; y en el paso de 101 a 102 tenemos una 4ª ascendente en la voz aguda de la orquesta.	"fa"-"si"-"la"-"do" de 99 o el "fa"-"la"-"do" de los cc. 100 y 101 para cadenciar en LaM, en 102, coincidiendo con la caída, por un empujón, de D. Narciso.
103-111		Tempo *Menos*. Compás de 3/4 y trémolo (tensión por la velocidad de la figuración pero, simultáneamente, sensación de valores largos).	El ostinato sobre"mi" en el registro muy grave supone repercutir la misma altura en los 8 compases previos a la intervención de Heredia de 111.	Cambio a armadura sin alteraciones.
111-131	Heredia	Heredia entona un valor largo (blanca con puntillo ligada a negra y ligada a corchea) y 6 semicorcheas (111 y 112); en 113 otrovalor largo (blanca con puntillo ligado a negracon puntillo), 3 corcheas y, en 115, "rúbricade Lola" simplificada/abreviada (2 semicorcheas y corchea ligada a blanca y ligada, a su vez, a negra con puntillo) que es el pie yambo variante "b". La orquesta introduce valor largo y las misma 6 semicorcheas en 114 (como en respuesta a la figuración deHeredia 2 compases antes) y, a partir de 115propone un nuevo motivo rítmico, en el agudo: corchea ligada a fusa y 3 fusas; negra ligada a corchea y a fusa, y otras 3 fusas. En 116, continua con ese motivo de corchea ligada a fusa y 3 fusas más y, en última parte del 75, 2 seisillos de fusas. Desde 119, el grave, en el acompañamiento, grupos de 12 semicorcheaspor compás (de 119 a 123). En 124, vuelven las fusas (concretamente 16 en este compás). Desde 123 a 127 no hay acompañamiento instrumental (Heredia canta "a capella"). Heredia, en 116-117 y 118-119 trabaja la misma fórmula rítmica (en 119, como 2ª repetición, sería 132). En 120 (que como repetición será, 133) repite la figuración de 2 semicorcheas y nota larga (variante "b" del pie yambo con la "rúbrica" abreviada de Lola) y, también, en 121. Luego retoma la nota larga (en 122, es negra y corchea concalderón) y 3 corcheas como en 114 y 116. En 123 y 124 vuelve la rúbrica de Lola, simplificada (2 semicorcheas y corchea ligada a blanca, a negra y corchea – pie yambo variante "b"-). En 125, Heredia "recoge" el motivo que la orquesta inició en 115: corchea ligada a fusa y 3 fusas sueltas (alusión a la "rúbrica de Lola"). Lo repite en 125, 126, 128 y 130. En 126 y 128 se cita la rúbrica de Lola original (con bordadura superior e inferior).	Escala de "mi" descendente y completa, en 112 (desde "mi" agudo a "mi" grave). En 115-116 y 117-118 juega con el tetracordo final (anacrusa "mi" y "fa", "la", "sol", "fa" y "mi" –el ámbito de 4ª-). La interválica se fundamenta en el movimiento conjunto. El ámbito alcanza el "mi" agudo que, en Heredia, es muy agudo. A partir de 119profundiza en ese "mi" agudo (ámbito de 3ª do-mi); y va descendiendo por progresión-secuencia de 2ª siguiendo la cadencia andaluza.	Mi frigio mayorizado. Permanencia hierática en "mi" subrayando la 5ª justa simultánea (mi-si), evitando el sol#. En 119, giro al VI (triada de DoM), en 123, III grado (triada de SolM). Heredia permanece "a capella" en 124 a 127 y, en 128-129, II rebajado (frigio) con la 6ªA ("fa"-"la"-"do"-"mib" como enharmonía de "re#"). En 130, reposo en MiM frigio.

132-143		Heredia repite los cc. 111-131 con el mismo texto.	Se repite lo mismo.	Misma música.
143-150		Indicación agógica de *Poco más movido*. Heredia continúa con un motivo de corchea ligada a fusa y 3 fusas sueltas (en 143). En 144, 145, 146 y 147 retoma las 2 semicorchea y valor largo (corchea ligada a negra con puntillo); y, además, los compases 145 y 147 incluyen, en su caída, un mordente. El acompañamiento de 143, con 6 corcheas en el grave y, en el agudo, un motivo acéfalo de silencio de corchea, corchea, negra con puntillo y corchea (pie yambo variante "c"). A partir de 144, la voz inferior propone una fórmula asincopada (corchea, negra y corchea; doble mordente y 2 corcheas) repetida en 145 y 147 inclusive. Desde 149, la orquesta responde a Heredia con valor largo (simultáneo a las fusas de Heredia) y, en la nota larga del barítono, 2 últimas fusas antes del cambio de compás.	Predominio del movimiento conjunto. Tendencia al perfil ascendente por progresión-secuencia de intervalos de 2ª ("mi" como fundamento en 143, "fa" en 144, "sol" en 145; "la" en b146 y "si" en 147). En los cc. 145 y 147, relevancia de la bordadura inferior, luego apoyatura mediante mordente y, en 145 y 147, bordadura inferior. En 148, se vuelve a alcanzar el "mi" agudo en la voz de Heredia…	En 143, acorde de MiM; 144 mantiene primera nota más grave "mi" y alguna nota "si" pero con elementos del acorde de Fa (fa y la). En 145, acorde de Mi menor con 7ª. En 146, nota "mi" en gravechocando con fa-la. En 147, Mi menor con 7ª.En 148, giro al VI (fundamental del acorde DO). En 149-150 vemos los mismos acordes y giros en la voz tenor de la orquesta que en 128-129.
151-156		Indicación agógica: Allegreto. Los cc. de 3/8 hacen uso de las 6 semicorcheas y los de 2/8 tresillos de corchea.	La intervención de Heredia de 151 (movimiento conjunto) coincide con las semicorcheas en movimiento disjunto. Los tresillos de los 2/8 trabajan el movimiento conjunto y el perfil descendente yendo de la 7ª a la 5ª pasando por la 6ª (la3, sol3, fa3).	Arpegio sobre el acorde de Mi menor, sensibilizando, con "la#", la 5ª del acorde (si). En los 2 compases de 2/8, acorde polarizado (si-re#-fa natural) con sensible (inferior) y 2ª rebajada (superior) en el modo frigio. Esto se repite: 151-152 y 154- 155.
157-162		Compás 3/4. En 157, inicio acéfalo/anacrúsico con silencio de negra, de corchea y 6 semicorcheas. 158 retoma la figuración principal de la "serrana": valor largo (blanca ligada a corchea y 4 fusas), como guiño a la "rúbrica de Lola". Y valor largo en los cc. 160 (blanca con puntillo) ligado a corchea (en 161).	Heredia "a capella" invierte el orden de la escala frigia por movimiento conjunto desde fa al mi agudo. El melisma se basa en el "mi" nota larga en la 1ª y 2ª parte (blanca) con bordadura superior e inferior en las fusas de la 3ª parte en 158 y 159.	Heredia, "a capella" trabaja el modo de "mi" con el re natural (frente al acompañamiento armónico que usaba el "re#"). En 107, llega el primer acorde (Mi con 3ª mayor).
163-187		Compás de 3/8 con importancia de las 4 fusas y de los silencios previos (de negra, en 163 y 166 y de semicorchea, en 164 y 167). Valores largos, en 168. En 170 con anacrusa, proliferan las semicorcheas insertando una pareja de fusas (en la 1ª corchea de 170, 2ª corchea de 171 y 172 –en voz grave- y última corchea de 173).	En la voz superior, bordadura (con una 3ª) en las 4 primeras fusas y 3 grupos acéfalos (con silencio de semicorchea) de 4 fusas con una 4ª descendente, una 2ª descendente y una 3ª descendente –do#, sol, fa, re) que va subiendo por 8as. En 167 con anacrusa, progresión-secuencia un tono bajo. A partir de 170 con anacrusa y hasta 175, dominio del movimiento conjunto con alguna 3ª y perfil descendente. De 177 a 187, predomina la verticalidad (los acordes).	Armadura con 3 #s y protagonismo del "do#" (en el bajo en 164-166) con arpegios descendentes (en grupos de 4 fusas con do#, sol#, fa#, re#). En 167, acorde con bajo "si" y arpegios descendentes similares (si, fa#, mi, do#). En 168, sigue el protagonismo de "si" (re# y fa#). La escala descendente del agudo, en MiM y con el "si" como nota pedal sugiriéndonos una 6ª y 4ª tipo cadencial. En 173, concluye la pedal de "si" añadiéndose el "do natural" que genera una 2ªA. En 175, descanso en "fa#". Acorde de Fa# menor

				arpegiado en 177 con 7ª hasta 178. En 179, el acorde de Fa# se convierte en dominante secundaria (con un "la#) en 179-180. En 181, resuelve en un acorde de SiM (si-re#-fa#). En 182, cambio a "si" en el grave y adición de "do" (frigio) y trino en 184-187.
188-216	Recitado d. Diego. Zapateado	Tempo, *Allegretto muy movido* con compás de 6/8 o 2/4. Proliferación de tresillos (6 corcheaspor compás) desde 188 a 192. En 193 y 195, tresillo en la 1ª parte y doble mordente con 2 corcheas de tresillo más silencio de corchea. 192 y 194 contienen 5 de las 6 corcheas de tresillo (con silencio de corchea al final –es una especie de mini-pie yambo-. En 196 aparece, en la voz aguda, tresillo de corchea y negra corchea (en tresillo), e, igual, en 198 y 200. Además, añade un doble mordente a la negra de la 2ª parte, en 193, 195, 197, 199, 201 y 203. Desde 204, propuesta es tresillo de corchea y pie yambo variante "a" (corchea y negra) en 204 y 206; y, lo mismo, en 205, en la voz tenor, añadiendo un doble mordente a la corchea. En 207, se retoma el pie yambo variante "b" (rúbrica abreviada de Lola) con 2 semicorcheas a valor largo; corchea ligada a negra y a 3 blancas en la voz aguda (hasta 210) con tresillos de corchea en la voz grave. En 211 y 212, en la 1ª parte, quintillo de semicorcheas y en las 2as partes, 2 corcheas y valor largo en 213 a 216 con tresillos en la voz grave.	Ostinato melódico-rítmico en la voz superior basado en un arpegio donde cambia la nota métricamente forte. En los 4 primeros compases (cambia la 1ª nota de cada tresillo -mi, fa#, sol#, fa#-) manteniendo siempre el "si" como nota pivote –en 2º lugar del tresillo- y, como tercera nota del tresillo, alterna "sol#" en la 1ª parte y "la", en la 2ª parte. Desde 192, es diferente: la nota 1ª de cada tresillo es "mi", "la", "sol#" y "fa#"; la 2ª nota del tresillo sigue siendo siempre "si", alternando, en la 3ª nota "sol#"en 1ª parte y "la" en la 2ª. A partir de 195, melodía en el grave con predominio del movimiento disjunto: 9ª ascendente (si-do) y 3ª descendente, 6ª ascendente con movimiento conjunto en el resto del compás; en el siguiente compás, una 6ª desde "la" que desciende una4ª hasta "mi" y asciende una 5ª hasta "si"; luego una 4ª ascendente (hasta "mi") y dos 3as ascendentes en la 2ª parte de 197. Misma interválica y armonía en 198-199. En 200, ostinato basadoen el arpegio y con saltos (8ª ascendente, 4ª descendente, 2ª, 6ª ascendente y 3ª descendente; repitiéndose, una vez más). En 204, 9ª menor ascendente, 4ª descendente y 3ª descendente (repitiéndose una vez más). En 207, aparece una 10ª en el diseño arpegiado del grave y una pedal sobre "re", como 7ª del acorde, desde la 2ª mitad de 207 hasta 210. En el ostinato del grave de 213, aparece una 8ª más 5ª ("la"-"mi") y una pedal sobre "la" en el agudo.	Armadura de 4 #s. De 188 a 195, pedal de "mi" y, en la 2ªparte de cada compás tresillo con "fa#", "si" y "la" como ostinato armónico, melódico y rítmico.En 196, importancia de "si" (notas "la"-"do"-"mi"). En 197, MiM. En 198-199, igual. Mucho pedal de "si" (cc. 200-204). Desde 204, acorde "si"-"la"-"do" con algún "fa#. En 205, si-re# siendo el c. 206 idénticoa 204. En 206, acorde de 7ª de dominante sobre "mi" tónica durante 4 compases (206-210). En 157, S¡subdominante menor (la-do-mi)y trabajando la voz superior de la orquesta el descenso del modo de mi o frigio (2 compases -157-158-). Desde 159 a 162, acorde sobre "la" (pedal en la voz superior –4 blancas seguidas ligadas-) y arpegio en el grave ("la", "mi" agudo, "si"; "mi", "mi" agudo y "si"). La nota "mi" también está muy presente (evitando el "do") y resolviendo, sorpresivamente en 165, en un Sol#M convirtiendo los 4 compases anteriores en una supertónica rebajada (el acorde y nota propio del modo frigio). En 166 vemos una dominante secundaria sobre ese II rebajado –mi-la-sol# con algún do# en la línea melódica) que resuelve, en 167, enel mismo Sol#M (que continúa, implícitamente, en 168). En 169, importancia del "re·" en otra pedal aguda de 4 compases ligados mientras el bajo hace un ostinato en tresillos (re#, re# agudo, do#; sol natural, re#-do#; sol#, mi, re natural; la#, fa#, mi) estos 2 compases se repiten igual en 171-172. En 173, sigue la pedal de "re" en el agudo pero cambiando los tresillos –triada arpegiada do#, sol#, mi; la, fa#, mi; la natural, fa natural, mi bemol; sol#, mi natural, re; re-

				la#, re#, do#; sol natural,re#, do#; sol#, re#, do#; la#, re#, do#.
217-233		En la melodía orquestal alterna el tresillo en corcheas con el doble mordente sobre negra de tresillo y corchea. En 219, seis corcheas por compás en las trompetas y, a partir de 221, continúan las corcheas en el acompañamiento con un largo trino en la voz superior hasta 228. En 229 las corcheas cambian a la voz superior con el acompañamiento en blancas con puntillo.	Predomina el movimiento conjunto en los cc. 217-218 con alguna 3ª; En 219, igual pero con una 8ª. A partir de 221 la voz superior con un trino sobre re y, en la voz grave, salto entre la 1ª y 2ª corchea del primer tresillo y entre la 4ª y la 5ª corchea (8ª, 5ª, 6ª ascendente y 4ºs descendentes); y, en el resto, el movimiento conjunto.	En 217, acorde mayor sobre fundamental de "sol#"; en 218, dominante secundaria sobre "la" en 2ª inversión (mi-sol natural-la-do#) y "sol#" de nuevo (acorde de 6ªA sobre la fundamental implítica de "re#" y con "la" como 5ª disminuida que tiende a bajar a "sol#" y sol natural sería la 3ª mayor, sensible, que sube a sol # (debería enharmonizarse con "faX")). Acordes ambiguos en 221-228 (trino de "re#" con "mi"). En 229, acorde re#-la#-do#-sol y en 230, re#-la-re-mib-sol#
233-278	D. Diego	De 233 a 236, tresillo de corcheas en la 1ª parte y, en la 2ª, negra y corchea (de tresillo). Desde 237 a 243, proliferación de tresillos de corcheas. En 245, trino en el registro agudo de la cuerda al que siguen corcheas en la voz tenor. De 247 a 250, 5 corcheas de las 6 de tresillo (y silencio al final –guiño al pie yambo variante "a"-); y, en los compases pares (248 y 250) igual pero añadiendo, a la 4ª corchea, el doble mordente. Desde 251 se retoma el tresillo de corchea y negra corchea como en 233-236. Y, en los compases 252, 254 y 256 se vuelve a añadir el doble mordente a la 4ª corchea. Simultáneamente, en el grave de 252, 254, 256 y 258, se trabaja el pie yambo variante "a" en sus 1ª parte (corchea y negra). Desde 259 se recupera, en el agudo de la orquesta, el tresillo de corchea y el pie yambo variante "a" (corchea-negra). En medio, la voz tenor de 260 propone un tresillo de corcheas y doble mordente, negra y corchea. En 262, se retoma la versión abreviada de la "rúbrica de Lola" (2 semicorcheas y valor largo – corchea ligada a negra y, a su vez, a blanca, 2 compases más). Lo mismo, en 268 y 269 (se acorta el n.º de compases, a modo de elipsis). En 270, retoma el tresillo de corcheas y negra con corchea (de tresillo) y, en 271, igual añadiendo el doble mordente a la 4ª corchea. Desde 275 a 278 se trabajan los tresillos de corchea.	Predominio del movimiento conjunto con ámbit restringido y perfil descendente en 233-236. Desde 237, continúa el movimiento conjunto, con un ámbito ahora amplio (de casi dos 8as) y perfil, también, descendente. Desde 243, se retoma el comienzo del zapateado en la voz grave simultaneado, desde 245, con un trino en la cuerda (registro agudo). De 251 hasta 254, la voz superior trabaja acordes frente a la voz inferior que introduce una interválica por movimiento disjunto (alcanzando una 9ª al inicio de 251). De 255 a 258 domina el movimiento disjunto en la voz grave y conjunto en la voz aguda. En 207, se continua esa tendencia (movimiento muy disjunto en el grave –vuelve la 9ª- y conjunto en el agudo). En 262 y 264, importancia de la 2ªA. descendente (de "sol#3" a "fa"). En 265, 3ªM (de "fa" a "reb"). En 266 y 267, figuración melódica del zapateado transportado a "mib". 269 transporta la rúbrica de Lola, abreviada, un semitono por debajo. Desde 270 a 278, predominio del movimiento conjunto y con una mayor ampliación del ámbito.	En 233, triada mayor sobre "sol#". En 234 acordes II y III. En 235, I. En 236, de nuevo, II y III. 237 tiene una tónica. En 239, acordes "por 4as" (dominante sobre "si" con su 3ª –"re#"- y 7ª –"la"- pero, extraña, la nota "mi" (4ª añadida). Posterior importancia del "si" en diferentes octavas de 240 a 242. En 243, vuelta al centro tonal de "mi" (de 243 a 250). Desde 251, alterna un IV (si-la-do-mi) o II (fa-la-do-mi) con el I (c. 252) con polarización frigia (el fa que conduce a "mi", descendentemente). Lo mismo en 253 y 254 y, después, en 259-260.En 260, dominante sobre "si" (si-re#-do) que resuelve en Mi, en 262 (triada mayor) hasta 264. En 265, se desciende un semitono (acorde tríada mayor sobre "mib") hasta 268. En 270, "fa#"-"do"-"fa#". En 271, sol-re-fa-si. En 275, fa#-do#-la#. En 278, sol-re#-fa y "si"; y, en la 2ª parte 7ª de dominante sobre "si" (preparando la caída al *Vivo* del siguiente compás con centro tonal en "mi").

279-286		Tempo: *Vivo*. Todo tresillos (de 279 a 282), contratiempo de silencio de negra y corchea silencio de corchea (de 283 a 285).	Equilibrio entre movimiento disjunto (5ª ascendente, 3as –descendente- y 4as ascendentes) y conjunto (seis 2ª –dos ascendentes y cuatro descendentes). Lo importante es la línea descendente: "la","sol","fa" y "mi" en la 1ª nota de cada tresillo (desde la 2ª parte de 279 hasta 281que repite en los 2 siguientes compases truncando la caída en 283 –donde aparece un silencio y los acordes en las partes "pares"-).	MiM (1as partes de 279 a 282) y, en las 2as partes combina el giro a la subdominante (con floreo superior sobre "la" –la-si-la- en 279 y 281) y la dominante (-fa#, si, la- en 280 y 282). Los acordes de 283 –si-do#-fa#-la-si-; o do#-mi-si- en la 2ª parte de los compases 283-285. MiM en 286. La mitad de 279 y 280; y la mitad de 280 y 281 cuentan con la cadencia andaluza.
287-325		Anacrusa de 3 fusas y semicorchea con puntillo, fusa, corchea con puntillo y semicorchea (c. 288). En 290, corchea ligada a fusa y 11 fusas más. Trémolo en 291, 293 y 294 (luego continúa pero con una nueva línea en la voz aguda de la orquesta). En 295, corchea y negra ligada (pie yambo variante "a"). En 296, semicorchea con puntillo, fusa y semicorchea y valor largo (variante "b" del pie yambo). En 299, variante del "motivo agitado" con 2 semicorcheas (8ª descendente) y valor largo más un "arabesco" final de semicorchea ligada a tresillo de fusas y 2 fusas repercutidas justo antes del cambio de compás. 303 vuelve a las 2 semicorcheas y valor largo ("motivo agitado") fundamentado en la variante "b" del pie yambo y, en 304, valor largo ligado con la misma resolución de tresillo de fusas ligada. En el fragmento de 305 a 310, se retoma el ritmo asincopado de corcheas desplazadas. En 311, vuelven las 2 semicorcheas y valor largo (motivo "agitado" mediante el pie yambo "b"). 313, con anacrusa, proliferación de semicorcheas y ubicación de 2 semifusas y semicorchea en lugares estratégicos y escalonados (en la 1ª parte de 313; en 2ª parte de 314 y en la 3ª parte de 315; en 316, cambio a compás de 2/8 (4 semicorcheas); en 316, cambio a 3/8 (negra ligada a semicorchea). La 1ª fusa de tresillo y las 2 últimas fusas –300, 302 y 304-). En 318, acorde de negra con puntillo ligada a otro compás completo (319). En 320, con anacrusa repite el motivo rítmico de 313 con anacrusa (3 semicorcheas al final de 319 y, en 320: 2 fusas y semicorchea y 4 semicorcheas más) y, en el último compás previo al cambio al N.º 11. Hay un compás añadido con la indicación *Para enlazar con la ZAMBRA* con dos seisillos de semicorchea.	Ámbito de 6ª en los 4 primeros compases (fa- re). Movimiento conjunto con alguna 3ª. En 290, movimiento conjunto descendente con alguna 2ªA. De 291 a 294, material atemático (trémolo) y en 295 aparece una 8ª descendente. En 297, bordadura superior por movimiento conjunto y 8ª en la 2ª parte. En 299, 8ª descendente propia del "motivo agitado". En 311 retoma lainterválica de 8ª descendente es semicorcheas (si, si). En 313 con anacrusa, trabajo sobre el modo frigio andaluz con centro "si", movimiento conjunto y perfil de arco (importancia de la 3ª mayor –re#-) que vuelve a citar, en el registro grave, la orquesta en un contrapunto imitativo (cc. 314-316). En 319-20, la melodía es analizable como en modo frigio precisamente sobre la nota que suele darle nombre (mi) pero, armónicamente, tenemos un acorde cuatríada en 3ª inversión sobre "do". Los últimos compases (322-324) trabajan la interválica disjunta (arpegio) con alguna 5ª (también alguna 2ª) con predominio, sobre todo, de las 3as.	Mi menor con fa natural frigio (su motivo principal tiene carácter lidio con "fa", "sol", "la", "si"). En 290, propone una escala descendente sobre "mi" con el fa frigio y con sensible (re#) y 2ªA entre la sensible (re#) y el VI grado (do). En 291 acorde "mib-fa-la-do" que, enla 2ª parte, resuelve en mi-la. El siguiente compás (292), acorde fa-la-re# (6ªA) que resuelve en "mi" grave. Desde 293, pedal en grave sobre "mi" (293-94 con ese "mi" en el bajo) y desde 295 a 298 (mi-sol#-re-fa o natural o sostenido pero 9ª). En 299, acorde mi-do#-sol-la (dominante secundaria sobre "la" en 2ª inversión, cifrado 4/3), la 7ª pasa al bajo (cifrado 2) y en 301 parece IV y V de DoM. En 303-304 acorde de "fa-si-re#" (de 6ªA) que no resuelve en "mi" sino en "sol-do-mi" (305-306), es decir, 6ª y 4ª cadencial sobre la tonalidad de DoM. En 307-308, vuelve una 6ªA (fa-re#) con la fundamental que suele estar omitida (si)sustituyendo a la 9ª menor (do) añadiendo, también, la 7ª (la). Vuelve a resolver, en 309-310 en una 6ª y4ª cadencial sobre Do (sol-do-mi). En 311, giro al acorde tríada sobre fundamental de "si" (si-re#) y ha- ciendo uso de la 2ªA. a través de bordadura que responde la voz grave en314-316. En 317 descansa en "si" con la importancia del do natural (II grado rebajado propio del modo frigio-andaluz). En 318, acorde con "sib" en el grave y resto de notas del acorde cuatríada sobre "do" (mi-sol-do); en 320 no resuelve disonancias sino que, en

				la última corchea, inserta una especie de subdominante en este contexto de "do" (fa-re), en 321 dominante de "sol" sin 7ª (sol-si-re) que resuelve, por conversión de dominante y en el mismo compás, en Do menor (do-mib-sol). Como enlace, en el último compas previo al paso al penúltimo n.º (el 11), Farruca, tendríamos un acorde tríada mayor sobre re (re-fa#-la). Y aparece un nuevo compás "para enlazar con la zambra" con un arpegio con notas: sol, re, mi, sol, si, do# (II rebajado del modo frigio) resuelto en la caída de la Zambra (n.º 11) en "fa#" (este comienzo es menor –fa#-la-do#).

Tabla I-10. Análisis microformal del nº 10 (Segundo Acto)

N.º 11 (Farruca)				
		Análisis rítmico	**Análisis melódico**	**Análisis armónico**
1-17	Preludio	Compás de 3/8 y tempo *Moderato*. Hemiolia (corchea, silencio de corchea, corchea, silencio de corchea y corchea silencio de corchea). En 3, con inicio acéfalo (silencio de semicorchea) predominan las semicorcheas. En 7, pie yambo variante "b": semicorchea con puntillo-fusa y negra ligada a corchea (igual que en 9). En 8 se ligan varias notas (corchea ligada a semicorchea con puntillo) y 5 fusas seguidas que hacen uso de la misma fórmula en 10 y 12. En 11, ritmo de corchea ligada a fusa, 3 fusas y corchea ligada. En 13, en la voz grave de la orquesta, 4 semicorcheas y corchea. El c. 14 propone 4 semicorcheas, 2 fusas y corchea (en voz grave) y, en voz aguda, 3 corcheas. En 15, 4 semicorcheas y corchea. El c. 16 cuenta con el mismo ritmo que 14. En 17, la fórmula es idéntica a 6 (silencio de corchea y de semicorchea, semicorchea y 4 fusas).	La dimensión melódica no tiene tanto interés como la rítmica (la hemiolia) y la armónica (bloques de acordes). En 4, las fusas dibuan una 4ª descendente (fa, do), una 2ª y una 3ª descendente (si, sol). En 6, movimiento conjunto ascendente en su semicorchea y cuatro fusas. Desde 7, predominio del movimiento conjunto con un ámbito moderado en 8as paralelas (5ª de "si3" a "fa#") de 6 a 12. En el c. 12 desciende a "mi3". Desde 13, se propone, en la voz aguda de la orquesta, un diseño arpegiado (incluso con octavas) repitiéndose en 15. En 14, menos la primera 3ª, es mayoritario el movimiento conjunto (como en 16).	Armadura de 2 #s. En el c. 1, Fa# menor con 4ª añadida (fa#-la-si-do#). En 3, 2ªA ("mi#" y "sol" que alterna con "si"-"do"-"mi#"-"sol". En 4, acorde de fa#-do#-re# y grupos de 4 fusas (fa#, do#, si, sol#). El c. 5 es igual que el 3 pero en la 8ª aguda. De 6 a 12, alternancia de Si menor con Fa#, en 8as, con la sensible "la#" (todo duplicado en octavas sin acordes). En 13, Fa#M. 14 propone un II o VII en inversión (sol-si-mi-fa) con énfasis en el "sol" natural frigio. 15 es igual que 13. 16 idéntico a 14. Del 17 a 23 continúa con una armonía muy similar..
18-33	Lola	De 18 a 21 utiliza el mismo ritmo que en el pasaje de 7. En 22, observamos una corchea ligada a la primera fusa de tresillo y, posteriormente, 11,fusas más de tresillo. Nota larga en 23 y 24 y, en 25, la corchea previa se liga a la primera fusa, 3 fusas más, semicorchea con puntillo y fusa. En 26, doble mordente,corchea con puntillo y semicorchea más corchea (que luego repite en 27). En 26, corchea previa ligada a la primera fusa, 3 fusas y semicorchea con puntillo y fusa. En 28, doble mordente, corchea con puntillo, semicorchea y corchea. En 29, negra silencio de fusa y 3 fusas; en 30, valor largo en Lola y, en el acompañamiento, 2 tresillos de semicorchea y corchea; valores largos en 31, 32 y 33, para el "quejío" ay. En 32 retoma en el acompañamiento 2 tresillos de semicorchea y corchea. En el c. 33, 3 corcheas en el acompañamiento.	Ámbito agudo y circunscrito a la 5ª ("fa#4", "si") con movimiento conjunto. En 22, amplía el ámbito hasta "sol3". Desde 23, inmovilidad interválica (insistencia en "sol3") y ámbito estrecho (5ª "sol3", "re4"). En 30, descenso a "fa#3" y en 31m en la 8ª superior, "fa#4".	Continúa con la melodía duplicada en 8ª (de 18 a 23). De 23-29, insiste en acordes de 7ª de dominante sobre LaM (la-do#-mi-sol). En 30, reposo en "fa#". En 31, las voces superiores interpretan "re-fa#-la";"do-fa natural-re"; "re-sol-si"; y, simultáneamente, en el bajo "mi-la"; "re- sol", "mi-la" (4as paralelas). 32 y 34 son muy similares a 30. Y 33 es igual que 31.
34-37	Interludio	En 34, 2 tresillos de semicorcheas y corchea (igual que en 30); De 35 a 37: 2 corcheas y silencio; corchea, silencio de corchea y corchea. En 37, silencio de corchea más 2 corcheas.	Arpegio en los tresillos (8ª ascendente, 4ª descendente, dos 2as , 4ª ascendente y 5ª ascendente). De 35 a 37 destacamos los bloques de acordes en corchea.	El c. 34 es idéntico a 30 y 32. En 35, acorde: "si-mi-la-re-sol-si"; "la-re-sol-do-mi- la". En 36, acorde: "si-mi-la-re-fa-si", silencio de corchea, y bloque: "do-fa-la mi-sol#-do". En 37, acorde: "la-re-sol-do natural-mi-la" y "si-mi-la-re-fa-si".
38-42	Coro	En 38, valores largos en el "quejío" del coro y en el acompañamiento orquestal 4 semicorcheas y corchea (igual que en 40,	Nota aguda en el "quejío" del coro (do4). Movimiento disjunto similar a 30 (8ª superior, 6ª	En 38, reposo en Do#M. En 39, acorde sobre el "re" (II frigio rebajado), "re-sol#-si#-fa". En 40

		42, 44 y 46). 4 semicorcheas en 39, 2 fusas y semicorchea (mismo ritmo en 41). En 43, 2 semicorcheas y 2 corcheas; en 45, 8 fusas y corchea (y mismo ritmo en 47).	descendente, 3ª ascendente y 4ª ascendente que repite en 40). En 39 y 41, bordadura con movimiento conjunto salvo la 3ª inicial. Predominio del movimiento conjunto de 42 a 43. En 44 y 46, vuelve el movimiento disjunto arpegiado. En 45 y 47, perfil ascendente y predominio del movimiento disjunto (3as) con alguna notas de paso.	Do#M. 41 pivota sobre "fa#"(con mi# y sol#). En 42, acorde sobre "fa#"con 6ª (re). 43, acorde de MiM con 4ª añadida (la), silencio de corchea, última corchea acorde sobre "re". En 44, cadencia sobre Do#M. En 47, acorde: "sol#-re-fa#-la" simultaneado con el arpegio "la, do, re, mi".
42-47	Interludio	Se continúa con el ritmo de 4 semicorcheas y corchea en 42, 44 y 46; en 41, 4 semicorcheas, 2 fusas y semicorchea. En 43, 2 semicorcheas y 2 corcheas; en 45 y 47, 8 fusas y corchea.	Ámbito restringido, en 42 y 43, con una interválica que alterna movimiento conjunto ascendente con saltos de 3ª descendente y movimiento disjunto a partir de 44 con una extensión considerable del ámbito.	Acorde de "fa-la-do" (42) que resuelve en Mi frigio mayorizado (mi-sol#-si) en 43. En 44, acorde "do#-mi#-sol#". En 45 y 47, acorde "sol#-re natural-fa#-la".
48-56		Cambio a 6/8 y tempo *Amplio* en 48. De 48 a 51 predominio de las semicorcheas. En 52, sólo de flauta con protagonismo de las fusas y de los dobles mordentes.	Ostinato de la bordura superior de "la" con "si". Preponderancia del movimiento conjunto en la melodía y el disjunto en el acompañamiento.	La menor y ostinato en el acompañamiento de corcheas ("mi, sol, re, la, re y la", en cada compás).
57-63	Heredia	En la intervención de Heredia domina la hemiolia con el 6/8 (negra, negra –dos corcheas ligadas, y cuatro semicorcheas) en los 57 y 58; en 59, aparece una variante negra, 2 corcheas ligadas a corcheacon puntillo, semicorchea y tresillo de fusas. En 60, corchea ligada a semicorchea, semicorchea, corchea ligada a semicorchea y 5 semicorcheas más (repite ese ritmo en 61 y 62). En 57, acompañamiento de 12 semicorcheas (también en 58). El acompañamiento de 59 cuenta con: 2 semicorcheas, 4 fusas, 2 semicorcheas; 4 fusas, tresillos de fusa, tresillo de fusas y 4 semicorcheas. En 61 y 62, 12 semicorcheas cada uno. En 63, acompañamiento en grave, con 6 corcheas y, en la parte aguda, corchea con puntillo, semicorchea corchea ligada a semicorchea y 5 semicorcheas sueltas.	Movimiento conjunto y ámbito agudo ("mi" agudo y "fa#" grave) con perfil de arcoinvertido. Relación silábica en el n.º de notas por sílaba.	Armadura de 3 #s. En 57, acorde "fa#-re" y bordadura superior, en el grave (ámbito intermedio) sobre "fa#" (alternancia de "fa#" y "sol#"). Al final de compás, acorde de "fa#" menor. En 58, la voz grave propone un arpegio acéfalo con las notas "sol, mi, si, fa#, do#" y, en voces superiores, una serie de acordes en 1ª inversión, que acompañan la línea melódica de Heredia ("re-fa#-re", "do#-mi-la"; "si-re-si"; "do#-mi-do#", "re-fa#-re"; "mi-sol#-mi". 59 y 60 son muy similares armónicamente. En 61, vemos la misma línea de bajo arpegiada y acéfala (en corcheas) que en 58 con bordadura superior, en semicorcheas, sobre la nota "mi". Se repite en 62 para cambiar a un acorde de La#M (incluso con "doX" –la#-doX-mi#- que alterna con un acorde de SiM en 1ª inversión (re#-fa#-si).
63-64		La voz superior de la orquesta repite el últimoritmo de Heredia (corchea con puntillo, semicorchea corchea ligada a semicorchea y 5 semicorcheas más). Lo repite en 64.	Ámbito reducido, movimiento conjunto descendente y cromático .	Acordes alejados del centro tonal-modal (armadura de 3 #s cercana a "Fa#" menor combinable con fa# frigio mayorizado; alterna; "la#-dox-mi#" con "si-re#-fa#" (guiño a una cadencia frigia pero con a un centro tonal/modal a distancia de 3ª ascendente).

65-76		Cambio al compás de 5/8 en 65 y a 3/8 en 66. Vuelve la hemiolia en 67-71, repercutiendo acordes cada valor de negra (realmente corchea y silencio de corchea). En 73 contratiempos con silenciode corchea en los bloques de acordes; en 74, inicio tético y, después de silencio de semicorchea, 3 semicorcheas. En 75, inicio acéfalo con silencio de semicorchea y repercutiendo el mismo acorde en una semicorchea y 2 corcheas para descansar un trémolo en el c.76.	Movimiento conjunto y perfil descendente. Desde 66, mayor interés en los acordes con corcheas que alterna con silencios de corchea,	En 65, tríada sobre "do#" y sucesión de acordes de 6ª: "si-re#-sol#"; "la#-do#-fa#"; "sol#-si-mi"; "fa#-la-re". En 66, acorde con disonancias ("do#-sol#, en el grave, que choca con "re" natural, "fa", "la#" y "do"). Vuelta al trino en una voz intermedia como es, ahora, "la#". Repite estos acordes disonantes en 66-68. A partir de 69, 2 compases. Con solo la 5ª del grave. En 71, cambia a otro acorde: "sol natural- mi-mi" (en voces graves) y choche con "fa", "si" y "sol". Insiste mediante 5 corcheas seguidas con un silencio previo (inicio acéfalo) en 2 compases(71 y 72). Modifica el ritmo de los acordes (pero no sus notas) desde 73 hasta 76 (y trémolo en 76).
77-95	Lola c. 79	En 77, tempo *Animado*. Se retoma,en el acompañamiento, el ritmo de semicorcheas picadas desde 77 hasta 92. La intervención de Lola, desde la anacrusa de 79: 2 semicorcheas en anacrusa, corchea y doble mordente sobre negra (pie yambo variante "c") repetido en 82. En 80 y 83, semicorchea que viene ligada de la nota larga anterior, semicorchea y otra valor largo (negra ligada a la siguiente corchea); en 84, 2 semicorcheas y negra ligada (pie yambo variante "b" que es la "rúbrica de Lola" versión abreviada). Repite una variante similar en 86. En 87, corchea y 4 semicorcheas (mismo ritmo de 90, 91 y 92). En 88, corchealigada a semicorchea, semicorchea y corchea ligada a corchea con puntillo. En 90, anacrusa de 3 semicorcheas para concluir con un valor largo (negra con puntillo ligada a corchea) en 94.	El ostinato melódico-rítmico en figuración de corcheas) trabaja la bordura superior sobre la nota pivote "mi". En la voz de Lola (79) predomina el movimiento conjunto con un ámbito estrecho (la3, re4) de 79 a 87. En 88, desciende a "mi3" manteniendo la nota aguda (de 89). Desde 88 a 93, amplía el ámbito a una 7ª (mi3, re4).	Alternancia (en semicorcheas) del acorde tríada sobre La con el acorde sobre su grado superior (si-re-fa) repitiéndolo desde 77 hasta 87, inclusive. En 88, progresión-secuencia aque alterna, de la misma forma y también en semicorcheas, una serie de acordes de 6as (acordes en primera inversión) "sol-si-mi" vs "la-do-fa". En 90-91, alterna "la-si-mi" con "do-re-fa". En 92, las voces graves hacen lo mismo y, las superiores, se simplifica a "re-fa" (se pierde la nota do). En 94, acorde tríada mayor y en fundamental –en registro agudo- sobre "do#"- alternando con "fa- la#".
95-107	Interludio	Acompañamiento de 6 semicorcheas y en la voz superior, anacrusa de 3 semicorcheas en 96, 100 y 102, 2 semicorcheas y valor largo. En 98 y 99 casi la misma fórmula pero con esta variación: 2 semicorcheas, corchea con puntillo y semicorchea. En 101 viene la primera corchea ligada de la nota anterior, mordente sobre la 2ª corchea y 2 semicorcheas. En en 104 y 105, corchea y 4 semicorcheas. En 106 y 107, 12 fusas.	Dominio del movimiento conjunto con un cambio radical de ámbito (1ª nota de 95, "sol3", y las 3 siguientes semicorcheas, "do5" –directamente- análogo al motivo "agitado" y la "rúbrica de Lola" en su versión abreviada.	Repite la alternancia de Do#M con la 3ª mayor fa#-la# del compás 94, hasta 105, inclusive. En 106-107, las 24 fusasque trabajan, desde "sol#", las notas de Do#M (o de "sol#" mixolidio)
108-125	Coro	Tempo *Animado*. En 108, valor largo (unidad de compás ligado a la siguiente corchea y doscorcheas más), en 109. 110 propone un pie yambo variante "a" (corchea y negra ligada) igual que	Movimiento conjunto en el registro intermedio pero amplio (mi3, re4). En algunas ocasiones hay saltos como la 6ªdescendente entre "re" y "fa#" de	Destacamos un arpegio en el grave sobre el centro tonal-modal de "mi" (con "re" natural) repercutiendo, téticamente, el "mi". En 108-109, arpegios

		112 con la 1ª corchea viene ligada del compás anterior (114). La corchea que viene ligada y 2 corcheas más (109) se repite en 111, 113 y 115. En 117 y 119, se reutiliza el breve- larga pero con la nota breve ligada del compás anterior. En 120, valor largo ligado a lasiguiente corchea y las 2 corcheas sueltas en 121 con 122-124, valor largo. En el acompañamiento de 108 a 115 abundan las corcheas. En 116, corchea, 2 semicorcheas y corchea (igual en 118 y 120). En la voz grave, a partir de 122, destacan las semicorcheas y en la voz superior de la orquesta observamos el valor largo de 4 compases ligados enel coro del que sobresale el doble mordente sobre semicorchea con puntillo y fusa, corchea y 2 semicorcheas (que repite en 123). En 124 aparece la fórmula de 2 semicorcheas y valor largo (pie yambo variante "b").	113. Desde 117 (y también en 119) se retoman los retardos (que antes eran apoyaturas) resueltos descendentemente. En 122-125, la melodía se trabaja en la voz grave de la orquesta con una clara prevalencia del movimiento conjunto. En el acompañamiento, sin embargo, domina elmovimiento disjunto (5ª ascendente –mi, si-, 6ª ascendente –si, sol- y 3as – sol, si y si, re-; aún más en 110: 9ª y5ª ascendentes ambas. En general son los elementos de los arpegios de los acordes.	sobre "mi" en el 1er compás y con 7ª en el 2º. En 110-111, notas del acorde con 7ª sobre "fa#". En 112-113, otra vez arpegio sobre el acorde con 7ª sobre "mi". El 114 es muy similar al 110 pero, en el compás siguiente (115) no aparece la 7ª de en el giro a "fa#" que también se realizaba en 111. En 116- 117, acorde con fundamental "si" con 9ª (do#) que resuelve en 8ª. En 118, acordes cuatríada sobre "fa#". En 119, acorde sobre "si" (de 9ª que resuelve en 8ª). En 120, choche entre voz grave con "si" y acordes con "la" y "do#" (igual que el coro). Giro a "mi"en el 121 (muchas octavas sin interválica simultánea –solo "mi", "mi", "fa#"). En 122, se retoma la alternancia, en semicorcheas, de 2 funciones armónicas en el entorno del acorde tríada mayor sobre "la". La alternancia de "do#-mi" con "fa#-re-fa#" (el coro mantiene ese acorde en disposición estrecha y en el agudo –la-do#-mi-) de 122 a 125.
125-130	Interludio	Se continúa el diseño de semicorcheas hasta 130 (que venía desde 122).	Aunque sea más importante el bloque vertical, se trata de una bordadura superior sobre la nota "mi" (movimientoconjunto) con un ámbito muy restringido. Las voces superiores del acorde se mueven por movimiento conjunto y la voz inferior presenta algún salto interválico.	Alternancia del acorde tríada mayor sobre "la" con acordes, en las corcheas pares, emparentados con la subdominante ("si-re-fa#").
131-135	Coro	Figuración de tresillos de semicorchea en elacompañamiento (131 y 132). En 133 y 134, 12 fusas por compás. Desde 135 (corchea y 4 semicorcheas) hasta 137 inclusive.	El acompañamiento en tresillos se fundamenta en el arpegio (movimiento disjunto con dos 3as ascendentes y una 5ªdescendente) en 131 y 132. En 133 y 134, movimiento conjunto y con un perfil claramente ascendente. Ostinatomelódico rítmico en los 135, 136, 137 y 138.	131 propone un arpegio sobre acorde cuatríada sobre "mi". 132 es similar (los tresillos de la voz superior con "sol, si, re" son idénticos) añadiendo alguna nota añadida más ("mi-la-re-mi") en los bloques de acordes del registro más grave. Concluye, en 133-134, con otras 24 fusas con notas comenzando en "fa" de la escala o de "sib" o de "fa" mixolidio que resuelve, en 135, en "mi".
136-139		Continúa el ostinato melódico-rítmico decorchea y 4 semicorcheas.	Se mantiene el ostinato melódico-rítmicohasta 138 inclusive.	Los compases 135-138 descansan sobre 8ª muy grave de "mi" (sin más elementos armónicos).

139-142		Anacrusa de 2 semicorcheas, negra ligada asemicorchea, tresillo de fusa y valor largo (negra con puntillo ligada a negra y semicorchea con silencio de semicorchea).	Movimiento conjunto en la anacrusa, 3ªen el cambio de compás y movimiento conjunto con una bordadura superior (sib) e inferior (sol) sobre la nota pivote"la".	Ostinato-trémolo sobre "mi" grave octavado. Las voces superiores doblan lalínea melódica de Lola evitando la 3ªmayor e incluyendo "sib". En 143 (diálogo ya) vuelve a aparecer la 6ªA (fa-re#).

Tabla I-11. Análisis microformal del nº 11 (Segundo Acto)

N.º 12 (Final Acto 2º)				
		Análisis rítmico	**Análisis melódico**	**Análisis armónico**
1-7	Preludio	Tempo *Allegretto* y compás de 3/8. Ámbito de fusa a negra con puntillo. Figuración de fusas (subdivisión binaria). En el grave, motivo acéfalo (silencio de semicorchea) y negra ligada a un valor largo.	Del c. 1 al 3 se mantienela misma altura en la voz superior; en 3, saltos descendentes de 3ª (arpegio). En 6, se propone un tritono descendente en la voz grave y un trino, desde 4, en la voz aguda sobre la nota"re".	Armadura con un bemol. Acorde "sol-sib-do#-mi-la" como dominante de Re menor. Desde 6, trino sobre "re" que "choca" con el 'fmi" que desciende, por distancia de tritono, a sib.
8-9	Lola	Ámbito de corchea con puntillo-semicorchea y figuración rítmica de anacrusa (silencio de corchea y silencio de semicorchea) semicorchea, corchea con puntillo, semicorchea y 2 corcheas.	Ámbito (3ª ascendente en la voz cantada). Insistencia de Lola en la misma altura y 3ª menor ascendente. En el grave, movimiento conjunto con perfil ascendente en Lola y respuesta descendente en la orquesta en 9.	Mismo acorde desde 6 hasta 8 con movimiento tritonal y descendente del bajo (de "mi" y "sib") y nota pedal "re" en la voz intermedia (VI en el c.8) y un IV en (9).
110	In-	Acéfalo en la voz aguda y tresillo nota de adorno que va a negra.	Análisis melódico: Movimiento conjuntode "mib4" a "la4" (ámbito tritonal).	Acorde, "mib-sol-la-do#" que es 6ªA que se dirige a "re" ("mib" bajaría y "do#" subiría).
11-24	Heredia	Ámbito de negra ligada a corchea, a su vez, ligada asemicorchea-semicorchea en la voz masculina. Y,en 11, la orquesta toca tresillo de semicorcheas y fusas.	Ámbito de 8ª. Los 3 primeros compases insisten en la nota "la", 4ª ascendente en 14 y 5ª descendente seguido de movimiento conjunto en 15 y salto de 5ª descendente en 16. 16 y 17, mantienen la nota "re", salto de 6ª menor ascendente en el cambio a 18, 3ª descendente en el paso a 19 (seguido de movimiento conjunto) y salto 5ª descendente en 20. Repite interválica y ritmo en 21-22. En 22, 3ª descendente. Mantiene la nota "sol" desde el final de 22 hasta 23 concluyendo con una 3ª ascendente en el paso a 24.	En 11 y 12, mismo acorde de 10 (do#-mib-sol-la). En 16, acorde (mi-sib-sol-re) y al final del compás (mi-do#-sol-la). En 16, cadencia en Re menor. En los cc. 16 y 17, I grado (re menor); en 18, IV grado (sobre sol). En 19, bajada descendente (sol, fa, mi). En 20 y 21, Re menor, sin 3ª (5ª hueca). En 22, IV grado (sobre sol) y en 24, dominante en 2ª inversión (mi- do#-la)
225-28	D. Diego	Comienzo acéfalo con silencio de semicorcheas, 3 semicorcheas (25), pie yambo corchea y negra ligada (26). La nota ligada es una corchea con puntillo, luego 3 semicorcheas (27), corchea y corchea ligado a semicorchea (28).	Saltos de 5ª ascendente, 4ª descendente y 3ª ascendente. Movimiento conjunto en 26 y 27. 3ª ascendente en el cambio a 28.	Armadura de dos bemoles. Pedal de la nota "la" en el grave y un trino. Cadencia a RE mayor (29 con "fa#").
229	In-	Ostinato atremolado (entre las notas fa# y do)	Énfasis en la interválica de 5ª disminuida.	ReM con 7ª (dominante).
30-31	Jose	Ámbito de corchea a semicorchea. Alternancia de 3 semicorcheas que conducen a corchea con un inicio anacrúsico.	Ámbito de 5ª en la melodía de la voz solista (la-mi). Movimiento conjunto y perfil descendente.	Continúa la alternancia "fa#" y "do" (tritono) a modo de ostinato iniciada en el c.29.
32-33	Lola	Ámbito de semicorchea a negra con puntillo ligada a corchea y ligada a semicorchea. Figuración similar a 29: 3 semicorcheas que	El ámbito de Lola es de 4ª (de "la" a "re").	Continúa el intervalo melódico-armónico de tritono (fa#-do) hasta 31; en 32 y 33, acorde

		conducen a valor largo (anacrusa).		de dominante con la 7ª en el bajo.
33-42	Heredia	Ámbito de semicorchea a negra ligada a corchea con puntillo. Se varía la propuesta de Jose Luis y Lola (frente a las 3 semicorcheas anacrúsicas: semicorchea, semicorchea con puntillo y fusa). En el compás "estable" rítmicamente trabaja el valor corto largo (corchea y negra) en 34 y 36.	Ámbito de 7ª (sol-fa). Tiende a repetir las mismas notas en cada compás con saltos interválicos en los cambios de compás (4ª ascendente en el cambio de 33, a 34 y 5ª ascendente en cambio del 38 al 39). Movimiento conjunto a partir de 37.	Se mantiene ligado el acorde "fa-sol-si-re-sol" que conduce un acorde de 6ªA -intervalo -lab-fa#-. hasta 37 (desde 34 a 38, ambos inclusive). En 39, acorde menor en 2ª inversión (sol-do-mib) resolviendo, en 40, en "lab-do-re-mi" (en teoría "mi" natural) y otro Sol acorde de 7ª de dominante en 41.
42	Inter-	Ritmo del motivo "agitado" (2 semicorcheas y,acto seguido, la rítmica asincopada de corcheas desplazadas) en 42.	Importancia de la 8ª descendente propia del motivo "agitado" en las dos semicorcheas (do4, do3)	Armadura de 5 bemoles. Acorde, en el c. 42, con las notas "dob-lab" (6ªM) y descenso del bajo instrumental ("dob-sib-lab") que se dirige a sol.
43-45	D. Diego	En 43 y 45 vuelve el acompañamiento asincopado de corcheas desplazadas. En 44, se recurre a las 2 semicorcheas (motivo "agitado").	Interválica propia del motivo "agitado": 6ª descendente y 8ª aumentada descendente en 45 (de "do" a "dob").	Importancia del "dob" (voz doblada en 8as en el acompañamiento asincopado de la orquesta) y el descenso en el bajo de "dob, sib, lab" que se conduce a sol (44 igual que 42).
46-49	Interludio	2 semicorcheas (en 46 y 48) del motivo "agitado". En 47 y 49 se retoma el acompañamiento de corcheas asincopadas y desplazadas.	8ª descendente (fa4, fa3) en el 46 y 48 (motivo "agitado").	Progresión-secuencia con protagonismo de "fa" y movimiento descendente de "fa-mib-reb" (46 y 48) y, en 47 y 49, descanso en "dob" ("fa" asincopado como nota predominante).
49-53	D. Diego	De nuevo, inicio acéfalo (silencio de corchea y semicorchea), 3 semicorcheas (49), pie yambo en el 50 (corchea y negra ligada). Mismo ritmo, en 51, con una corchea ligada, 2 semicorcheas, silencio de semicorchea y semicorchea y, en el 52, mismo pie yambo del 49.	Movimiento conjunto y ascendente de 49. Salto interválico de tritono ("dob", "sol"). Misma nota en 51 (dob) ysalto de 3ª ascendente en el cambio de compás (en un estilo muy de recitativo).	A partir de 49, insistencia ennota "fa" (asincopada). Apoyatura de 9ª sobre 8ª ("sol" vs. "fa") en 50. En 52, en la frase de Jose Luis, aparece la 7º del acorde ("mib" sobre "fa").
54-60	Heredia	En 54 y 55, misma figuración de silencio de corchea y semicorchea, 3 semicorcheas y pie yambo (corchea y negra ligada a corchea con puntillo). En 56, de nuevo las 3 semicorcheas en la 2ª mitad y ahora, sustituye el pie yambo por un valor largo (en 57) de negra con puntillo ligada a semicorchea. En 58, viene la semicorchea ligada y se añade otra semicorchea y 2 corcheas.	Movimiento conjunto en 54 y 3ª ascendente en el cambio de compás. En 55, misma nota ("si" agudo). En 56, misma nota "mi" en las 3 semicorcheas. En 57, salto de 4ª ascendente; en 58, movimiento conjunto "cromático" ("lab" y "sol" natural –era bemol en la armadura-).	Acorde "fa-lab-re natural y lab", en 54. En 55, "sib-mib-sol-sib-reb" (55 y 56). En 57, acorde "dob-fa-lab-reb". En 58, bordadura cromática con "sol" como sensible del "lab" de la voz superior orquestal (bordadura de Heredia "fa"-"mi"-"fa").
60-61	Inter-	En la voz aguda de la orquesta, negra ligada a semicorchea, semicorchea suelta y, en 61, otro pie yambo (corchea y negra ligadas).	Registro agudo y movimiento conjunto con perfil ascendente .	Apoyatura con pie yambo en 61 ("si" corchea y la negra ligada). En 61, suena a La menor y en 60 con 6ª añadida.
62-63	Jose	Inicio acéfalo de ambos con este ritmo: silencio desemicorchea, semicorchea y 2 corcheas (62) ypie yambo en 63 (corchea y corchea	Misma nota "re" en ambas voces alunísono (muy tipo "recitativo").	Todo esto parece sonar como acordesarpegiados de "fa" con "mib".

		ligada a semicorchea).		
64-65	Inter-	Negra con puntillo ligada a negra y a corchea y dos semicorcheas	Reposo monódico en "mi" (registro tenor) con descenso por movimiento conjunto (re, do y si).	Reposo frigio implícito en "mi"
66-70	Heredia	Ritmo acéfalo (silencios de corchea y semicorchea) y 3 semicorcheas (en 66). Pie yambo, en 67, corchea y negra ligada a semicorchea. En 68, silencios y semicorchea y 2 corcheas. Valor largo (negra con puntillo ligada a negra y negra-corchea).	Movimiento conjunto en registro agudo (hasta "mi" con una interválica muy ambigua/inestable (7ª disminuida entreel "mib" de 63 y el siguiente "fa#" más grave. En 63, se repite ese "fa#". Solo 2 acordes y sin presencia de ninguna melodía.	En 66-67, acorde "reb-solb-sib-fa" y, en 68, "re-sol-fa-la" que cambia, en la última corchea, a "fa#-do-m-la#". En 69-70, acorde "sol-re-fa-si" (VI de Si menor). La última corchea de 70, dominante "fa#-do#-mi".
71-73	Inter-	Tempo *Allegre y movido.* Grave de la orquesta encorcheas y agudo en compases acéfalos con el predominio de las corcheas.	Acompañamiento que introduce la nuevatonalidad y el nuevo tempo sin relevancia melódica.	Si menor (dos sostenidos) con descansoen la tónica. En 72, descenso frigio y V grado en el 73 (continuando en 74).
74-78	D. Diego	Entrada acéfala de D. Diego (con silencio de corchea) y con preponderancia de la corchea. Hemiolia (simulando un 3/4) en 75 y 76 (negra, 2 corcheas ligadas y 2 corcheas). Lo mismo, en 77 y 78 (negra, 2 corcheas ligadas y 2 corcheas).	Equilibrio entre el movimiento conjunto y disjunto (la 6ª ascendente de 75 -fa3, re4-) y la 5ª descendente (do4, fa3) de 77. Perfil de arco.	En 82, voz grave, orquesta pedal de "fa"que alterna I, en 3ª inversión. En 85, dominante.
78-82	Heredia	Ritmo acéfalo con prevalencia de corcheas. Sigue la hemiolia de 3/4 en 79-80 y en 81-82, pero con 3 semicorcheas en la 2ª parte de 80 (sustituyendo a las 2 corcheas previas de la versión de D. Diego).	Interválica y perfil casi idéntico (misma 6ª ascendente en 79 y 5ª descendente en 81). Interpretamos la imitación melódico-rítmica entre los personajes como una parodia.	Repite el V grado, en 79, tónica. En 80, descenso frigio y 81, V grado.
82-86	Jose Luis	Retoma la "innovación" de la anacrusa de 3 semicorcheas (frente a las 2 corcheas) en 82 con prevalencia de corcheas y hemiolia similar de 3/4 en 83 y 84 (2 corcheas, 2 corcheas ligadas y negra).	Salto ascendente de 4ª (fa, "si") con movimiento conjunto en el resto de compases y claro perfil descendente.	En 82, voz grave orquesta pedal de "fa"que alterna con un I en 3ª inversión. En 85, dominante.
86-90	Heredia	Ritmo muy similar (con las mismas 3 semicorcheas, predominio de corcheas, hemiolia de compás de ¾, etc.).	Añade al intervalo de 4ª ascendente de 87 (fa, si) otra 4ª consecutiva en la misma dirección (conduciendo el "si" a "mi" y dotando el pasaje de un énfasis mayor). Interpretable como un "remedo" irónico.	Desde 86 continúa la dominante (fa#) de esta tonalidad de Si menor (que, en modo menor, suele estar precedida de la cadencia andaluza dirigida a la dominante).
90-108	Coro	Después de las 3 semicorcheas anacrúsicas, Lola introduce una cuarta (4 semicorcheas) en 90. Prevalecen las corcheas, el guiño a las hemiolias de 3/4 en 93-94 y, luego, en 97-98. Pie yambo en los 92 y 97. Aparece la rúbrica de Lola en su versión de doble mordente en 93 para la sílaba tónica de la palabra *dueños* y en una versión diferente de semicorchea y tresillo de fusas con la sílaba tónica de la palabra *se esconde.* Rítmica muy similar de 98 a 100 (respecto al fragmento de 90-92). Introduce 4 fusas (como rúbrica de Lola en la caída de 101 para el texto *que-acabadenacer* –con una relación silábica y no	Movimiento conjunto (salvo 3ª descendente de c. 93); perfil ascendente en 90-92 y descendente en 93. En 94-96, movimiento conjunto y perfil ascendente en los cc. 96 y 97, perfil descendente, movimiento conjunto con la misma 5ª descendente, para cerrar las intervenciones de D. Diego y Heredia. En la "rúbrica de Lola" tenemos la bordadura superior (en 93 –"fa, sol, fa"- y en 96 –"sol, la, sol"-). Lo melódico es muy similar salvo alguna modificación (en	En 90, acorde de Fa# menor (con bordadura cromática sobre "fa#"). En 91, "si-fa#-la-re#" (dominante) y, en la 2ª corchea, "fa#-la-re-si". En 93, bajo "si", "sol"-"si" (en la voz aguda "si-fa#"). En 94, acorde sobre "mi" (con bordadura cromática sensible de "re#") y "si" en el bajo (2ª inversión). 2ª corchea de 95, "sol-sib-do#" (que choca con "si" del grave). En 97-98-99 y 100, mismo acorde de

		melismática). En 102-105 repete el ritmo de 94-97 con la figuración de semicorchea y tresillo de fusa en 104 (igual que en 93) con el texto *que es deu-na mujer* parallegar al valor largo de 105 a 107 con la sílaba tónica de la palabra *mujer*.	100. en vez de "la, si" propone un "do, si"). Domina elmovimiento conjunto y descendente para las 4 fusas y, en vez de el "si2" del final de 97 elige un "si3" para la nota larga de 105-107.	"si" con la 7ª y sin 3ª. En 100, acorde muy tachado "sib-do#". En 101, giro a "mi" en 2ª inversión (con "si" en el grave -pedal desde c. 91-. De 103 a 104, en la 2ª corchea, "sol" en grave y "la#" en la voz intermedia más "sol". En 105-106 "si-re#-fa#" (y en la voz intermedia "re-do", ambas naturales). En 107, Si mayor sin 7ª.
108	Coro	La rítmica que trabaja el coro, para el "mantra" delcariño en su doble versión (no tiene dueño y se esconde en su pecho) es la de Lola (inicio acéfalo con silencio de corchea y 4 semicorcheas –108-; 3 corcheas –109-; pie yambo "c" –creo-en 110 -corchea, corchea con puntillo y semicorchea- y hemiolia de 3/4, 111-112). Repite esta secuencia en 112-116. El texto: "es como un pajarillo" usa la rítmica de la versión de este canto de Lola: 4 fusas en 119 y semicorchea y tresillo de fusasen 122 (cuando el coro "comenta la jugada usando los elementos dellenguaje musical del personaje protagonista).	La esencia melódica del canto de Lola se transporta en a "si". Mucho movimiento conjunto, bordaduras cromáticas inferiores y perfil de arco de una forma bastante proporcional y simétrica.	La melodía (coro) y voz superior orquestal bordadura cromática sobre "si" ("la#", por debajo y "do", por encima). En 109, pedal de "mi" (de 109 a 116),con mordente "re#"-"mi" en las 2as corcheas de todos los compases. Centro tonal, Si menor frente a la intervención de Lola en Fa# menor. En 117, cambia las 8as por un arpegio ondulante en el grave "mi", "si","sol#". Los siguientes acordes, en 109, una 7ª de dominante sobre "mi". En 111 aparece el "do" natural. En 113 la 2ª negra "re#", en 114, igual y en 115 "re" natural. 116 vuelve a la misma bordadura cromática sobre "si" de 108. En 117 insiste en el acorde de 7ª de dominante sobre "mi" apareciendo un "fa" para polarizar el semitono superior. En 119 retoma el "do". En 120 repite el floreo cromático sobre "la" (con "sol#" y "si"). En 121 acorde de La menor con pedal de "mi" en el grave.
125	Recitado de Heredia	El acompañamiento de la orquesta juega con síncopas con ritmo de negra, corchea ligada a negra, corchea ligada a negra, etc. hasta 128 con la negra con puntillo que venía ligada de corchea y que anticipa el cambio al nuevo tempo *Tranquilo* y al nuevo compás de 3/4. La voz superior de la orquesta combina la preminencia de corcheas pero,con la última, aderezada con un mordente que es una "mini-apoyatura" que coincide, siempre, con lacorchea ligada al siguiente valor.	8ª en la voz superior (de "mi" a "mi") destacando el mordente/mini-apoyatura ("sol"que va a "fa" en 124). El "mib" resuelve en "re" en 125 y, lo mismo, en 126 con la nueva armadura de seis sostenidos.	En 124-125, polarización de "mi" mediante el "fa" natural. En la última corchea de 125 "fa#-la-re" (y mordente "mib-re").
126-128	Recit-	La voz superior sigue con la misma tendencia de 124 y 125 (corcheas con mordentes en cada 3ª corchea) salvo en el último compás -128-	Continúa con las 8as en nueva tonalidad (ahora, de "do#" a "do#") y los mordentes/mini-apoyaturas	Armadura de 6 sostenidos. Acorde triada de "do#" en 1ª inversión ("mi#-sol#-do#"). Su

		con 3 corcheas normales. Y la voz del grave – acompañamiento más vertical- igual.	(ahora "mi" que desciende a "re" –que aporta el "toque" frigio polarizando hacia "do#"-).	3ª corchea, "fa#-la-re"; y, en 126-127, aderezo "frigio" con las 3as corcheas ("fa#-la-re").
129-140		Compás 3/4 y tempo *Tranquilo*. Trémolo en el acompañamiento orquestal. Inicio anacrúsico en la orquestal (tema de Lola –Sentencia de Lola-) con importancia del pie yambo (explícita o implícitamente presente en la mayoría de los compases en 129, 131, 133, 134, 136, 138 y 139). Son excepcionales los compases sin pie yambo de 130, 132, 135 y 137. Relevancia de la "rúbrica de Lola" en varias de sus variantes: la de 4 semicorcheas y valor largo (131) y la de doble mordente (134 y 139).	Repetimos los mismos rasgos de cada cita de la "sentencia de Lola": saltos en las anacrusas y movimiento conjunto en el resto (4ª ascendente en 128 y dos 3as ascendentes –arpegio- en el paso del compás 132 a 133). Ámbito de 8ª ("do#3 a do#4") que, descontando el salto inicial, se circunscribe a una 6ª ("mi#3-do#4"). Sólo aparece, en la 1ª anacrusa, el "do#3" grave y, además, no se hace uso del "re#3". La apoyatura va a ser fundamental como característica tanto de este tema como de la escritura de Barrios de 134 de 9ª a 8ª (la que resuelve en "sol"); en 137, 4ª que resuelve en 3ª (de "si" a "la") y, en 139, de 9ª a 8ª (sol,fa). La bordadura y doble bordadura es significativa tanto en el "tema" como la "rúbrica de Lola"; tenemos bordadura superior e inferior en las 4 semicorcheas de 131 y bordadura superior en 134 y 139.	De 129 a 133, 5 compases de tónica. En 134, II en 3ª inversión ("fa#-sol#-si-re#"). En 135-136, II en fundamental. 137, tónica. 138 acorde "sol#-si-mi" y, en la última corchea, V (en otras versiones ese sol sería natural -5ª disminuida-). Y en 139-140, I grado.
141-147	Heredia	Heredia "simplifica" el doble mordente de 146 (luego veremos la modificación rítmica en 148, con la incorporación de Lola).	Como ocurre en todas las "citas" del tema ("sentencia de Lola") se transporta una 4ª ascendente (un círculo de 5ª menos ensu armadura). Ámbito de 8ª aunque más agudo ("fa#3, fa#4") y con saltos interválicos en las anacrusas (paso de 140 a 141 y de 144 a 145).	En e141, giro de la "sentencia de Lola", a la región de la subdominante. En 141, tónica de SiM (con 6ª añadida mediante los seisillos del acompañamiento).
148-152	Lola	El compás 148 modifica el 136. Aquí, Heredia y Lola cantan el ritmo de tresillo de corchea (que se desplaza un tiempo/parte después), negra y 2 corcheas (148) frente a la versión inicial del 136 de anacrusa de tresillo y, en el propio 136, negra, negra con puntillo y corchea. Desaparece el pie troqueo invertido en 148. En cambio, 151 sí se lo conserva, manteniendo el doble mordente en la apoyatura de "do#4" sobre "si3".	Ámbito es reducido y mucho más agudo (si3-fa4) con un movimiento conjunto abrumadoramente mayoritario.	Continúa la tónica con 6ª añadida de compases anteriores. En 150, blanca en el II con 5ª disminuida ("do#" en el grave y acorde arpegiado en seisillo de "mi", do#, la, sol) y negra que va a la fundamental. En 151, cadencia perfecta a la tónica que mantiene en 152.
153-155	Recitado	Pie troqueo variante "c" (negra, negra con puntillo ycorchea en los 153 y 155). 154 y 156 retoman el acompañamiento asincopado con negra desplazada en el grave y, en el agudo valor largo (negra ligada a corchea con puntillo y cinco semicorcheas).	Movimiento conjunto (con una primera 3ª descendente) destacando lo cromátic (de "do" natural a "si" –153-; de "sol#" a "la" –154- o de "fa" a "mi" –155-). Luego, acorde con 7ª y 9ª ("sol-si-re-fa-la"). Las 7as resuelven con el descenso lógico desemitono	Fundamental "re" en los cc. 153-154 y, en el resto de notas, "fa#-do (do tanto sostenido como natural) y "mi". La fundamental "sol" en 155 ("sol-si-fa-la" donde la 7ª y 9as se resuelven -el donatural de 153 es la 7ª frente a

			dejando el bajo rezagado (153 y 155).	la pedal de "do"-).
156		Continúa el diseño asincopado de negras desplazadas (156).	Estamos ante bloques de acordes verticales en ese ritmo asincopado característico de los acompañamientos o de las zonas más inestables tonalmente.	Acorde "sol"-"si"-"fa#".
157-169	Lola	Compás de 3/4 y tempo *Vivo*. Trémolo en el grave; anacrusa de 2 semicorcheas que conducen a corchea en los cambios de 159 a 160; de 161 al 162; y en 163 la anacrusa es de tres semicorcheas. En 164, 6 semicorcheas en la voz aguda continuando el trémolo en el grav. En 165 y 166, 8 fusas, corchea ligada a corchea y otras 8 semicorcheas. En 167, 3 corcheas. Pie troqueo variante "c" en 168 y 169 (corchea, corchea con puntillo y semicorchea).	De 157 a 159, acordes asincopados y trémolo sobre "mi" en un ámbito muy grave. Las anacrusas de 160 y 162 y 164 usan una 3ª ascendente (fa, la) y el resto, movimiento conjunto ("la" que conduce a "si"). En 164, las semicorcheas se ligan en movimiento conjunto descendente ("mi,re";"sol,fa";"mi,re") con saltos de 4ª (de "re" a "sol") y 7ª (de "fa" a "mi"). En 165 proliferan las 3as descendentes conuna 2ª inicial ("si, la, fa, re") en dos 8as para las fusas. En 166, igual pero con perfil ascendente (si, re, fa, la, si). En los 3 últimos compases (de 167 a 169) aparecen acordes sobre la nota "mi".	En 157 y 58 solo aparece un "mi" muy grave. Pedal sobre "si" con 7ª ("si-re-fa-la") hasta 165 y dominante en 167. Desde 168 insistencia en el acorde de MiM preparando la llegada a la tonalidad deLaM (con la armadura de 3 #s en 170).
170-181	Postludio	En 171, cambio del compás de 3/8 (170) al de 2/4. En voz aguda figuración: corchea, corchea con puntillo semicorchea y corchea con puntillo, semicorchea, corchea (trabajo sobre el pie troqueo variante "c"). La voz "contralto" de la orquesta trabaja el motivo del zapateado, en corcheas, y,destacando los pie troqueos de 172 y 174 y el doble mordente en la caída de ambos compases (rúbrica abreviada de Lola)	Voz intermedia arpegiada con perfil ascendente en las 1as partesde 171, 173 y 175; 3as descendentesen las 1as partes de 172, 174 y 176; movimiento conjunto en las 2as partes de todos estos compases (desde el 171 al 175).En 178 y 180, paso cromático en la última negra ("la#" entre el "la" anterior y el "si" posterior); en 179 y 181 y en la voz grave, equilibrio entre el movimiento conjunto y disjunto (3 saltosde 3ª –2 ascendentes y uno ascendente- y2 movimientos conjuntos de 2ª descendentes).	En 171 y 173 (dominante). En 172 y 174 (tónica). En 175, I dominante secundaria. En 176, IV grado negra y 2ª negra V ("re#-la" y el "si#"). En 177, I grado en 2ª inversión que cambia, en 178, a fundamental, VI dominante secundaria (última negra atresillada), II grado en 179 con un V en el 2º tiempo. En 180, I grado (repitiendo el c. 177).
182-186		En 182 y 184, alternancia entre las 3 caídasen las corcheas del 3/8 y, en el registro intermedio-agudo y seisillos de fusa acéfalos (donde falta la primera fusa). En 183, caída a la 1ª corchea y resto silencios; en 185 se retoma el acompañamiento asincopado con corchea desplazada para preparar la entrada, por última vez, de la sentencia de Lola con el acorde "sol-si-fa#".	Las fusas cuentan con un movimiento mayoritariamente disjunto, siempre descendente; en 182 salto de 4ª ("do", "sol"), una 2ª ("sol", "fa") y una 3ª ("fa", "re") que repite en 3 octavas progresivamente más agudas; en 186, 4ª descendente ("mi", "si"), 3ª ("si", "sol#") y2ªA ("sol#", "fa") desplegándolo en 3 octavas progresivamente más agudas.	Descanso en el VI grado (cadencia rota) en 182-183. En 184-185, dominante arpegiada para preparar la llegada, en 186, de la sentencia de Lola.
186-197	Lola	Compás 3/4. Idénticos elementos de la sentencia original: anacrusa, pie troqueo invertido (variante "a" en 186; "b" en 188 con la"rúbrica de Lola" original y completa (versión de 4 semicorcheas); y el doble mordente de 181 y de 196.	Mismos estilemas: saltos interválicos reservados para las anacrusas con predominio del movimiento conjunto; ámbito restringido (si descontamos los saltos anacrúsicos) y perfil de arco (tendencia a	De 187 a 190, tónica con 6ª añadida. En 191, II en 3ª inversión (la-si- re-fa#). En 194, resolución a tónica. En 195, acorde de 7ª disminuida (fa-sol#-si-re)en valor de blanca y

			subir y, de una forma simétrica, bajar).	dominante normal en la última negra con resolución de I con 6ª añadida en 196.
198-205	Postludio	Los compases conclusivos de cierre del IIacto, tenemos el troqueo "c" en 198 (negra,negra con puntillo y corchea) y el "a" (en 199, con una negra y blanca).	Observamos una "cita" del arpegio que solía aparecer en las anacrusas, en 200, con el trabajo sobre la 3ª ("re, fa y la").	Postludio trabaja la 8ª de "la" (198 y 199),en 200, el II (en diferentes inversiones), 201-202, I, en 1ª inversión, y de 203-205 I en fundamental.

Tabla I-12. Análisis microformal del nº 12 (Segundo Acto)

Preludio Acto 3º				
		Análisis rítmico	**Análisis melódico**	**Análisis armónico**
1-18	Preludio	Tempo *Moderato tranquilo* y compas de 6/8 con proliferación de semicorcheas.	Ostinato de "mi" en tres 8as diferentes. Mucho movimiento conjunto salvo dos 2as aumentadas descendentes (de "sol#" a "fa", en 6 y de "re#" a "si" en 10.	Centro modal de "mi" (armadura sin alteraciones) con la 3ª mayor (frigio mayorizado). Aparece la sensible "re#" en 9.
19-20		. En el acompañamiento vuelven las síncopas de negra desplazadas predominio de semicorcheas y corcheas. En 3-4, domina la fórmula de corchea y 2 semicorcheas.	Acompañamiento con nota "mi" octavada preparando la entrada de la "voz interior" en el *Allegretto*.	Importancia del "mi" (sin ninguna nota más) como dominante (MiM) de la nueva tonalidad de LaM.
21		Cambio a tempo *Allegreto* y al compás de 3/4. En los compases de 2/4, la fórmula rítmica es 2 corcheas, 2 semicorcheas y corchea (diferente a la de los 3/4 donde predomina la corchea y 2 semicorcheas).	Movimiento conjunto y ámbito estrecho (aunque más agudo que en los primeros 18 compases).	LaM con alguna "visita" a la región del III ("do#") sin romper la primacía del LaM. La 3ª negra del 3/4 del 21 es la subdominante,"si-re-fa-la
22-24		En los cc. ¾, fórmula de corcheay 2 semicorcheas		Alternancia tónica (22), dominante (23) y tónica (24)
25		Compás de 2/4 con fórmula de 2 semicorcheas y corchea.	2as aumentadas (como el "re#" que va a "do").	En 25, acorde de VII con 7ª menor y 9ª en la 2ª parte.
26-27		En los 3/4, corchea y 2 semicorcheas		En 26, resuelve en el III con la 3ª Mayor y, en seguida, el "re" vuelve a ser natural.
28		Dos corcheas, 2 semicorcheas y corchea).	3ª descendente en la cabeza pero, en el resto, dominio del movimiento conjunto.	Vuelta a LaM mediante el "re" natural.
29-52		Tempo *Moderato* y compás de 3/4. Contraste entre las corcheas de la voz bajo-tenor y el acompañamiento en valores largos (blancas con puntillo). En45 se repite el ritmo de corchea y dos semicorcheas.	Melodía con movimiento conjunto salvo alguna 3ª descendente.	Armadura sin alteraciones. Aunque seguimos en la tonalidad de LaM, desde 32 desaparece la 3ª (ni do# ni do natural). En 39, observamos giros modulatorios que generan falta de estabilidad (y en círculos de quintas lejanos como MibM).
53	Telón	Cambio al compás de 4/4. Importanciadel motivo de corchea y dos semicorcheas (tan presente en el preludio).	Arpegio descendente con notas diferentes a las del acorde del acompañamiento.	7ª de dominante sobre "do#"; luego 7ª de dominante sobre "si"; después, 7ª de dominante sobre "sol" y, por último,7ª de dominante sobre "mi".

54-55		Cambio al compás de 3/4. En el inicio del 3/4, fórmula de corchea, 2 semicorcheasy resto corcheas. En el siguiente compás, tremolo ostinato de semicorcheas/fusas alternando notas "re" y "mi".	En 54, movimiento disjunto (la 4ª descendente inicial y resto 3as –arpegio-)y perfil descendente en el registro agudo (desde "si5"). En el siguiente compás, comienza la alternancia entre "re" y "mi" en 55.	Importancia del "re" natural y "mi", subrayando la 7ª de dominante de lanueva armadura de La M.
56-79		Anacrusa de 2 corcheas, negra y 4corcheas. Desde 62, muchas corcheascon algún doble mordente. Desde 69, corchea con puntillo semicorchea y, en 74, se retoma el ritmo de anacrusa de 2 corcheas, negra y 4 corcheas con el doble mordente de 76.	Sigue la alternancia entre el "re" y el "mi" hasta 62 y entre "do" y "mi" entre 59 y 62. Mucho movimiento conjunto. En 59, doble mordente en apoyatura y progresiones secuencias sobre ello (en 63 y 67). En 59 y 60, independencia entre la contramelodía y la voz principal en un estilo más contrapuntístico.	Cambio a armadura de 3 sostenidos. Percibimos cierta inestabilidad con algún acorde de 7ª disminuida (62) y con la apoyatura de 9ª (fa#) que va a 10ª (sol#) sobre sobre la dominante de 63. Se empieza a estabilizar el LaM desde 67.
80-83		Cambio al compás de 6/8 con proliferaciónde semicorcheas (12 por compás).	Nota "do#" en 3 octavas diferentes y con8as descendentes.	Acorde tríada mayor sobre do natural (alterna "do" y "sol-re-fa") en 80 y 81.
84		Último compás de 6/8. Calderón sobre la1ª parte (negra con puntillo) ligado a la siguiente corchea y 2 corcheas más que completan el compás.	3ª ascendente ("do#4"-"mi4") y movimiento conjunto.	Armadura de 6 sostenidos. Acorde sobre Do#M que actúa como dominante ("do#", "mi#" y nota de paso "re").
85-93		Cambio al *Tiempo de tango zapateado* y al compás de 2/4 con la abundancia propia de los zapateados, de los tresillos de corcheas. Calderón, en el final de 91, para preparar el "súbito piano" y la entrada de Paqui.	Mucho movimiento conjunto salvo alguna3ª (en 86 y 88). Las voces de la orquesta, en esta introducción se mueven por 8as paralelas. El compás 90 repite el 88 y el compás 91 repite el 89.	En 86 vemos un acorde tónica. Una dominante, en 87. En 88, tónica; en 89, subdominante (IV) y dominante. En 90, tónica, en 91 igual que en 89 (IV y V). Calderón tónica y dominante hasta 93.
94-108	Paquita	Predominio de corcheas del tresillo (propio del zapateado) y doble mordente en 97.	4ª ascendente superior con predominio del movimiento conjunto con ámbito estrecho. En 97, el doble mordente con valores breve-larga sin llegar a ser apoyatura.	Continúa el acorde de tónica (94-95)- En 96, dominante; en 97, tónica (I). 98 y 99, tónica. 100. Dominante. 101, tónica; 102, dominante; 103, tónica; 104, dominante; 105, tónica; 106, dominante; 107, tónica y 108, dominante (conversión de dominante).
109-119	Pato/Paqui	Siguen las corcheas de tresillo.	Movimiento conjunto en el registro sobre-agudo un mayor protagonismo de los acordesverticales que dl plano melódico.	Armadura de 2 bemoles (tonalidad de sib mayor). Alternancia entre el I (4 primeros compases) y dominante (113), tónica, de nuevo (114-118) y acorde (re-fa-lab-do) en 119.
120-133		Importancia del motivo corchea, corcheacon puntillo y semicorchea.	Movimiento conjunto con alguna 3ª (en laanacrusa o en el doble mordente con bordadura superior) y 4ª (123) "re", "la". Ámbito amplio (8ª de "re3, re4"). En 128, anacrusa de 3ª ascendente y ámbito más agudo (hasta "sol4" y Paquita una 8ª enregistro más agudo –"sol3-sol4"-).	Armadura de un sostenido. Tonalidad de SolM de 120 a 126; en la 2ª parte de 126, VI dominante secundaria con la7ª en 2ª inversión ("la-re-fa#-do") en 127. En 128 (II dominante secundaria en 1ª inversión) "do#-mi-sol-la";En 129, 6º y 4ª cadencial ("re-sol-si") y, en la 2ª parte, "sol#-si-re-fa" (7ª disminuidasin fundamental). En 130, II grado en la 1ª

				parte ydominante en la 2ª. En 131, tónica y en 132, 6ª y 4ª cadencial (“la-re-fa#”).
134-144	Pato	Abundancia de corcheas en tresillo en lamelodía. Acompañamiento con corchea, corchea con puntillo y semicorchea (133-135) y, en 136 vuelven las corcheas atresilladas.	Ostinato de “fa#” (138-140). A partir de 140, movimiento conjunto y, en 141, salto de 4ª ascendente.	En 138, cambio a una armadura de 3 #s. En 134, dominante; tónica, en 135; en 136, subdominante (“la-do#”) y, en 137, tónica.
145		Pie troqueo (corchea y negra ligada a corchea). En acompañamiento, negra ligada a semicorchea y 3 semicorcheas.	4ª descendente (“si#4”, “fa#3”)	En 145, acorde “fa#-si-re#”.
146-152		En 147-148 predominancia de tresillos de corcheas. En 149, corcheas eninicio acéfalo. En 150, doble mordente troqueo en la melodía y, en el acompañamiento, fórmula corchea, corchea con puntillo y semicorchea (ritmo “troqueo” camuflado). En 152-153, Paquita responde con misma fórmula.	Movimiento conjunto y un salto inferior de 6ª descendente: “si3, re3”)	Armadura de 5#. En 146, acorde “fa#-si-re#” (tónica en 2ª inversión); en 147, subdominante (IV grado: “mi-sol#-si-do#”). En 148 (acorde de tónica en 2ª inversión –fa#-si-re#-); en 149,‘sol#-si-do#-mi#” (dominante de la dominante) en la 1ª parte y dominante en la2ª (“fa#-la#-mi”). De 150 a 151, reposo en tónica. En 152, “guiño” frigio (do-mi-sol - la), II rebajado con 6ª añadida o VII subdominante con 3ª menor (do natural).
153-200		Indicación agógica de *Vivo muy animado.*Desde 154, proliferan las corcheas y doble bordadura troquea en 156. De 157 a 160, tresillos de corcheas con algún mordente con el de la 2ª corchea de 159. En 163 ritmo de 2 corcheas y silencio de corcheas, 1ª y 2ª parte del compás. Desde 164 hasta el final predominan las corcheas en tresillo igual que en 190.	En 154-156, movimiento conjunto (aunque en 154, salto de 8ª y en155, doble mordente en apoyatura - nota “la” sobre el acorde de “si-re#-fa#”-). En el 166, una 3ª ascendente en anacrusa (de “si” a “re#”) y la repetición de esa altura (re#). En 168, con anacrusa, predominio del movimiento conjunto abarcando hasta el “mi4” hasta 175, con anacrusa, la misma 3ª ascendente y movimiento conjunto. En 186, anacrusa 3ª ascendente y movimiento conjunto; en 187, 4ª descendente y 5ª ascendente en el primer tresillo y resto movimiento conjunto hasta c. 189 con el doble mordente (breve-larga) sin ser apoyatura (“si” sobre el acorde de sol-si-re). En 190, mayor interés de los acordes verticales.	Cambio a una armadura de un sostenido. En 155, 6ª y 4ª cadencial (“re-sol-si;re-fa#-la-do”). En 156, resuelve en la nueva tónica en 1ª inversión (“si-re-sol”). Apartir de aquí, alterna dominante (157 y 159) con tónica (158 y 160). En 161, subdominante (“do-mi-la”, II en 1ª inversión) y, en la 2ª parte, dominante “re- fa#-la-do”). En 162, tónica. En 163, igual que 101. De 164 a 170 tónica (“sol-si-re”) y anacrusa de 171, “sol#-si-re”; en 171, dominante (“la-do-mi”); En 172-177, dominante en fundamental. En 178- 179, tónica (“sol-si-re”); desde el final de 179 hasta 183, dominante secundaria sobre el propio “sol” (con “fa” natural). En 184, IV grado con 6ª añadida y en 1ª inversión (“mi-sol-la-do”); en 185/186 mismo acorde pero en 3ª inversión (“sol-la-do-mi”); 187, 6ª y 4ª cadencial (“re-sol-si”); 188 (“re-fa#-la”); en 189, tónica (“sol-si-re”). En 190, dominante (“la-do-re”; “re-do- re”); en 191, tónica (“sol-si-re”) y, en 192, igual que en 190. 194 es similar a 190 (dominante) pero en un ámbito más agudo. En 195, tónica; 196, subdominante (“do-mi-sol”, IV grado). En 197, tónica. 198-200 tetracordo de

				dominante-tónica: “re, mi, fa#”) y “sol” en las caídas de la 1ª y 2ª parte de 198 a 200.

Tabla I-13. Análisis microformal del Preludio del Acto 3º

N.º 13 (Dúo de Heredia y Jose Luis)				
		Análisis rítmico	**Análisis melódico**	**Análisis armónico**
1-3	Preludio	Tempo *Moderato* y compás de 3/8. En el compás 2, pie troqueo invertido variante "c".	Arpegio, en el c. 1 y movimiento conjunto en 2.	Armadura de 2 bemoles. En contextode Sol menor con polarización sobre "re" conguiño "frigio" gracias al "mib".
4-13	Heredia	Inicio acéfalo (pie troqueo implícito para laimportante palabra "soy") y, después de un valor largo, abundancia de semicorcheas en el compás de 3/8.	Ámbito agudo para el registro de Heredia "do". Movimiento conjunto, en 4 y 5 conun salto de 7ª descendente hacia el c. 6 (si, do).	3 compases de mib-sol-do; en el c. 7 (do-mib-sol-la), c. 8 (re-sib-fa), en 10 (6ªA: mib-sol-do#) y transición desde 12 hasta 15 preparando la llegada a SolM.
14-15	Interludio	Figuración rápida en 13 (semicorchea y 4fusas) que conduce, en 14, a un pie troqueo "a" (corchea y negra ligada a corchea).	Movimiento conjunto y con dirección ascendente en la semicorchea y 4 fusas (desde "mi3" hasta "si3") y 5ª descendente ("la3", "re3") en el pie troqueo.	En 13, VII ("do-mib-sol") y, en 14y 15, acorde sobre "re", sin 3ª y con la 7ª en el bajo (que actuará de dominante para caer en la nueva tónica en 16 -tonalidad de SolM-).
16-23	Jose Luis	Nuevo tempo, *Molto Tranquilo* y cambio al compás de 6/8. Predominio de las corcheas (18, 20 y 22) y el pie troqueo "c": corchea, corchea con puntillo ysemicorchea (en la 2ª parte de 16 y 17). En 19, valor largo para retomar la anacrusa de 2 corcheas; en 21, nuevo"pie troqueo invertido".	Saltos interválicos en la anacrusa (arpegio) y, desde 16, predominio del movimiento conjunto con salto en la anacrusa. A partir de 18, mayor equilibrio entre movimiento conjunto y disjunto (con dos 5as –una descendente y otra ascendente) y una 6ª ascendente. En 20, se imita 16: anacrusa con saltos y resto movimiento conjunto hasta 21. Y en 22, vuelta al equilibrio movimiento conjunto/disjunto con 8ª descendente, 6ª ascendente y dos 5astanto ascendente como descendente.	Cambio a armadura de un sostenido. En 15, tónica de la nueva tonalidad (SolM) y en la 2ª parte, dominante ("re-fa#-la"); en 17, VI en 1ª inversión ("sol-si-mi"); en 18, dominante en la voz aguda ("re-la-do") y, en 19-20, tónica menos en la 2ª parte de 20 que vuelve a la dominante y pedal de sol grave. En 21, VI ("mi-sol-si" con apoyatura que resuelve en sol). En 22, 6ª y 4ª cadencial, "re-sol-si" en la 1ª parte y dominante en la 2ª parte. Resuelve en la tónica, en 23.
24-29	Heredia	Rítmica similar a la de Jose Luis con anacrusa de 2 corcheas (en el final de 23), abundancia de corcheas (en la mayoría de compases) proponiendo 2 fórmulas diferentes: en la 2ª parte de 24, el pie troqueo "c" (corchea, corchea con puntillo y semicorchea) y, en 25 y 29, el troqueo "a" (breve-larga).	Análogo a la propuesta de Jose Luis: movimiento disjunto en la anacrusa de final de 23 (4ª más 6ª, en la misma dirección: de "sol" a "do" y a "mi". En 24, 25, 28 y 29, prevalencia del movimiento conjunto; en 26, equilibrio entre las 2as y los saltos (una 6ªas-cendente, dos 5as descendentes, una 5ª ascendente). En el 27, saltos interválicos en las anacrusas.	En 24, giro al VI grado ("mi-sol-si") con los cromatismos "la#", "re#" y "fa#". En 25, apoyatura (Heredia resuelve la disonancia "re" en "do" y, en la orquesta, "fa" que resuelve en "mi"). Otro VI grado ("mi-sol-si") ; en26, Mi menor pero con 9ªM ("fa#"). En 27 y 28, VI grado y en la última parte de 28, "do#-fa#-la#" (puede ser un VII* de SolM o un II* de Mi menor). En 29, acorde de Mi menor y apoyatura ("fa#" que resuelve en "mi").
30-31	Jose Luis	Corcheas que conducen a un valor largo en 31.	Anacrusa de 2 corcheas, por movimiento conjunto. En 30, aparece una 8ª descendente, una 6ª y dos 5as idénticas a las de 22.	En el 30, en su 1ª parte, "re-sol-si" y en la 2ª "re-fa#-la-do"); en 31, cadencia perfecta hacia "sol-si-re".

32-35	Heredia	Anacrusa de una corchea (tanto en el final de 31 como en 33), predominio de corcheas y pie troqueo variante "a", en 33 (corchea y valor largo).	Progresión-secuencia. Percibimos un mayor equilibrio interválico entre el movimiento conjunto y el disjunto (dos 4as descendentes en 32 y 33, una 5ª descendente y dos 3as ascendentes).	En 32, acorde de "si", sin 3ª y con 7ª ("si-fa#-la"); en la 2ª parte: IV ("mi-sol-si"). En 33, acorde sobre "si" (dominante secundaria en 1ª inversión) "re#-fa#-la-si"; 34 es idéntico a 32 y 35, repite la dominante secundariasobre "si" pero en fundamental.
36-39	Jose Luis	Anacrusa de 2 corcheas incorporando tresillos en 36 y 38 (a pesar de que un 6/8 que no necesita esa especificación). En el 37, subdivisión binaria y pie yambo variante "a"(corchea y negra ligada a corchea).	Movimiento disjunto en doble anacrusa (4ª más 3ª ambas ascendentes, inmovilidad interválica en 35 sobrela nota "si" (5 repercusiones sobre 6 posibles). En 37, movimiento conjunto. En 38, 8ª descendente ("motivo agitado"), 6ª descendente y5as tanto descendente como ascendente con escaso movimiento conjunto (sólodos segundas descendentes).	Giro a SolM en 36. En la 1ª parte, "sol-si", y en la 2ª, "fa#-si-re#". En 37, "mi-sol-si" conla apoyatura "la" que resuelve en "sol" (de 4ª a 3ª)-En 38, "re-sol-si" en la 1ª parte y dominante en la 2º y, en 39, "sol-si-re".
40-47		Inicio tético, predominio de corcheas (40-42). En 43, 2 semicorcheas y negra(pie troqueo variante "b") en la sílaba tónica –"do-**lor"**-; de 44 a 46, predominio de corcheas y en 47, misma figuración neumática y tróquea de 2 semicorcheas yvalor largo para la sílaba tónica de la palabra: "ilu**sión**".	Movimiento disjunto en cada 1ª parte de cada compás (4as y 3as descendentesy ascendentes) con movimiento conjunto en las 2 as partes. Estos 3 compases repiten la misma melodía y ritmo;en 43, movimiento conjunto que enfatiza las 2 notas del acorde de tónica("si" y "re") mediante la nota de paso "do#"; en 44-46, progresión-secuencia trasladada una 3ª superior (con un giro al relativo mayor -ReM.-). Acordes en 47.	Armadura de 2 #s. Acorde de Si menor y en la 2ª parte, acorde de 7ª disminuida sobre la dominante ("sol-la#-do#-mi"); en la 1ª parte de 41, Si menor que cambia a "sib-re-fa"; en 44, "la-re-fa#" en la 1ª parte y "si-do-mi-sol" en la 2ª. En 45, "la-re-fa#" para la 1ª parte y, en la 2ª, otra 7ª disminuida ("sib-sol#-mi-sol"); 46 igual. En 47, se propone un pedal grave de "re" hasta 49; en la 1ª parte de 47, "re-mi-fa-do" con acordes tipo "sol-la-do-mi" o"fmi-sol-la-do";; en 51, 1ª parte, "sol-si-re" y, en la 2ª, "fa#-si-re#" (III dominante secundaria).
48-49	Interludio	Valores largos en el grave (nota pedal) ymotivo acéfalo de silencio de corchea y cinco corcheas más.	En 48, destacamos el doble mordente por bordadura superior sobre "mi3" (rúbrica de Lola) y la nota de paso descendente.	Pedal sobre nota "re" en el grave con acordes que alternan el acorde "re-fa#-la" con su propia 7ª de dominante ("la-do#-mi") que resuelve en el acorde de triada sobre "re" en 49.
50-65	Jose Luis	Proliferación de corcheas combinadas confórmulas tróqueas variante "c" (corchea, corchea con puntillo semicorchea –como en la 2ª parte de 50-). Anacrusas, de nuevo, de 2 corcheas. En 55, Jose Luis pie troqueo variante "b"(2 semicorcheas y valor largo) que repite en 57; pie troqueo variante "c" (corchea y dos negras ligadas) en 56. Predominio de corcheas, en 58, con doble mordente en la 4ª corchea. En 5,0 todo corcheas y en 61, nota larga. Heredia trabaja una rítmica variada y diferente (combinación de 2 corcheas y corchea, algún tresillo de semicorchea con ligaduras que evitan lacaída del compás en 55, 56 y en la 1ª	Movimiento disjunto (4ª más 3ª) en las anacrusa ("re, sol, si"), movimiento conjunto en 50 y 51; en 52, 8ª descendente, 6ª descendente y dos 5as (una descendente yotra ascendente). El "quejío" se localiza en la nota más aguda de su ámbito ("sol4") en 54. A partir de 55, Jose Luis y Heredia cantan a dúo con independencia rítmica y una cierta textura contrapuntística. Jose Luis, en un ámbito extremo ("sol4" y "fa#4") y Heredia en su registro medio. En Jose Luis predomina el movimiento conjunto y	Acorde triada mayor sobre "sol", en la 1ª parte de 50 y un acorde 6ªA ("fa"-"re#" que resolverá en la8ª, "mi-mi") con fundamental y sin 9ª. En 51, giro al acorde de Mi menor. En 52, acorde de 7ª de dominante sobre "re" ("re-fa#-la-do") en 53, acorde tríada mayor sobre "sol"; en 54, llegada a "sol" en el grave junto con el acorde, "re-fa#-la-do-mib" (9ª sobre la dominante –re-). En 55, tríada sobre "sol" pero, melódicamente, tetracordo frigio, con movimiento descendente sobre

		nota de 56 y 57. En el interludio de 62 a 64 destacamos el valor largo (negra con puntillo ligada a negra y llegada a semicorchea) y las 4 fusas de 62 y 64 así como los valores largos de 63 y 65 que "apoyan" el quejío acéfalo de Jose Luis (silencio de negra, corchea y negra con puntillo).	en Heredia la inmovilidad interválica (3compases insistiendo en su "si3") Importancia de la 2ªA ("fa#, mib"). En 58, Jose Luis se queda sólo en su ámbito más grave (re3-re4) que es más cómodo pero menos brillante con una prevalencia del movimiento conjunto. Los "quejíos de Jose Luis", en la 2ª parte del 63 y 65, con 8as descendentes (motivo "agitado") como arabesco, en 62 y 64 del interludioorquestal (bordadura superior e inferior sobre "fa#" pero subrayando la 2ªaumentada con "mib").	"re" ("fa, mib, re"). En 56 encontramos la misma armonía de 54 (con otra 2ªA: "lab-fa#") y, en 57, misma armonía que en 55. Nota pedal, en 58 y 59, sobre "sol". En 60, II* ("do#-mi-la") en la 1ª parte (con"so"l nota pedal) y en la 2ª parte dominante; en 61, "sol-si-re"; en 62, otro acorde de 6ªA: "mib-sol-sib-do#". En 63, "sol-si-re"; en 64, misma armonía que 62; y 65repite la misma armonía que 63.
66-67	Jose Luis	Predominio de corcheas (giro idéntico a 58 y 59 -donde Jose Luis cantaba: "como un juguete de niño yo ansiaba una estrella"-) con un doble mordente en la 4ª corchea (2ª parte) de 67. Desde 69, blanca con puntillo (unidad de compás) ligada a negra con puntillo y, a su vez, ligada a corchea. Valor largo en el último "quejío". En 69, indicación de *rallentando*.	Predominio, en la línea de Jose Luis, del movimiento conjunto en un registro medio. El último "quejío" es muy agudo ("sol4") desde 71 hasta 74, como sucedía en 45 y56.	Acorde, en 66, sobre "sol" de 7ª de dominante; en 67, pedal de "sol" con notas del II ("mi-la-do") y, en la 2ª parte, "mib-do"; en 68, "sol-si-re" durante el compás completo (68-71); en 72, "sib-do#-sol"; en 73, "sol-si-re" hasta el último compás (75). Hace usode acordes prestados del homónimo menor (como la subdominante "sol-do-mib" con su 3ª menor en la 2ª parte de 67).

Tabla I-14. Análisis microformal del n.º 13 (Acto 3º)

N.º 14 (Final de la zarzuela)				
		Análisis rítmico	**Análisis melódico**	**Análisis armónico**
1 2 3-4	Orquesta	Tempo *Moderato* y compás de 3/4. Destacamos la anacrusa de 3 corcheas y, en el c. 2, la indicación de tempo *Vivo* así como las 14 fusasen un nuevo compás de 2/4. A partir de 3, cambio a 3/4 e importancia de los valores largos con guiños del pie troque invertido(por ejemplo en el compás 4) que prepara la entrada de Lola con su nueva "sentencia" en el compás 5 con anacrusa.	Importancia del intervalo de 2ª aumentada ascendente ("sol4" y "la#4" en el c. 1) y descendente ("la#4", "sol4") que repite en la octava inferior y, por último, "mi#3" y "re3" natural.	Centro modal "fa#" (escala zíngara mayor descendente con doble 2ªA) con función de dominante de la tonalidad principal (Si Mayor). En el 3, aparece un "sol" natural duplicado en 3 octavas como"guiño" frigio que conduce, en 4 (justo antes de la entradade Lola) a una larga nota pedal sobre "fa#".
5-17	Lola	Inicio anacrúsico de corchea, rúbrica "estilizada" de Lola (sólo 2 valores breves vs. los 4 con bordadura superior e inferior) y pie troqueo. En el 7, predominan las corcheas; anacrusa de corchea, negra y 4 corcheas; en 8, misma figuración para la palabra "puertos". En 9, mismo ritmo que 7; en 10 y 11 repite la rítmica de 5 (2 semicorcheas y corchea ligadaa negra en 10 y a negra con puntillo en 11; en 12, propone una idéntica rítmica que 7 y 9. En 13, "rúbrica de Lola" original en fusas (anacrusa de corchea, cuatro fusas y valor largo). En 15, ritmo de 7, 9 y 12. En 16, uso del doble mordente sobre pie troqueo variante "b" (negra y blanca ligada a negra con puntillo).	Énfasis en la 7ª menor -de dominante- "mi4", que se escucha como apoyatura; domina el movimiento conjunto y el ámbito agudo aunque tampoco extremo("mi4" de 4 a 7) y "fa#4" en 9; en 13 llega a la nota más grave ("fa#3");y en 15 explora, de nuevo, el registro agudo (hasta "fa#4"). En la versión abreviada de la "rúbrica" de Lola (bordadura superior "camuflada" – anacrusa de "re4", caída del compás en "mi4", vuelta a "re4" en la 2ª semicorchea y llegada "do#3" en la nota larga). Usa 2 notas para la sílaba tónica "Lo-" del nombre propio de la protagonista. Repitelo mismo para la palabra **Puer**tos (con idénticas notas) y en 10 y 11, recurrea una progresión- secuencia conclusiva una 2ª por debajo ("re4", "do#4", "si3"). En 13 retoma la rúbrica "original" de Lola original con la bordadura tanto superior como interior y la nota de paso/apoyatura (en la versión de 4 fusas). En 14 anacrusa previa de 4ª ascendente y en el 16, doble mordente sobre negra y blanca ligada a negra llegada acorchea (pie troqueo versión "b").	Nota pedal "fa#" en el grave (de 4 a 9). En 10, cadencia perfecta hacia Si Mayor (tonalidad de la armadura de 5 #s) con unaapoyatura en la voz aguda de la orquesta que adorna con un doble mordente ("sol3","la3","sol3") sobre la semicorchea que, acto seguido, resuelve en "fa#3" (apoyatura de 9ª sobre 8ª) y pie troqueo. Las 2 grandes señas de identidad(apoyatura y pie troqueo) además de la bordadura; en 10 usa el otro recurso.
18-32	Heredia	Heredia retoma la rúbrica "estilizada" de Lola (anacrusa de corchea, 2 semicorcheas y corchea ligada a blanca, negra y corchea pie troqueo variante "b"- en los 19, 22, 24, 25, y 30. En 21, 23, 26 y 28 trabaja la fórmula anacrúsica (de corchea) con negra y 4 corcheas. En 28, liga la corchea a una semicorchea y tresillo de fusas; en 30, Heredia, añade una semicorchea y seisillo de fusas; en 31, corchea, semicorchea y tresillo de fusas más valor largo (pie troqueo variante "b"); en 32,	Predomina, como en la 1ª intervención de Lola, el movimiento conjunto y el perfil descendente; de 19 a 25, ámbito agudo (hasta "re3") y estrecho (sólo una 3ª entre "si" y "re"); en 26 y 27, el ámbito se amplía a una 6ª explorando la zona más grave ("mi2-do3")y, en 29, llega a alcanzar la nota más aguda de "mi3".	Dominante de la tonalidad de la armadura (LabM), "sib-mib-sol-sib-reb" en 2ª inversión en 18, 19 y 20. En 32, apoyatura de "do" sobre "sib" (9ª sobre 8ª). Ritmo troqueo hasta 24-26 que resuelve en LabM (ostinato de 2ª con 4ª añadida); en la 2ª parte de 26 ("si-mib-fa-lab"). 27-29, dominante de nuevo; en 30, tónica. 31 propone una subdominante ("reb-fa") y, en la 2ª parte, acorde "sib-reb-

		blanca ligada a corchea y vuelve la semicorchea con 4 fusas.		fa-sol" (VII o dominante) que se liga a 32.
33-46	Lola	Alterna un compás de 3/8 con 2 de 2/8 (3/8 en 33, 36, 38, 42 y 45) y compás de 2/8 en 34, 35, 37, 38, 40 y 41). Primer compás de 3/8, en la voz aguda de la orquesta, 2 semicorcheas en la cabeza del compás y Lola hace uso de las 3 últimas semicorcheas (usa esta fórmula en el primer compás de cada pareja de 2/8 -34, 37, 40 y 43-); en los 2ºs compases de 2/8, repite la fórmula de corchea con puntillo y semicorcheas (35, 38, 41 y 44).	Predominio radical del movimiento conjunto. En 35 y 38, se alcanza la nota más aguda ("sol4"). Ámbito reducido pero muy agudo (5ª: "do4, sol4") hasta 41 y en los 42 al 46.	Ninguna alteración en la armadura. El centro tonal es DoM que es el acorde (tónica) que usa en los 3/8 (33, 36, 38, 42 y 45). Y, en las parejas de 2/8, subdominante en el primero (34, 37 y 40) y dominante en los 2ºs compases de 2/8 (35, 38 y 41). En 43 y 44, dominante. En 45, de nuevo tónica; en 46, 7ª de dominante sobre "si" ("fa#-re#-la-si") preparando la entrada de Heredia, en Mi menor.
47-53	Heredia	Vuelve el acompañamiento de corcheas asincopadas y desplazadas. La anacrusa de Heredia es de 3 semicorcheas, en 47, negra corchea ligada a casi negra y 2 semicorcheas. En 49, anacrusa de 2 semicorcheas y: corchea, dos semicorcheas y tresillo de semicorcheas en 49 y 50. En 51, corchea con puntillo y 3 semicorcheas. En 52, otra vez, corchea, 2 semicorcheas y tresillo de corcheas.	Interválica tipo recitativo: 4ª ascendente en la anacrusa de 47 ("si2, mi3") y 8ª descendente ("mi3, mi2") combinado con inmovilidad interválica en 49 (4 notas "sol2" seguidas). En 51 con anacrusa: dos 3as en la misma dirección (3as, "la, do, mi"); 5ª descendente ("mi3, la2"). Luego "sol-do-mi" (VI grado en 2ª versión).	Cambio a armadura de un sostenido. "Sol-do-mi" (VI grado en 2ª versión). En 50 y 51, subdominante ("la-do-mi"); En 52, II ("do-fa#-la-mi"); y en 53, dominante ("re#- fa#-la-si").
54-61	Lola	Misma fórmula rítmica previa de anacrusa de corchea, corchea, 2 semicorcheas y tresillo de semicorcheas; en 55 y 56 hace uso de la fórmula: corchea, semicorchea y silencio de semicorchea y 2 semicorcheas (suena como 2 corcheas y dos semicorcheas). En 57, valor largo ligado a corchea; en el 59 anacrusa de 3 semicorcheas y la fórmula recurrente de Heredia: corchea, corchea con puntillo y semicorchea (pie troqueo). En 60, corchea, semicorchea y silencio de semicorchea y corchea y, en 61, 4 semicorcheas y corchea.	Registro medio-grave de Lola ("si2-si3") aunque, en 54 a 59, de una 4ª ("fa#3-si3"). Este comienzo trabaja el movimiento conjunto y la inmovilidad interválica (de 54 a 59, repite la nota "fa#3" hasta un total de 18 veces -"guiño" a la cantilación propia de los recitativos-). Desde 59, se inicia la extensión al ámbito de 8ª y completando el registro grave; observamos una 4ª descendente en 60 ("mi3, si2"). En 61, insistencia en "si2" y en 62 ascenso, de anacrusa hasta "mi3".	Continúa con la dominante ("re#-fa#-la-si") hasta 59, inclusive. 60, MiM en 2ª inversión ("si-mi-sol#-si"). En la 2º parte de 61, acorde de "fa#-si-re#-fa#" (dominante en 2ª inversión).
62-76		Compás de 3/4 con importancia de las semicorcheas en la voz grave de la orquesta y los valores largos en la voz aguda (blancas con puntillo ligadas en 62 y 64). En la última parte de 63, corchea con puntillo y semicorchea. En 66 y 67, se insiste en los grupos de 4 semicorcheas. Calderón en el silencio de 69. En 70 y 71, 5 grupos de 4 semicorcheas cada uno (veinte semicorcheas); en 72 y 73, tresillo, corchea con su silencio de corchea y negra ligada a corchea. En 74	Movimiento disjunto (3as consecutivas con alguna 2ª) basado en los arpegios ostinatos sobre "do" ("do, mi, sol, do, re, do, sol, mi"). De 62 a 65, se repite este diseño, en el registro grave y en 66 y 67 sube 3 octavas. Lo mismo ocurre en 70 y 71 y en 74 y 75.	Sin armadura. acorde de tónica (DoM). Se trata de un arpegio con la 9ª añadida (desde 62 a 65). Y desde 66, añade 6ª (la). En 70 y 71, 7ª de dominante sobre "re" (dominante secundaria).

		observamos el mismo ritmo de 20 semicorcheas seguidas. Calderón, en el silencio, en 76.		
77-79		Continúa en el compás de 3/4 y, en 79, cambia a compás de 2/4. Anacrusa, en 78, de 3 semicorcheas y luego 5 grupos de 4 semicorcheas cada uno (25 semicorcheas).	Escala descendente basada en "fa#" con 2as aumentadas descendentes ("mi#, re") y ("la#, sol")	Armadura de 2 sostenidos volviendo a la escala zíngara mayor con doble 2ª aumentada sobre "fa#".
80-89		Hasta 85, subrayamos los valores largos ligados y, la 2ª negra, en el cambio de "sol" a "fa#", en 81; en 85, en la melodía, anacrusa de 3 semicorcheas que conduce a corchea, semicorchea y tresillo de fusas que resuelve en blanca –pie troqueo invertido-) como "guiño" al motivo de Lola ligeramente modificado. Usa el mismo recurso en c 87 con anacrusa. El pie troqueo invertido está presente tanto cuando se usa ese motivo (en 85 y 87 como hemos comentado) pero también en la corchea, silencio de corchea y blanca de 89.	De 80 a 84 lo importante es la nota pedal que enfatiza el semitono frigio entre el "sol" muy grave y su descenso a "fa#". En 85, el motivo en la voz aguda de la orquesta se fundamenta en el movimiento conjunto y con un ámbito de 10ª ("sol3, si4")	En 80, pedal sobre "sol" que resuelve en "fa#", en 81 que se mantiene hasta 84. En 85, aparece un acorde de 6ªA ("si-do#-mi#-sol"). En 87-88, acorde en 2ª inversión de 7ª de dominante y 5ª disminuida sobre "fa#" (do natural-mi-fa#-la natural –por la armadura de 2 #s-); en 89, "mib-sol-la-do#" (otra 6ªA sobre "la"); en la 2ª parte, aparece un acorde "fa-la-si-re" (acorde menor de 5ª disminuida) resolviendo, en 90, (con una nueva armadura de 5 sostenidos) en las 8as en 3 escalones sobre "do#".
90-91		Corcheas en los cc. 90-91.	8as descendentes con la nota "do#".	Armadura de 5#s.
92-99		Versión simplificada del "motivo de Lola" en 92-93 (anacrusa de corchea, 2 semicorcheas y corchea ligada blanca y ligada a negra y a corchea) y también, en 95, 97 y 101. Hace uso de la otra fórmula de anacrusa de corchea, negra y cuatro corcheas en los compases 94, 96 y 98. En 99 reaparece la versión completa del "motivo de Lola" en su variante de cuatro fusas. En todas las versiones de los motivos de Lola está, implícito y como siempre, el pie troqueo.	Ámbito muy estrecho y en el registro medio desde 92 a 95 (una 3ª de "sol3 a si3") y, a partir de 96, se amplía ligeramente alcanzando hasta una 8ª y explorando el registro grave ("do#3, do#3") hasta 99. Predominio absoluto del movimiento conjunto en la intervención de Lola. Se retoman 3 versiones del "mini-motivo de Lola" (dos con las notas "si3, la#3, sol#3" –que son apoyaturas sobre la 7ª del acorde- y el otro una 2ª por debajo –"la#3, sol#3, fa#3"-).	Con la armadura de Si Mayor (y también de Sol# menor), inicia 92 y 93 como un acorde de tónica (Sol# menor); en 94, extraña el "mi#" analizable como una continuidad en la fundamental de Sol# menor y, en 95, igual. En 96 acorde de Si Mayor y, en 97, sobre la dominante. En 98 continúa en la dominante convirtiéndola, con un la natural y do natural, en un "guiño" frigio para

				cadenciar, en 99, en el acorde de sol# menor (coincidiendo con el "motivo de Lola").
100-105		Anacrusa de corchea, negra, cuatro corcheas y rúbrica "estilizada" de Lola	Movimiento conjunto y ámbito de 5ª (de fa# a do#)	Cadencia frigia de SolM que descansa en Fa#M.
106-116		En 106, indicación de tempo "Vivo". Alterna, en voz aguda de la orquesta, las 6 corcheas, ostinato en fusas; en 107, negra y blanca (pie troqueo). En 108, negra ligada a corchea; semicorchea y 10 fusas. Desde 109, trino hasta 113 inclusive. En 114, cambio a 2/4 y, en 115, a 3/4.	Motivo ondulante y ascendente en 106. En 108, dirección descendente en las 10 fusas. En 111, trino sobre "re" (muy largo) interpretado, previamente, en el registro grave de la orquesta (re3) manteniéndose hasta el compás 113 inclusive .	La armadura se reduce a 3 sostenidos. En 106 tenemos doble 3ª sobre "fa#" (en la 2ª nota el "la" es natural pero, en la última parte sí aparece el "la#"). En 107, tenemos pedal de "do#" (acorde do#, sol#, si, re#) que se mantiene también en 108. En 109, se inicia un trino sobre la nota "re3" y, en 110 y 112, se simultanea dicho trino con un bajo sobre "mi1" y "sib1" (4ª A descendente) que podría tener un sentido como dominante con la 5ª disminuida. Y en 113, en la 2ª negra y en el grave, un "la" y, luego, un "sol".
117-131		El coro retoma la rúbrica "estilizada" de Lola con anacrusa de corchea, 2 semicorcheas y corchea ligada blanca, en 117 y 120. En 122, sí retoma el motivo original de Lola: 4 semifusas y valor largo (corchea ligada a blanca y blanca corchea). En 124, negra y 4 corcheas; en 125, repite la negra y las 4 corcheas. En 126, se retoma la rúbrica "abreviad". En 128 y 130, el coro canta en blancas con puntillo con acompañamiento de 3 negras; y en 129 y 131, el coro y la orquesta insiste en las 3 negras.	Las notas de la rúbrica "abreviada" son anacrusa "do#" y, "re", "do#" y "si" como bordadura superior e inferior con relación silábica (en 119, "do#", "re", "do#" y "si"; en 120, "si", "do#", "si" y "la"). Domina el movimiento conjunto en estos compases. En 122, retoma el motivo original de Lola con la doble bordadura y nota de paso ("sol", "la", "sol", "fa" y "mi"). En 126, reaparece la rúbrica "abreviada" sobre "do#", "si" y "la".	Llegada al II de LaM ("si-re-fa#") en 117 y 118 repitiendo la intervención de Lola al comienzo del número final. En 119, dominante (sobre "mi"-) y resolución a la tónica en 120 y 121. En los 122, 123, 124 y 125 mantiene acordes de 7ª de dominante para resolver, en 126 y 127, en el acorde de tónica. En 128-129, II 6ªA (fa-la-do-mib) que resuelve, en 130, en la 7ª de dominante ("mi-sol#-si-re)" y, en 131, en la tónica ("la-do#-mi").
132-136		Inicio acéfalo con proliferación de corcheas en el agudo de la orquesta en 132 y 133. Y en la voz grave, la fórmula rítmica asincopada corchea, negra y 3 corcheas se repite en 132 y 133. En 134, casi todo es silencio. A la anacrusa de corchea de 135, le añade el pie troqueo de negra y blanca ligada durante	Interválica basada en el movimiento disjunto (4ª descendente, dos terceras descendentes y tres ascendentes) con bastante movimiento conjunto. En c. 135, movimiento cromático en el grave de la orquesta: anacrusa "fa#", "fa" natural y llegada a una pedal	En 132 convierte la tónica en dominante secundaria (con el sol natural), en 133 resuelve al IV en 2ª inversión ("la-re-fa#"). 134 silencio hasta la anacrusa de corchea de 135 (fa#). La caída de este compás, es "fa" natural que resuelve en "mi"

		muchos compases.	sobre "mi" hasta 138.	(guiño frigio) con pie troqueo (negra y pedal del "mi" de muchas blancas con puntillo ligadas a la blanca normal) hasta 138.
136-147		Abundancia de corcheas y, en 137, fórmula de anacrusa de corchea, negra y 4 corcheas; de nuevo; en 138, igual y, en 139, la rúbrica "estilizada" de Lola (2 semicorcheas que conducen a nota larga –corchea ligada a negra y a corchea- que vuelve a ser otro pie troqueo). En 140, 3 negras como acompañamiento; 141 y 143 repiten el motivo en el agudo de la orquesta (dos semicorcheas y corchea ligada a blanca) con una línea grave en corcheas picadas.	Predomina el movimiento conjunto con las sopranos y contraltos moviéndose en 6as paralelas (3as invertidas). La versión abreviada de la rúbrica de Lola vuelve a prepararse con un "si" y luego, en las 2 semicorcheas descendentes ("do#", "si") resuelven en "la" (bordadura superior e inferior) con la palabra "Puertos" en 139. La voz superior de la orquesta repite el motivo, suprimiendo la anacrusa, en los compases donde se llega a LaM (cc. 141 y 143).	Se mantiene, dos compases más (137 y 138) la pedal en el grave y doble 8ª iniciada en 135. En 139, cadencia perfecta de la tonalidad principal (reposo en la tónica de la tonalidad de LaM). En 140, "mib" en grave, en 2ª negra acorde: "sol", "sib", "re" y, en la 3ª parte, "reb-dob-mib-lab" que resuelve, en 141, en la tónica (LaM); en 142, acorde de "sol-si-fa-la", en la blanca, y "fa-si-re#-sol" (II 5ªD –fa- y 6ª añadida –sol-). En 143 resuelve en la tónica hasta el final de la obra

Tabla I-15. Análisis microformal del n.º final de la zarzuela

ANEXO II: EDICIÓN DEL PARTE DE APUNTAR DE LA ZARZUELA *LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS*

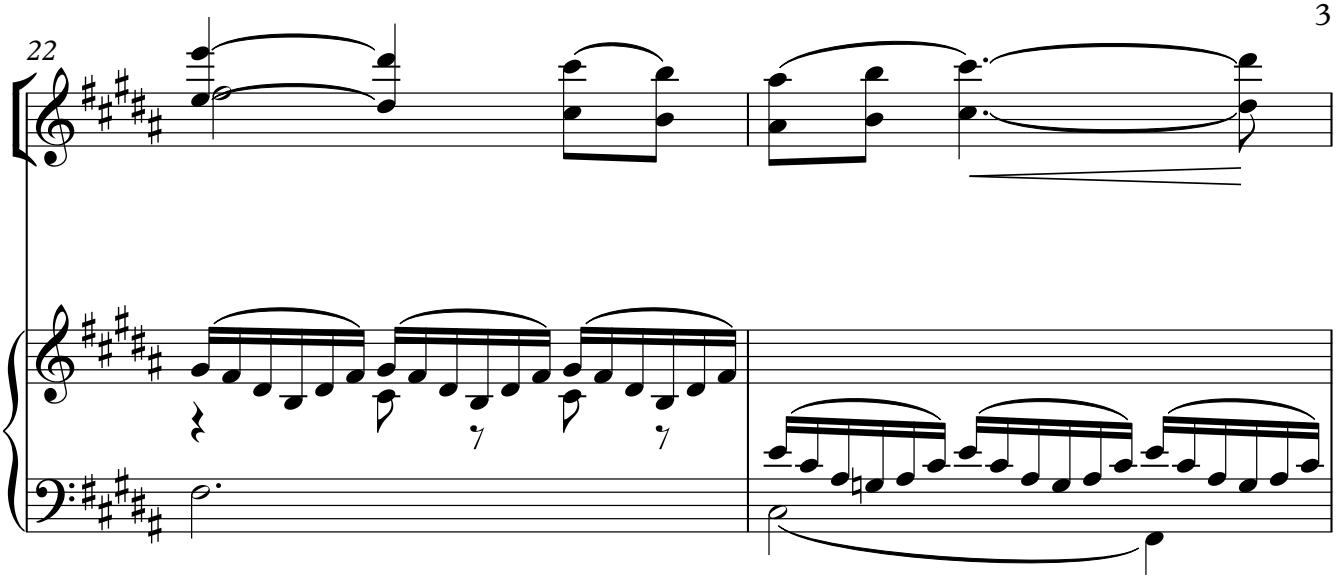
La Lola se va a los puertos
N°1 (Preludio)

Ángel Barrios

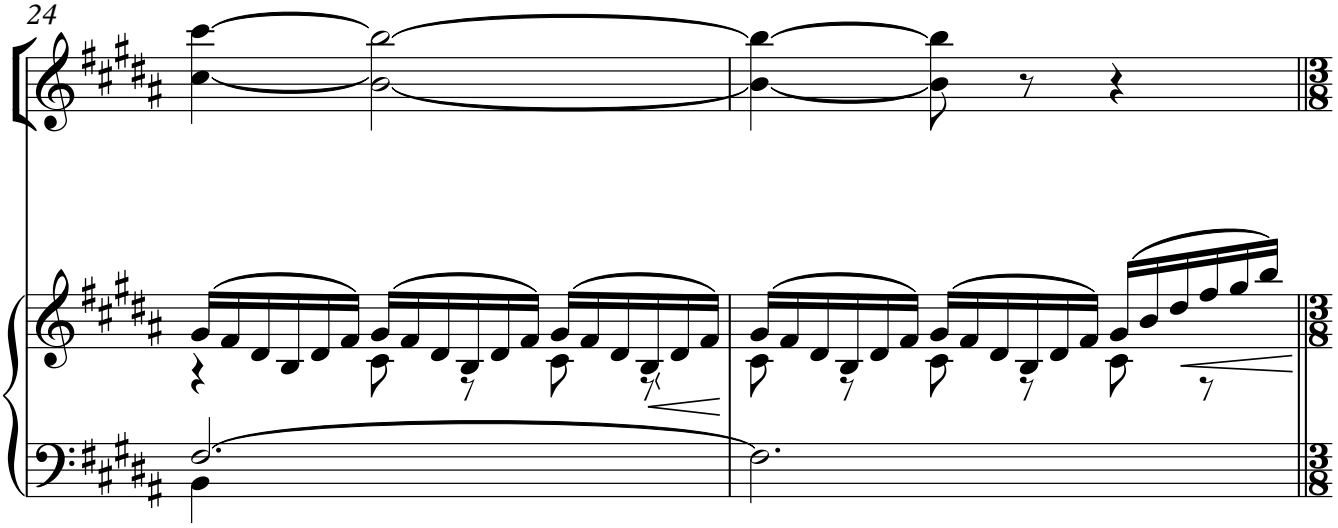
Moderatto

14
A
A
ff
ff
16
f
19
3

22



24



B

Allegretto (movido)

26

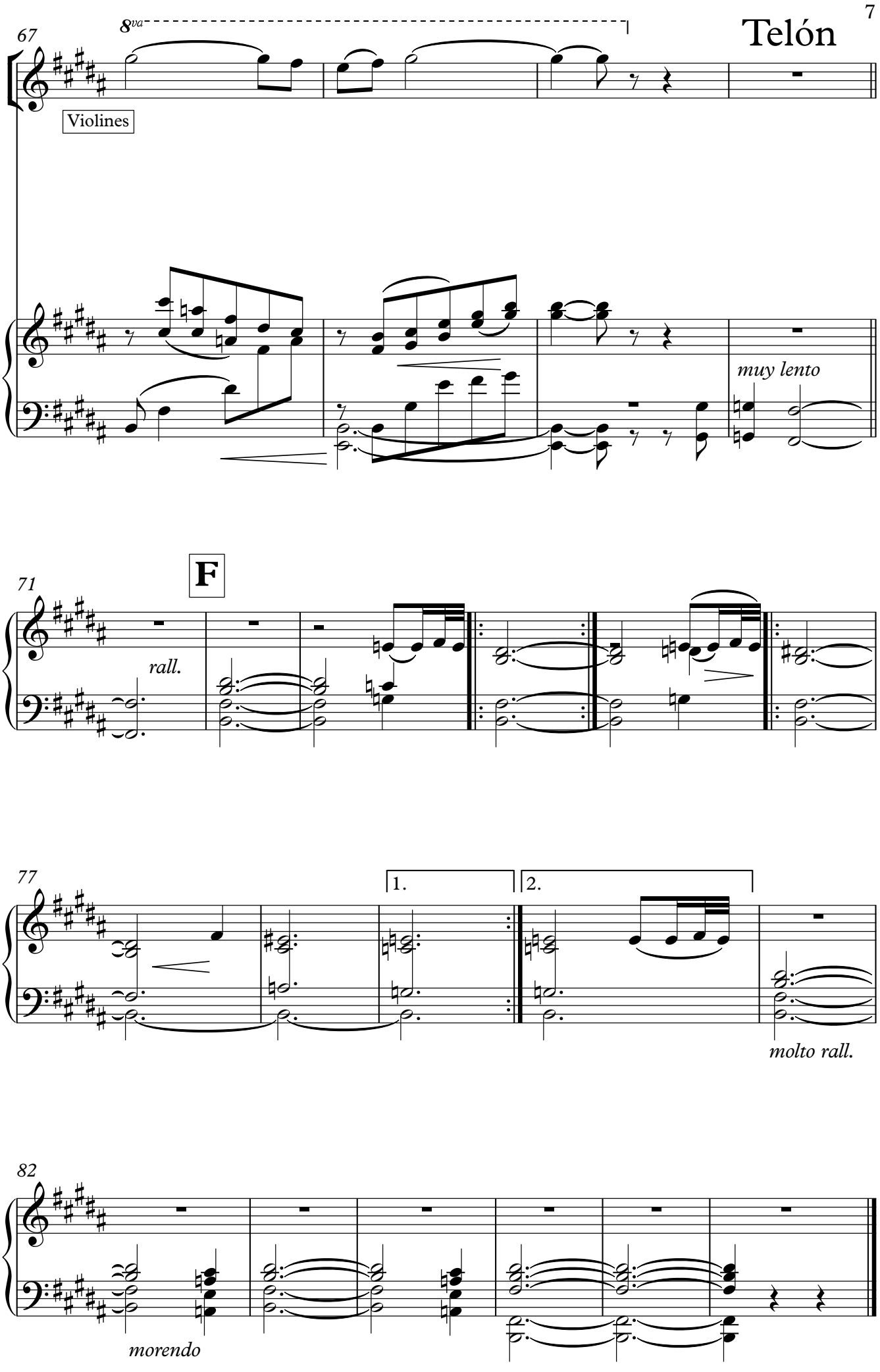
B

Allegretto (movido)

30
p
2
2
35
C
C
VINO
40
3
poco menos

45
f
3
50
Madera
D
f
D
ff
53

56
3
59
61
63
E
acellerando


Telón
67
8va
Violines
muy lento
71
F
rall.
77
1.
2.
molto rall.
82
morendo

P: No aciertas a comprender. Yo no compro a mis amigos.
E: Se lo digo para usted solito?
- ¡Heredia!

N.º 2: CANCIÓN DE HEREDIA

Muy suelto y con acento popular

Allegretto

20

B

Sal y pi mien - ta nar-do y cla - vel

27

La Lo-la con sus o - jos nos ro - ba la vi - da pa ha-cer que re vi

32

va - mos des - pués con su voz

38

C

Ay, po-bre del que un dí - a su es-cla-vo se qu - dó ¡Ay! se que

44
dó
50
D
Es la e sen
(Cuerda)
56
- cia de lo jon - do es el al-ma de la co - pla
62
E
y al go que ya no se es-ti-la en es te mun - do vi-no de fue-go con go - tas
rit.
ff

68
de mos-ca - tel
75
F
E - sa es la Lo - la co - pla y mu - jer. E-sa es la
Muy despacio
pp
81
Lo - la co-pla y mu - jer.
molto rall.
pizz.
ppp

N.º 3: Dúo de Lola y Don Diego

P: ¡Si la que tiene empeño en cantar ahora en Sevilla soy yo.
E: Además, tienes razón, pero, además, ¿qué te importa?

Moderatto

D. Diego

Es - cú - cha-me chi -

5

qui- lla: mis tie - rras de o-li - va - res con so - lo que-tú

10

A

Lola

quie - ras to-das pa - ra ti se - rán Dé-je-me con mi can-to y mi

cresc.

14
D. Diego
suer te
to - das
pa-ra ti se- rán
B
19
24
Lola
to - das
pa-ra ti se- rán
Yo vi-vo co-mo la a

C
28
lon - dra yo vi-vo co-mo la a- lon - dra que li-
31
bre en el cie - lo can - ta no quie-ro rei-no en el
35
mun - do la rei-na de la ma - ña - na
D. Diego
Lola
D
39
Gi-ta-ni-lla de mi vi - da No quie - re rei-no en el mun - do

42

D. Diego

Pa-ra ti se - rán

Lola

El co-ra-zón de la

44

Lo - la na-die lo pue-de com- prar

des-de Gra-na-da a Se-

acell

46

vi - lla des-de Gra-na da a Se - vi - lla des-de la tie-rra a la

E

48

mar des-de Gra-na-da a Se - vi - lla

des-de Gra-na-da a Se vi -

menos rall.

51
- lla des-de la tie-rra a la mar
54
D. Diego
Pién - sa-lo bien chi - qui - lla si quie - res
58
F
mi al - ma tam-bién o frez - co
63
Lola
G
Des-de la
Moderato Tran

68
tira a la mar
des-de la mar a la
74
El co-ra-zón de la Lo la
so lo en la co-pla se en -
El
D. Diego
79
H
co - ra - - - - - zón de la

81
Lo - la na - die
83
lo pue - de com - prar
85
El co - ra - zón de la

87

Lo - la so - lo en la co - pla se

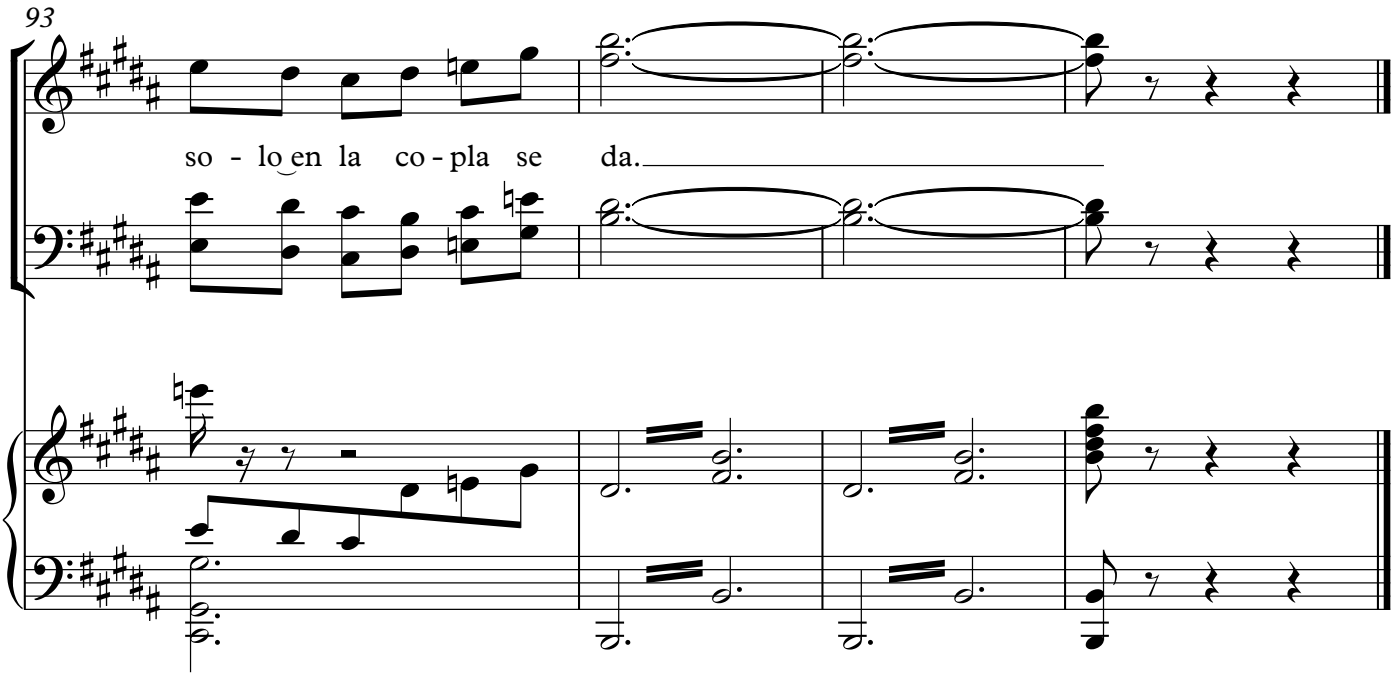
89

da

91

I

so - lo en la co - pla


93
so - lo en la co - pla se da.

N.º 4: La Petenera (Lola)

P: No es poca fortuna la de mi tío; tener ruiseñor y alondra, por noche y mañana...
E: Por lo menos, mientras se canta y se toca

Moderato

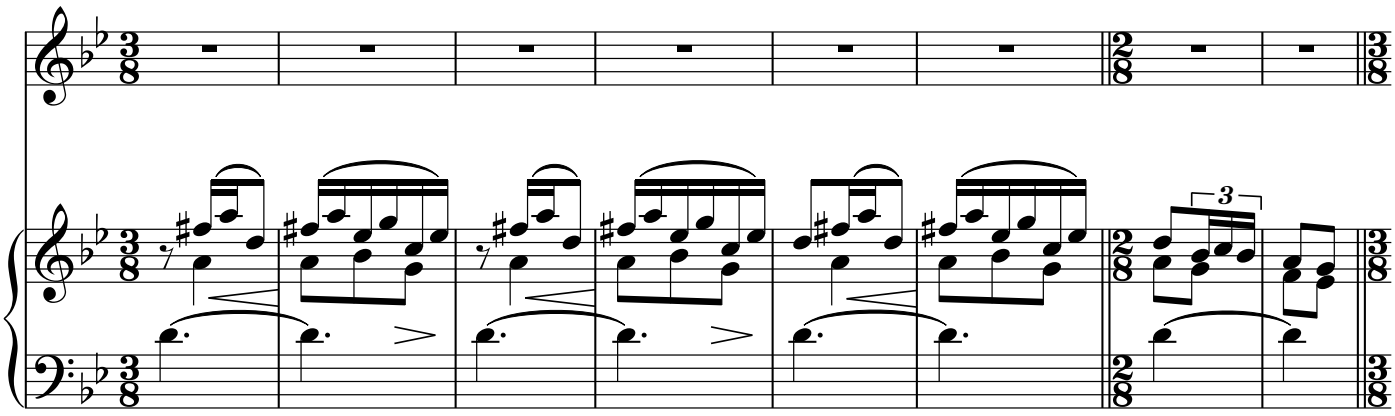
28
mi-no muy lar - go ne-na de mi co - ra - zón. Y toi-to el
34
B
mun-do lo an-da sin sa - ber có - mo ni cuán - do, y toi-to el
40
C
mun-do lo an-da sin sa-ber có-mo ni cuán - do.
47
¡Ay! Hay un ca - mi-no muy

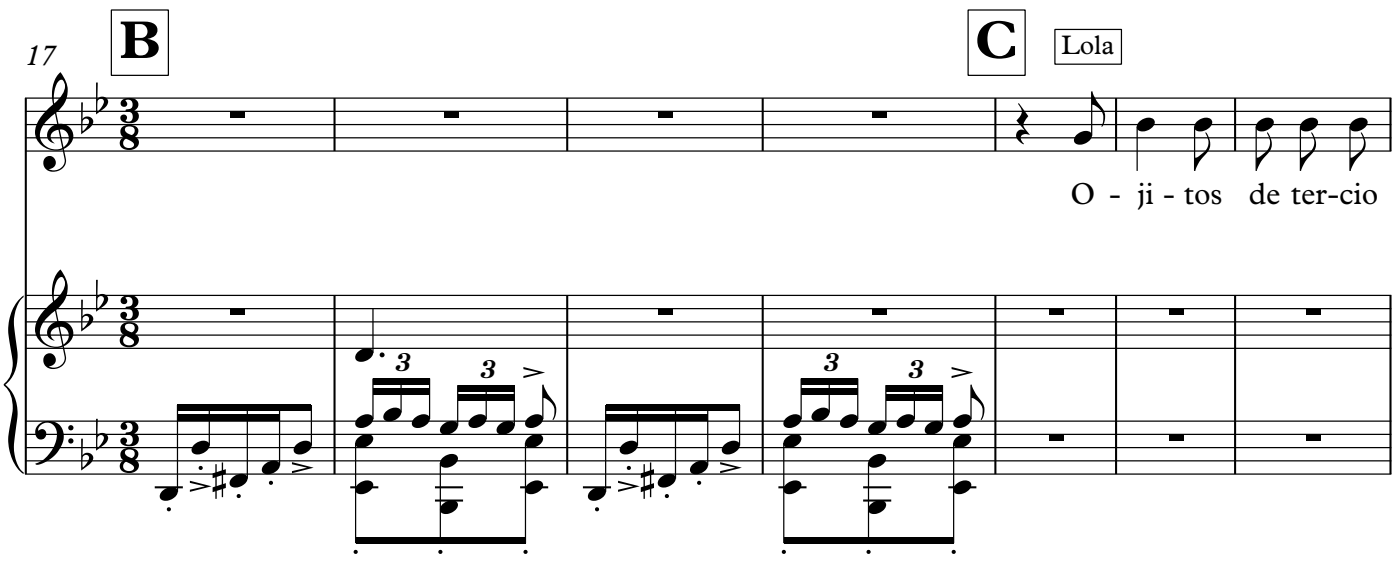
53
lar - go de que-rer a no que - rer y toi-to elmun-do lo
poco rall.
f
59
D
an - da.
Y toi-to el mun-do lo
ff
65
molto rall...
morendo...
an - da sin sa-ber có-mo ni cuán - do
pp
p

N.º 5: La Soleá (Lola)

P: Pues yo me voy a Sevilla, a oírla...
E: ¡A escuchar! ¡Silencio! La Lola canta.

Allegretto (no mucho)





24
pe - lo la-bios de cla vel mo - ra - do da-me gi - ta-ni-lla un be - so la-bios de
Cuerda
Violin 1º
p
32
cla-vel mo - ra - do
Da - me un
39
D
be - - so
gi - ta - na gi - ta -
Tutti

42
ni - lla que pier-do el co-no-ci mien - to y se me va ya
4
47
la vi - da. Da-me fi - ta-ni-lla un be - so y se me va ya la vi - da.
p
55
que
3
3
3
3
60
pier do que pier - do que pier-do el co-no-ci

66
mien - to la-bios de cla vel mo - ra - do o - ji tos de ter-cio - pe - lo,
p
73
la-bios de cla-vel mo - ra - do.
80
¡Ay!
E
87
¡Ay!
p

F
94
rall.
G
Cadencia (a placer...)
103
¡Ay!
Flauta
109
ten.
a tempo
(poco más movido)
f
115
Muy picado y característico
ff

La Lola se va a los Puertos
Nº 6 - Final del Acto I

Allegretto Molto

Ángel Barrios

B
14
Voz
so -la es - pe - ran - za.
Pno.
C
18
Lola
Voz
Us - ted pue - de ver - me des de u - na bu -
p
f
Pno.
23
José Luis
Voz
ta - ca. Por Dios, no des - tru - ya mi so-la es-pe-
3
Pno.
28
Voz
ran - za.
Pno.

32
Rosario
D
Voz
Per - do-ne us - té Lo - la que
menos
Pno.
36
Voz
fui mal pen - sa - da. ¡Creí que us-té e - ra mu-jer de o - tra cast- a!
3
Pno.
cresc.
40
E
Pno.
tr
43
(tr)
Pno.

47
F
Pno.
50
Mercedes y campesinos
Voz
Las ro - sas más re - bo - ni - tas
Pno.
55
Voz
se quie-ren mar - char con - ti - go lle - van-do con
Pno.
61
G
Voz
sus a - ro mas pi - ro-pos pa - ra el ca - mi-no.
Pno.

67
Voz
Pe -ro al mi-rar - te de cer - ca las flo-res to -
Pno.
73
Voz
das se ca - llan y es que se mue - ren de en -
Pno.
H
78
Voz
vi - dia de las ro - sas de tu ca - ra
Pno.
f
83
Voz
de
Pno.

88
Lola
Voz
las ro - sas de tu ca - ra. ¡Ay Je - sús, qué lin -
Pno.
p
93
Voz
- das son! ¡Ay Je - sús, qué ben - di -
Pno.
tr
tr
98
José Luis
I
Voz
ción! ¡Qué en-vi - dia ten - go a las flor - res
Pno.
103
Voz
cuan - do es - pi - ras sus o - lo - res! Con
Pno.
f

108
J
Voz
mi jar - dín en - can - ta - do tu co - che se ha
Pno.
113
Heredia
Voz
com - pa - ra - do. No pue - des que - jar - te
Pno.
4
118
Voz
Lo - la tus co - sas siem - pre tra - en co - la
Pno.
f
123
Lola
K
Poco menos
Voz
Las flo - res del cam-po que no tie-nen voz, qué co - sas me
Pno.

129
Voz
di - cen si as - pi - ro su o - lor.
Pno.
134
L
Paco, Mercedes y Coro
Voz
Las ro - sas más re - bo - ni - tas se
f
Pno.
139
Voz
qui - ren mar - char con ti - go lle - van - do con
f
Pno.
144
Voz
sus a - ro - mas pi - ro-pos pa - ra el ca -
Pno.

M
149
Voz
mi - no Pe - ro al mi-rar - te de cer - ca
Pno.
f
154
Voz
las flor-res to - das se ca - llan f y es
Pno.
N
159
Voz
que se mue - ren de en - vi - dia de las ro - sas
Pno.
f
164
Voz
de tu ca - ra.
Pno.

169
Voz
De las ro - sas de tu ca - ra
Pno.
174
O
Todos
Voz
Que no hay ro - sa más bo - ni - ta que u - na ca - ra de mu
Pno.
179
Voz
jer
Vivo
Pno.
184
Pno.
f

189
Lola (hablado)
P
Grasias amigos míos, grasias a todos.
Me llevo vuestras rosas con sus piropos.
Voz
Pno.
ff
f
5
(imperativa) ¡Basta! Don Diego, adiós.
(a todos) Se queda con ustedes mi corazón.
193
Don Diego
¡Hasta mañana!
Lola
sf
p
197
200
Allegretto
mf
6

Q
202
Pno.
Pno.
4
206
Pno.
Pno.
209
Pno.
Pno.
211
Pno.
Pno.

213
R
Molto animado
Pno.
215
Pno.
219
Lola (dentro)
Voz
El co - ra - - zón de la
Pno.
223
Voz
Lo - la na-die lo pue - de com - prar
Pno.
f

227
Voz
3
El co-ra-zón de la Lo-la só-lo en la co-pla se
Pno.
231
S
Rosario
(Acercándose tímita a José Luis)
¿En qué piensas, José Luis?
Voz
da
Pno.
235
José Luis
No sé yo mismo en qué pienso.
Rosario
¿No quieres llegar a casa a ver a mi madre?
Voz
Pno.
Pno.
sfz

T

239

Voz

José Luis Bueno.

(Maquinalmente como despertándose de un sueño y mirando la silla que acaba de dejar Rosario).

Rosario ¿Y usted?

(Dirigiéndose a Don Diego que sigue en la ventana).

Siempre rall.

Pno.

pp

243

Voz

Don Diego (Con un gesto). ¡Calla!

Después de una breve pausa: ¿Escuchas? (Vuelve a verse el coche... Pero está lejos...)

(Otra pausa) Ya no, ya nada.

Pno.

249

Voz

Rosario (Amorosa) ¿Viene con nosotros?

Don Diego (Indiferente) Luego...

(Los dos hombres vuelven a escuchar por si aún se percibe el ruido del coche).

Pno.

255

Voz

Telón lento

Pno.

ff

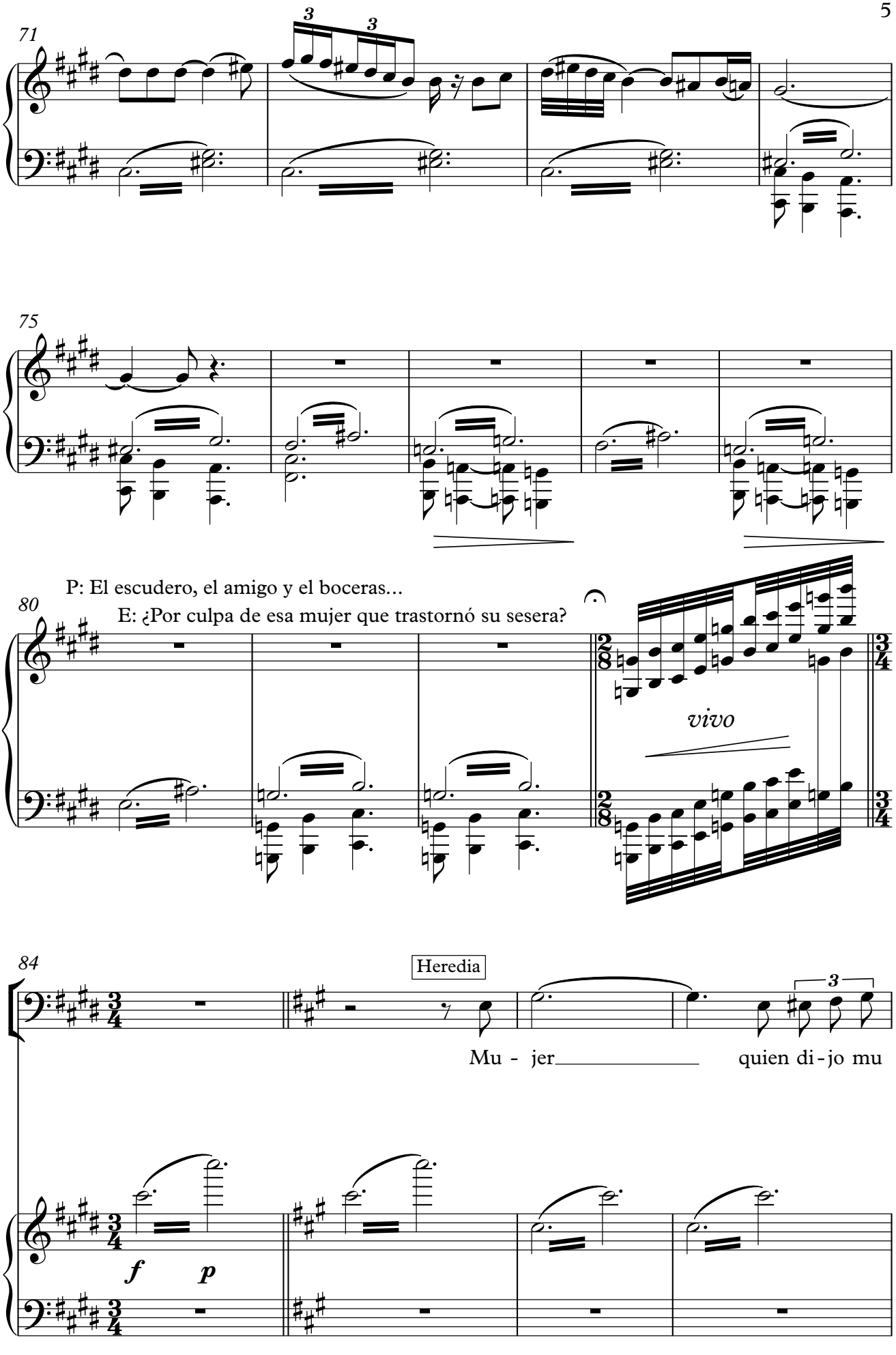
Preludio II Acto y N.º 7:
La Lola se va a los Puertos

Ángel Barrios

19
pizz.
Vln. I
sf
A
23
f
27
f
Flauta y Violines I
31
: vivo :

Telón
35
Hablado sobre la música
menos mosso
3
pp
39
Vln. I
43
Vln. I
Heredia
(aparece dormido)
48
Pregones interiores
B
¡Ra - mi - tos! ¡Ra - mi-tos de vio-
B

53
le - tas!
Otro
Va-ya u-nas flo - res.
57
(Diálogo en el libro)
61
Tranquilo, muy expresivo
66
Tempo primo
p


71
3
3
75
P: El escudero, el amigo y el boceras...
E: ¿Por culpa de esa mujer que trastornó su sesera?
80
vivo
84
Heredia
3
Mu - jer
quien di - jo mu
f
p

88
jer
Di - jo ci-clón y tor - men - ta
92
Por don - de pa-sa la Lo - la
3
96
el ai - re se tam - ba -
3

98

Lola: ¿También tú haces coplas?

le - a

100

Heredia: No, pero escucha la falseta.

(Tomando la guitarra)

(más movido)

104

C

C

8

Lola: No está mal... más alto... así...
Yo le pongo más nobleza.

Lola: (cantando)

116

f

por don - de pa-sa la Lo - la el

120

ai - re re-lam-pa - gue - a

D Lola: Una copla cuando es copla, es más que un arco de Iglesia; cosa muy seria.

123

3

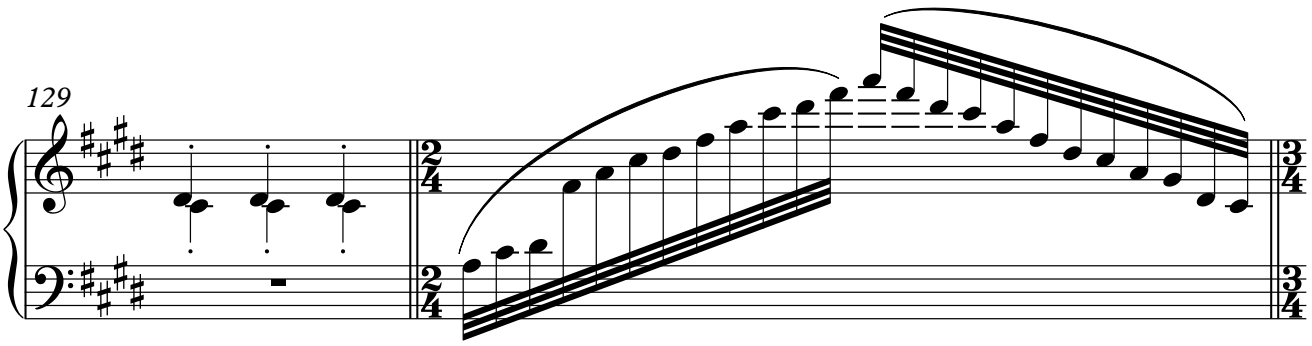
Heredia: Conforme, pero por algo se empieza.

126

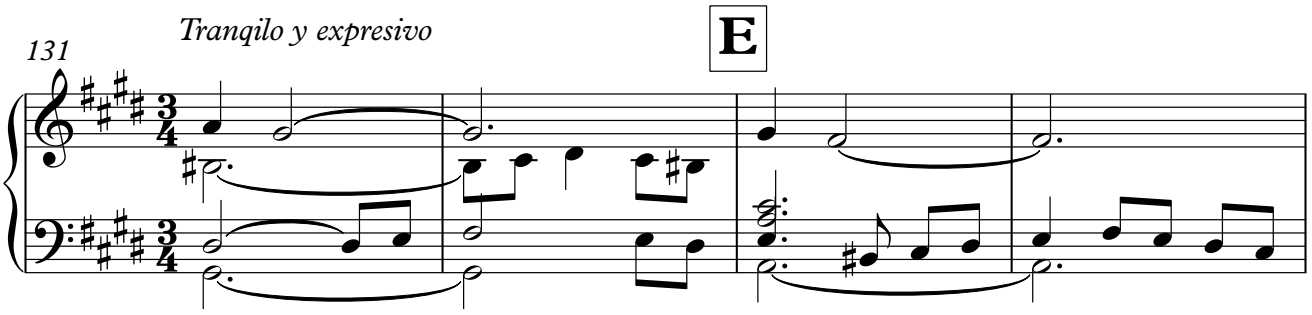
3

6

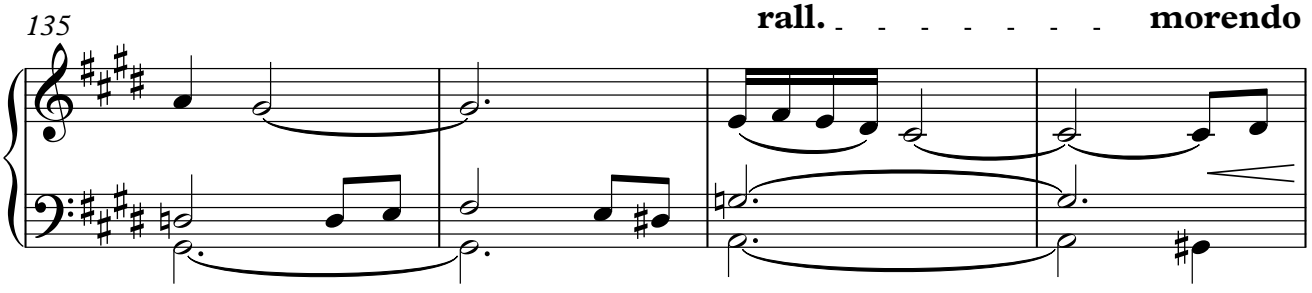
6

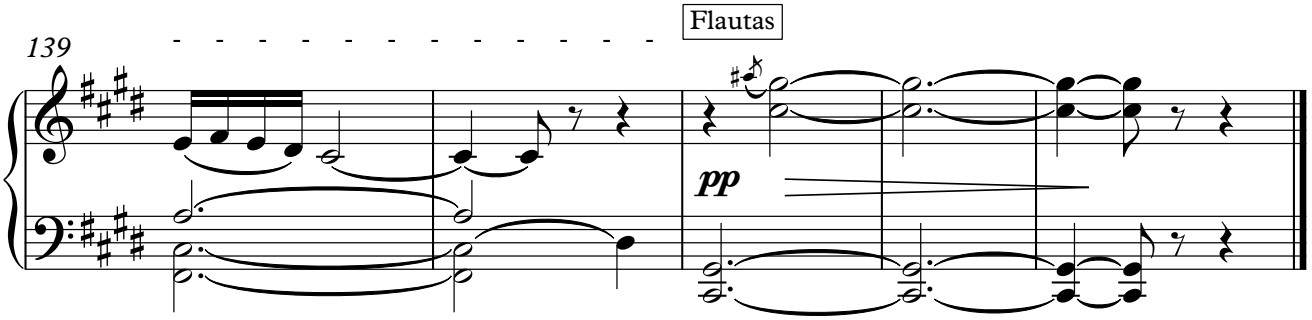


Lola: ¿Piensas que las coplas se hacen con estudio y con paciencia?



Heredia: No, como el cante y el toque, también la copla se lleva en el corazón.
El arte consiste en echarla fuera





Nº 8: Dúo de Rosario y Lola

P: ¿Lo quiere usté mucho? ¡Mucho!
E: Que sea mi amante el cante y no puedo tener dos.

Tempo de Habanera

12
Mi - ra que me he ce - ga-do con la lo - cu- ra, con la a-mar
17
gu-ra de mi pa- sión.
¡Ni - ña! Cuán-do has ve-
22
ni-do por él
¡Ni - ña! De-fien-de y sal-va tu a mor

A
27
Pe - ro has de ser al la-do de tu a-do - ra-do lo que te-
32
Gra - cias por tus pa - la-bras mu jer.
mis-te que fue-ra yo
38
¡Al - za la fren-te y mí-ra-me a- sí!

43
Quie-ro que mi mi - ra da se trans-pa - ren- te.
Ya es de cris - tal pa - ra mí. Por-que de la ce -
48
gue-ra que pa - de - cí-as doc-to - ra fui.
53
Fue-ras a-que-lla chi - qui-lla que vi-o a bus - car-me con ma-la pa sión. Pe-ro ya has vis-to tú

B

58

Víc - ti - ma fui de u-nos

mis-ma que pa - ra ma - tar-me no ha-bi - do ra - zón.

62

ce-los a-tro - ces. mas ben-di ga mos a-

Po - bres de a-que-llos que es - cu-chan sus vo-ces mas ben-di ga mos a-

f

66

que-lla ce-gue ra si lue go la ven-da ca - yó.

que - lla ce-gue ra si lue go la ven-da ca - yó.

71

Da-me e sa ma-no de a-mi-ga que es pren da se - gu-ra de fi - de-li - dad

C

75

y es que es-ta vis-to que el col-mo de la fan-ta - sí a es la rea-li dad.

79

Víc - ti - ma fui de u - nos ce - los a tro- ces.

Po - bres de a-que-llos que es

82
mas ben-di-ga-mos a - que-lla ce gue-ra si hoy bri-lla por fin la ver
cu chan sus vo-ces mas ben-di-ga-mos a - que-lla ce-gue-ra si hoy bri-lla por fin la ver
86
dad. Di-me con tu mi - ra-da que me per - do nas y no meguar das ren cor.
dad.
p
D
91
so-lo pren-das de a mor.
Y a-quí ya en mi pe- cho que-da-ron so-lo pren-das de a mor.

96

Por-que de a-que-lla ce-gue-ra que yo pa-de

Por-que de a-que-lla ce-gue-ra que tú pa-de

101

cí-a la ven-da ca-yó pe-ro vol-vió la luz

cí-as la ven-da ca-yó pe-ro vol-vió la luz

f

105
E
y la ver-dad bri - lló.
y la ver-dad bri - lló.

N.º 9: Dúo de José Luis y Lola

P: ¿No te lo he dicho endenante que tengo un amante... (mutis)
E: Perdón, ya continuaré otro día... (Mutis Heredia)

Lola: Usted no está en su juicio.
José Luis: ¿Por qué?
Lola: ¿Qué busca usted aquí?

J. Luis: ¿Yo? A ti.
Lola: ¿Sabe a quién espero?
J. Luis: Sí, ya lo creo que lo sé, y lo detesto.

Lola: Chiquillo, ¡un padre!
J. Luis: ¡El hombre que hacía llorar a mi madre!
Había de ser él, ¡él!

Lola: ¡Pobrecillo! ¿Qué le ha hecho?
J. Luis: Nada... querer... no quererte...
¿Entiendes? ¿No quererte? ¡No!
Apetecer no más lo que adoro yo.

12

sf

19

J. Luis

Mi pa - dre no pu-de as-pi - rar

p

24

a dar - te de ve-ras su a- mor

29
no pue-de sen - tir los mis-mos a-nhe los que
32
yo mi pa - dre, va-ni - do - so, te o - fre - ce su di - ne - ro

B
37
yo só-lo di-go ¡Lo - la te quie- ro!
42
Te quie - ro y es-cla-vo de
pp

46
ti si-guien-do-te vo - y y el al-ma en-te-ra - te
49
Lola
C
La Lo-la no pue-de su
do - y
molto rall.
54
bir al - tu - ras de un mun-do i - de - al
Sí pue-de su - bir
Mi mun-do e-res
f
sf

57
no pue-de o- fre - cer
más que u-na sin-ce-ra a- mis
tú, mi bien
60
tad no pien - ses en tu pa - dre ni en to - do su di - ne - ro
Yo
65
so - lo te di - go te quie - ro.

69
¡Qué co-sas
72
3
3
di-ces
tro - le - ro!
Moderato
p
77
Gra - cio - sa jun - cal y bo - ni - ta te vi u-na ma - ña - na de re-su-rrec

D

81

ción Gra - cio - sa jun-cal y bo - ni - ta te hi-cis-te la Rei - na

85

Rum - bo - so jun - cal y tro

de mi co-ra- zón

90

le - ro tú vi-ves so-ñan - do muy le-jos de a- quí La Lo-la no es po

94
si - ble que se-a pa - ra ti
Cau
8va
98
Ca
ti - vo de ti y de tu can - te yo es-toy des-de el dí - a que te co-no - cí
E
102
ri - ño en-car-ce - la - do no sa-bes lo que es e - so
Pues da - me si te a
cresc

107
pia - das la dul-ce me-di - ci - na de un be - so tu bo - ca li-bra un ca
111
¡Ay! Qué lo-cu-ra
ri - ño que vi- ve pre - so
115
rall.
ni - ño i - ba a ser e - so

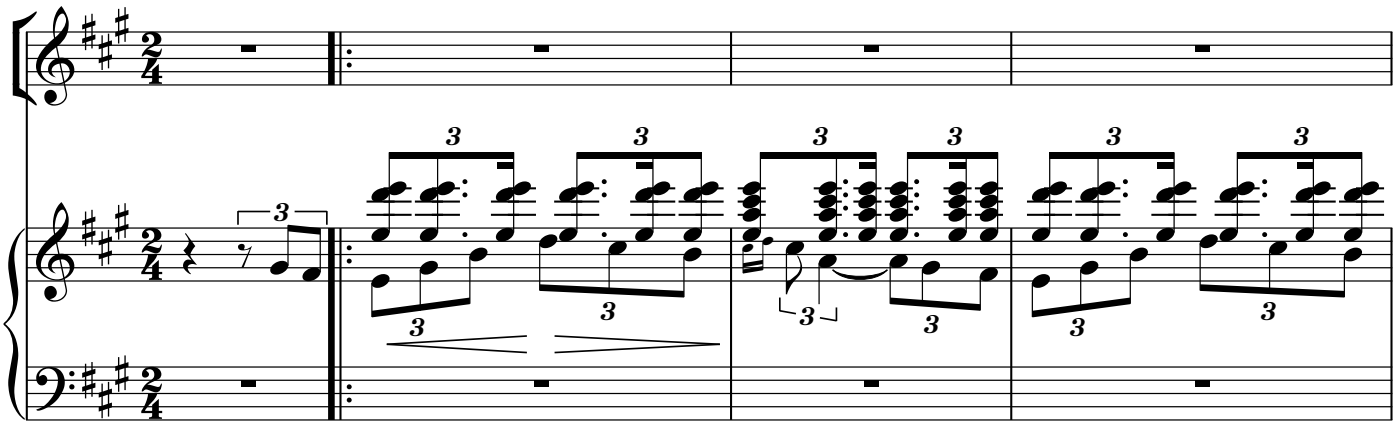
119
Rum - bo - so jun-cal y tro - le - ro no jue-gues chi
Gra - cio - sa jun-cal y bo - ni - ta te vi u - na ma
122
qui - llo con mi co - ra - zón si u - ne la es-te ca - ri - ño es
ña - na de re-su-rrec - ción si u - ne la es-te ca - ri - ño es
126
nues-tra per - di - ción
nues-tra sal - va - ción La glo - ria que tú me trai gas que tú me

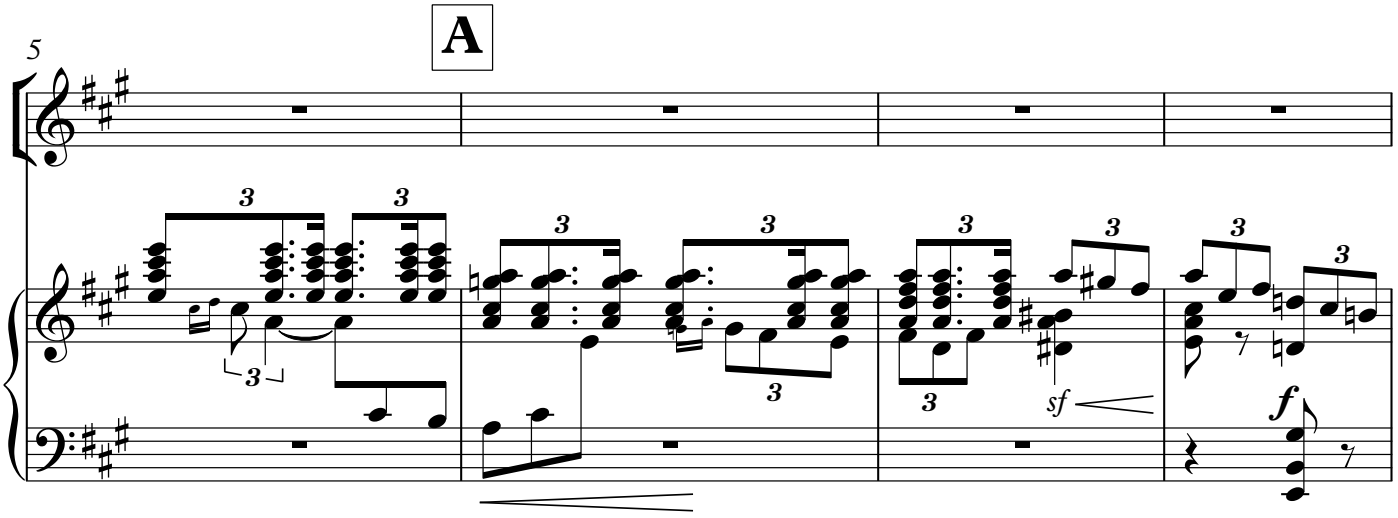
12
131
F
Es de los dos
trai - gas es de los dos
Es de los dos
Es de los dos
135
Es de los dos los dos los dos
Es de los dos los dos los dos
ff

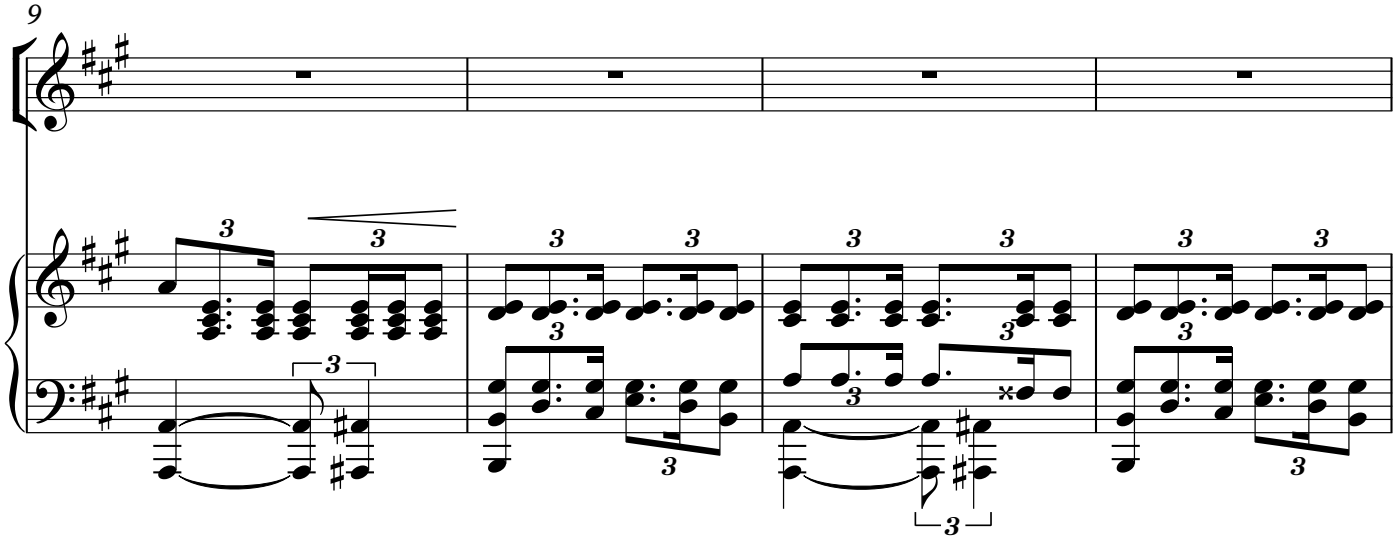
N.º 10: La juerga

Partes, Coro y Bailaores

Allegretto (Tango)







2
D. Narciso
13
Me di-jo un dí - a mi co-ra - zón ten cui - da - di - to con el a -
Dos ni - ñas ru-bias me ha-cen ti - lín y dos mo - re nas son has-ta a
sf p
17
mor y no te va-yan a sor-pren - der por - que no sa-bes lo que es que - rer
llí con cua-tro ni-ñas es lo pe - or que es-toy lo - qui-to de con - fu - sión
Coro
Le di-jo un
Dos ni - ñas
(Mientras canta el Coro
D. Narciso marca unos pasos de baile)
22
dí - a su co - ra - zón ten cui - da - di - to con el a - mor y no te va-yan a sor pren
ru-bias le ha cen ti - lín y dos mo - re-nas son has ta a - llí con cua tro ni-ñas es lo pe-
f

B
27
D. Narciso
(terminando la frase)
por-que aún sa - bien do lo que es que-rer si te res-
y aún que es-toy lle-no de con - fu-sión cuan-do me
der.
or.
31
ba-las un tan-to a - sí en el
mi-ran con cier-to a-quel me pa-
f
37
poco rall.
ce-po cae-rás de ca - be-za y po-bre de ti.
re-cen las cua-tro tan fe-as
Oboe
que es-ca-po a co-rrer.
poco rall
f

43
Muy movido y poco a poco cresc
46
50
C
54
rrer.
f

59
Don Narciso cae de un empujón
sf
ff
63
Corriendo a socorrer a D. Narciso
D. Diego
¡Pero si es usté un Juan Lanas!
Cachiporra
¡Ea, más bulla!
D. Diego
Mandar.
Heredia, tú una Terrina.
67
Heredia
Yo en mío
D. Diego
Tú a cantar porque me da la real gana.
Nueva algarabía, ahora en torno
a Heredia. Este con gesto de obediencia
se dispone a darle gusto a D. Diego
acompañándose él mismo
a la guitarra.

D

71

Heredia *a placer*

¡Ah! te pre-gun - té

76

te pre - gunt - e te pre-gun

79

té te pre-gun - té se -

82
rra - na si me que - rías y tú
E
86
me res-pon-dis-te que no sa-
sf
90
1.
2.
bí - as te pre-gun - bí - as y al es - tri-
poco más movido

94
bi - llo y al es - tri - bi- llo a - ho-ra te es-tá pe-san do
ff
98
Allegretto
rall
no ha-ber sa - bi - do
sf
p
102
a placer

107

F

Unánime aprobación y enseguida gran algarabía que coje la última nota de Heredia.

D. Diego ¿Y eras tú el que no sabía más que tocar? ¡Embustero!

112

Heredia (sonriendo) Yo en lo mío, y considero que esta señor es la mía. D. Diego Pues ahora un Zapateado.

116

Narciso ¿Lo bailo yo? D. Diego ¡Narcisín! Si tú eres un desgrasiao.

119

123

f

128
G
133
Trompetas
EL ZAPATEADO
Allegretto muy movido
Cuerda
140
144
mf
mf

H

148

152

157

162
Trompetas
167
tr
I
173
(tr)

178
f
183
188
Cuerda
tr
5
f

193

197

201

206
2
2
2
211
f
f
216
f

222

Moderato

D. Diego ¡Esto es baile! ¡Esto es verdad! Pero oye, ¿y tu cantaora? ¿La Lola?

ff

K

227

Heredia Estaba aquí ahora. D. Diego Búscala por caridad. La Reina, La Emperaora.

siempre con el diálogo

235

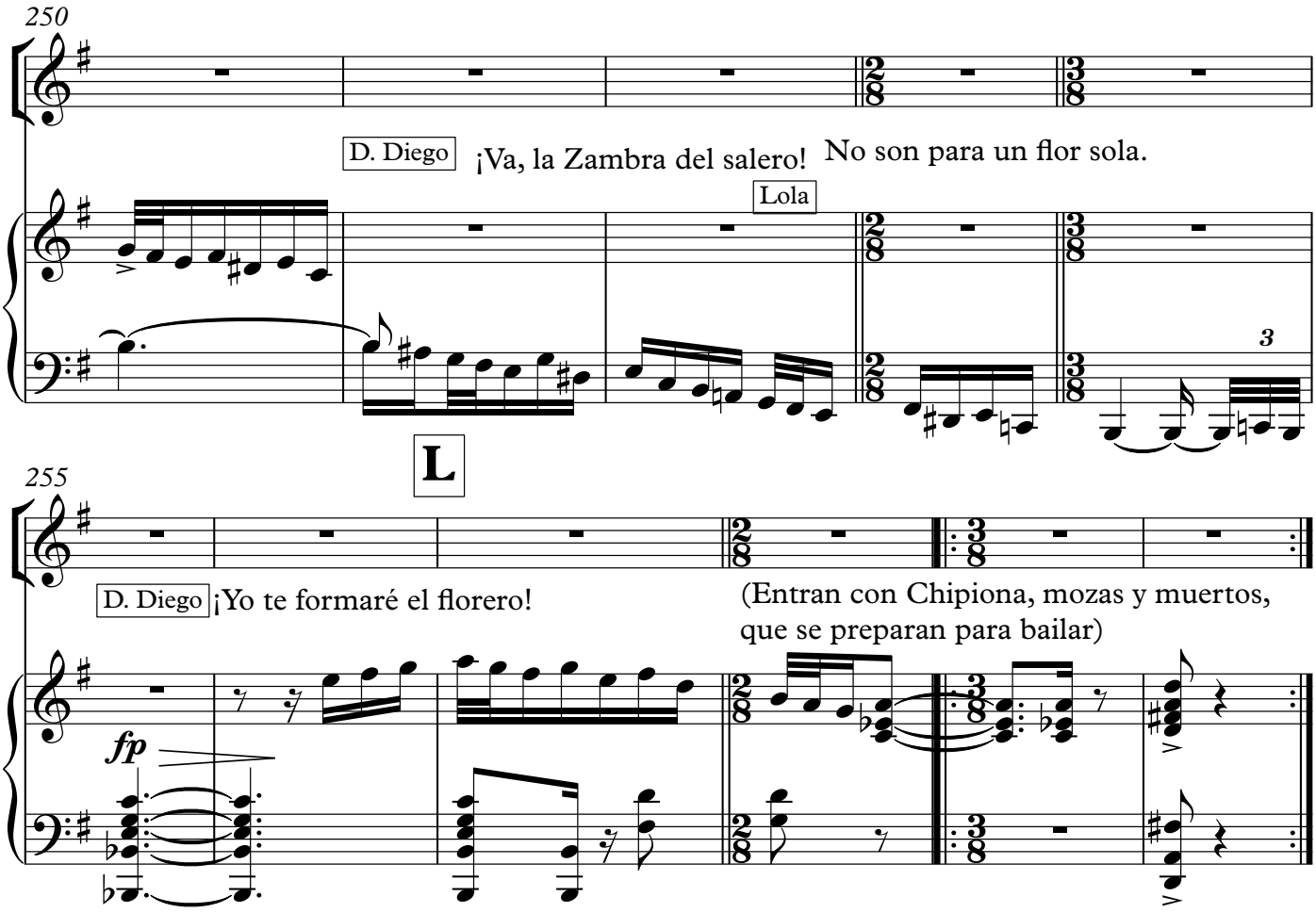
Lola (que aparece) Pues venga ya ese bolero, o esa zambra, que yo quiero que traiga fiesta cola.

sf

243

Lola (que aparece) ¿Hay permiso? D. Diego ¡Lola! Todos ¡Lola!

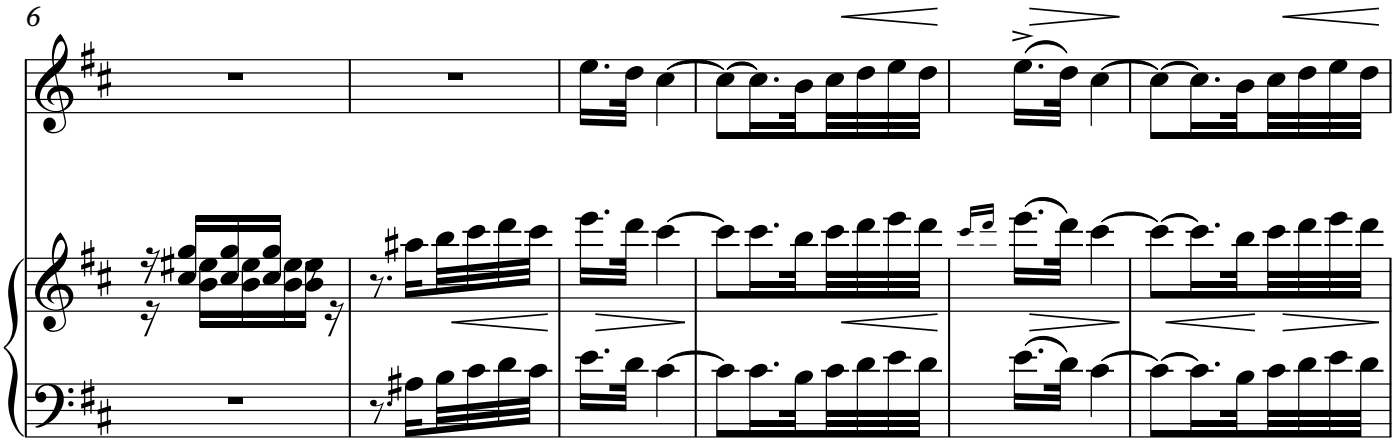
sf

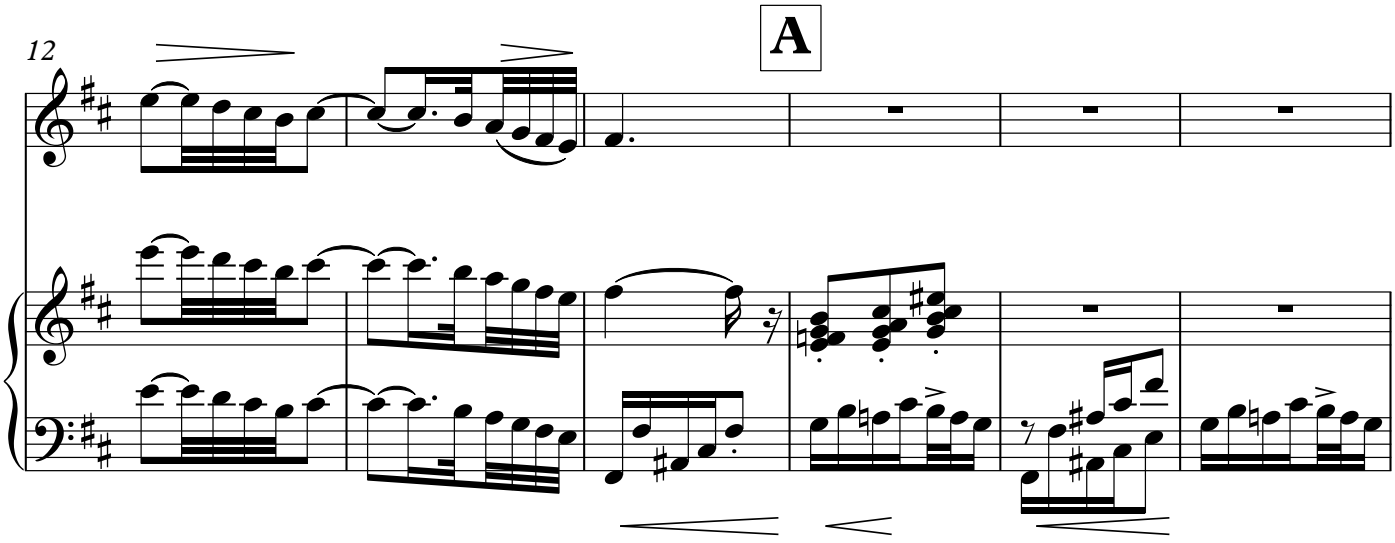

250
D. Diego
¡Va, la Zambra del salero!
No son para un flor sola.
Lola
3
L
255
D. Diego
¡Yo te formaré el florero!
(Entran con Chipiona, mozas y muertos,
que se preparan para bailar)
fp

N.º 11: La Zambra

♩ = 80

Moderato (muy marcado y con acento dramático)





18
Lola
Bai-la tú la ni- ña sa-le - ro - sa con to-do tu sa
23
rall.
le - - - - ro con to-do tu sa - le - ro
28
con to-do tu sa - le - ro ¡O -le y O- le! ¡Ah!
B
33
Coro
¡Ah!
f

40
46
49
Amplio
express.
52
Flauta

54
56
Heredia
Mi - ra co-mo me de
59
rri - to mien-tras que tú bai - las va di-cien-do a
61
to - dos que tú tie-nes ga - ni - cas que tú tie-nes ga-
ff

63

C

ni - cas de ha-cer-me pa-de - cer.

66

tr

73

Animado

Lola

De-rra

súb. ***pp***

80

man - do la sal mue-ves ni - ña los pies tus pies

86
tus pies los hi - zo Dios pa-ra ha-cer en - ca - je cuan-do tu
91
D
bai - las to-do tu cuer - po es u na lla - ma so-bre los pies.
8va
96
(8)
101
(8)

105
Animado
Coro
¡Ah!
cresc.
109
8va
119
súbito p
(8)
126
E

132
a tempo
8va
134
Menos
Lola (a placer)
3
3
3
ff

La Lola se va a los Puertos
Nº 12 (Final 2º Acto)

Ángel Barrios

- Lola, Don Diego, Heredia, Narciso, Chipiona, cota-elhipo, Don Luis y coro general -

P: Usté no vé, dónde apunta esa lagarta...

E: A correr, no me vaya a arrepentir. (Mutis de Panza)

15

a tempo

3

ya se a-ca - bó us - te - des si - gan

se a-rre- ma - tó

a tempo

19

si les pa - re - ce mien-trs nos va - mos

Don Diego (Entrando)

23

la Lo - la y yo ¿Por qué la mar - cha

tr

27

Don Luis

tan re-pen - ti - na? ¡No me lo es

(tr)

B
31
Lola
Tie - ne ra - zón
Heredia
pli - co!
¿Por - qué es - ta mar - cha?
35
Pues muy sen - ci - llo.
¡Por - q'en su nom - bre lo quie - ro
39
yo!
¡Por - q'en su nom - bre lo - quie - ro
yo!
f

43

D. Diego (indignado)

¡Yo, no!

Heredia

No le hace, vamos...

47

D. Luis (a Heredia)

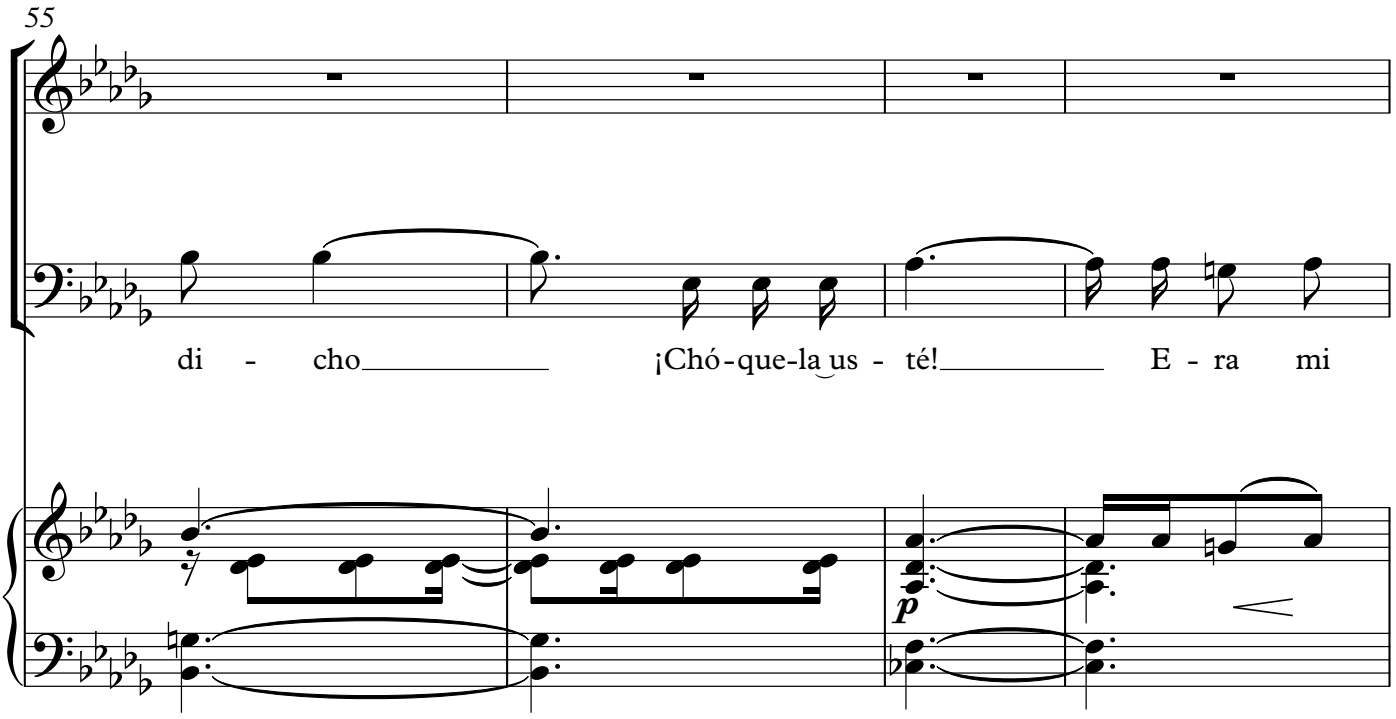
En-ton-ces Lo - la

51

e - ra tu e - so

Heredia

Us - té Lo ha


55
di - cho ¡Chó-que-la us - té! E - ra mi
p

59
D. Luis
C
¡To-do es - tá cla ro!
D. Diego
¡e - so!
6
9
7

64

Heredia

¡É - ra - mos e - so no hay na que ha

menos

69

cer!

Alegre y movido

D. Diego

74

¡Quién po - dí - a sos - pe - char - lo.

Heredia

Lle - no es -

79

D. Luis

tá el mun - do de sor - pre - sas. E - ra mi a-mor to - do

D

84

Heredia

de fue - go Pe - ro se a - ven - tan las pa -

89

Lola

El ca - ri - ño mí - o no tien - ne due - ños_

ve - sas

94

__ El ca-ri-ño mí - o se es - con - de en mi pe- cho____ co-mo un pa-ja-

3

99

ri - to tem - blón que a - ca-ba de na cer____ co-mo un pa-ja - ri - to que es

E Coro

104

de u - na mu - jer El ca - ri - ño

109

su - yo no tie - ne due - ño el ca - ri - ño su - yo se es -

mf

114

con-de en su pe - cho co-mo un pa - ja - ri - llo tem - blón que a -

f

119
ca-ba de na cer co-mo un pa ja - ri - to que es de u - na mu - jer
poco rall
124
F
Heredia (recitado) Con que señores, ¿la Lola y su tocaor se van? ¿A dónde van?
129
Tranquilo
¿Saben ellos dónde caminarán? ¡Qué importa! ¡Por todo el mundo! ¡Un hombre y una mujer!
Y era nada más que esto lo que quedaba por ver.

134

D. Diego

Razón tienes. Por ahora se arrematό la función.
¿Quién iba a pensar que tú compraste su corazón?

3

139

Heredia *con brío*

G

El co - ra - - - - zón de la

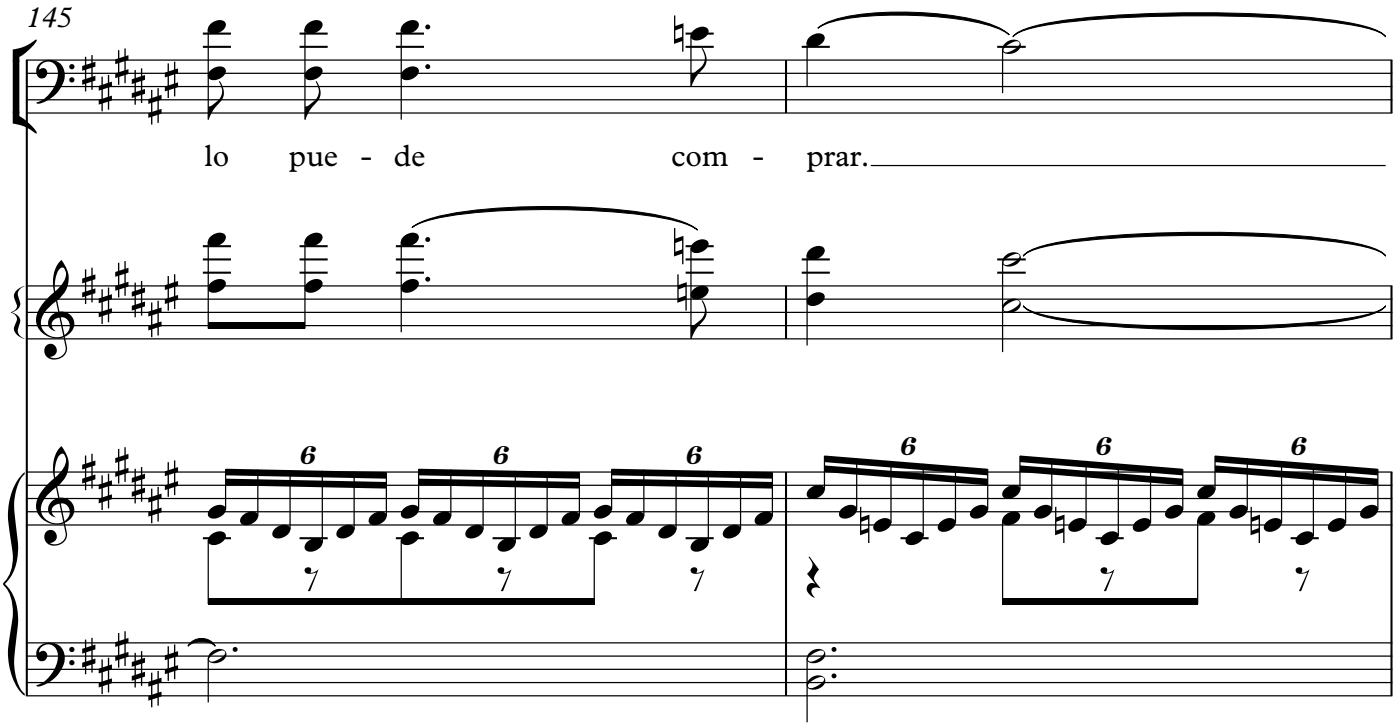
6 6 6 6 6 6

143

Lo - la na - die

f

6 6 6 6 6 6


145
lo pue - de com - prar.

147
El co - ra - zón de la
El co - ra - zón de la

149

Lo - la só - lo en la co - pla se

Lo - la só - lo en la co - pla se

151

dá.

dá.

153

Vivo

Heredia (recitado) Paso a la Lola que ya Sevilla se queda sola. ¡Porque la Lola se va!

D. Diego ¿Por qué no te quedas Lola?

160

Mutis de Lola y Heredia

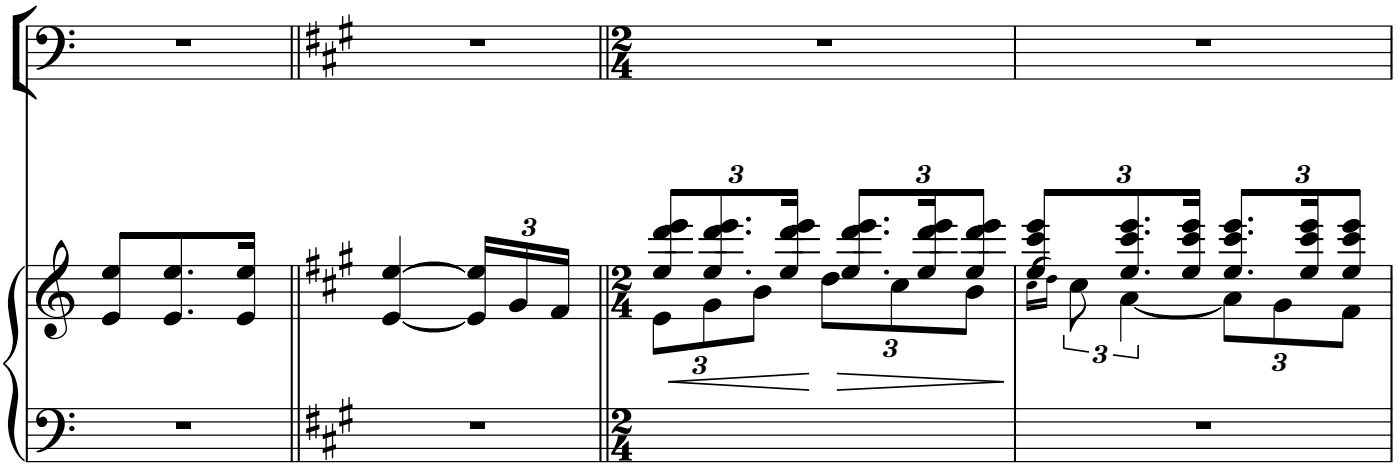
(Entran borrachos D. Narciso, Chipiona y otros invitados, que bailan y tararean el Tango de antes, pero más vivo y con mayor brillantez. Cuando se oyen dentro las voces de Lola y Heredia que alejan, los bailarines borrachos se quedan petrificados formando cuadro.)

165

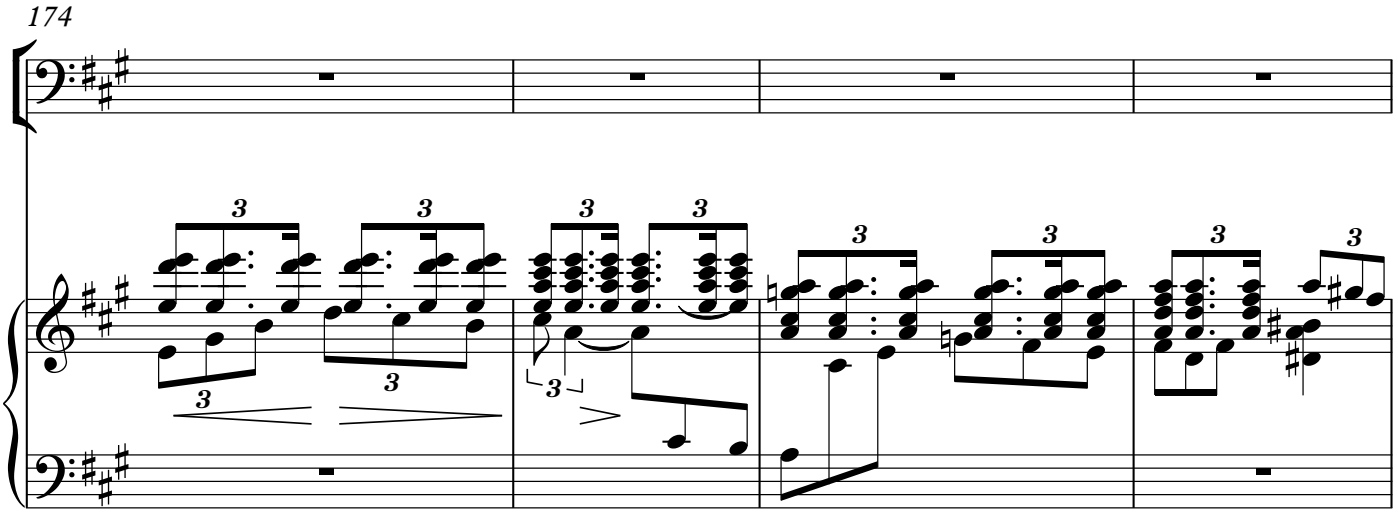
H

rall

170



174



178

16

I

182

184

186

Lola

El co - - ra - - - - -

Heredia

El co - - ra - - - - -

188

- zón de la Lo - - la

- zón de la Lo - - la

190

na - die lo pue - de com -

na - die lo pue - de com -

192

prar.

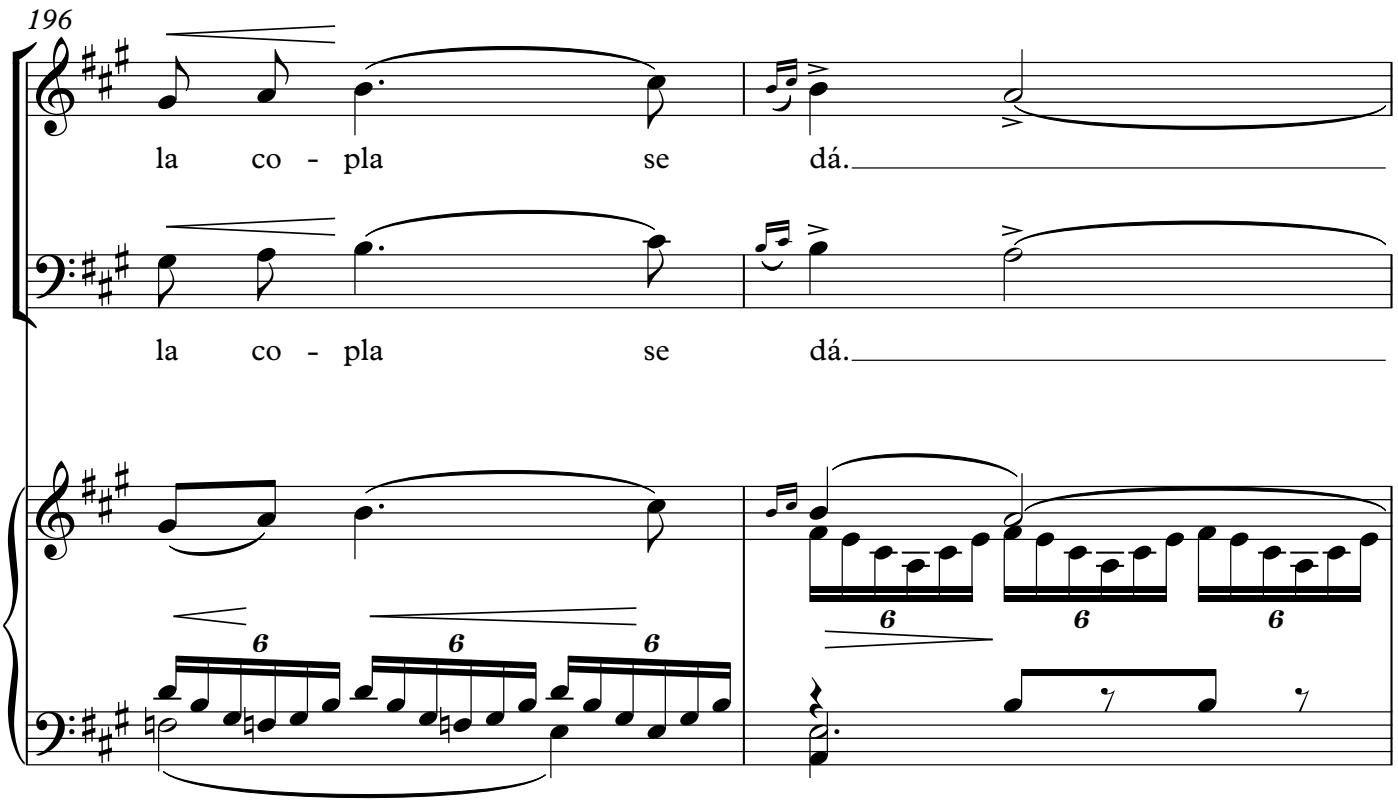
prar.

194

J

El co - ra - zón de la Lo - la só - lo en

El co - ra - zón de la Lo - la só - lo en


196
la co - pla se dá.
la co - pla se dá.

198
Pesante

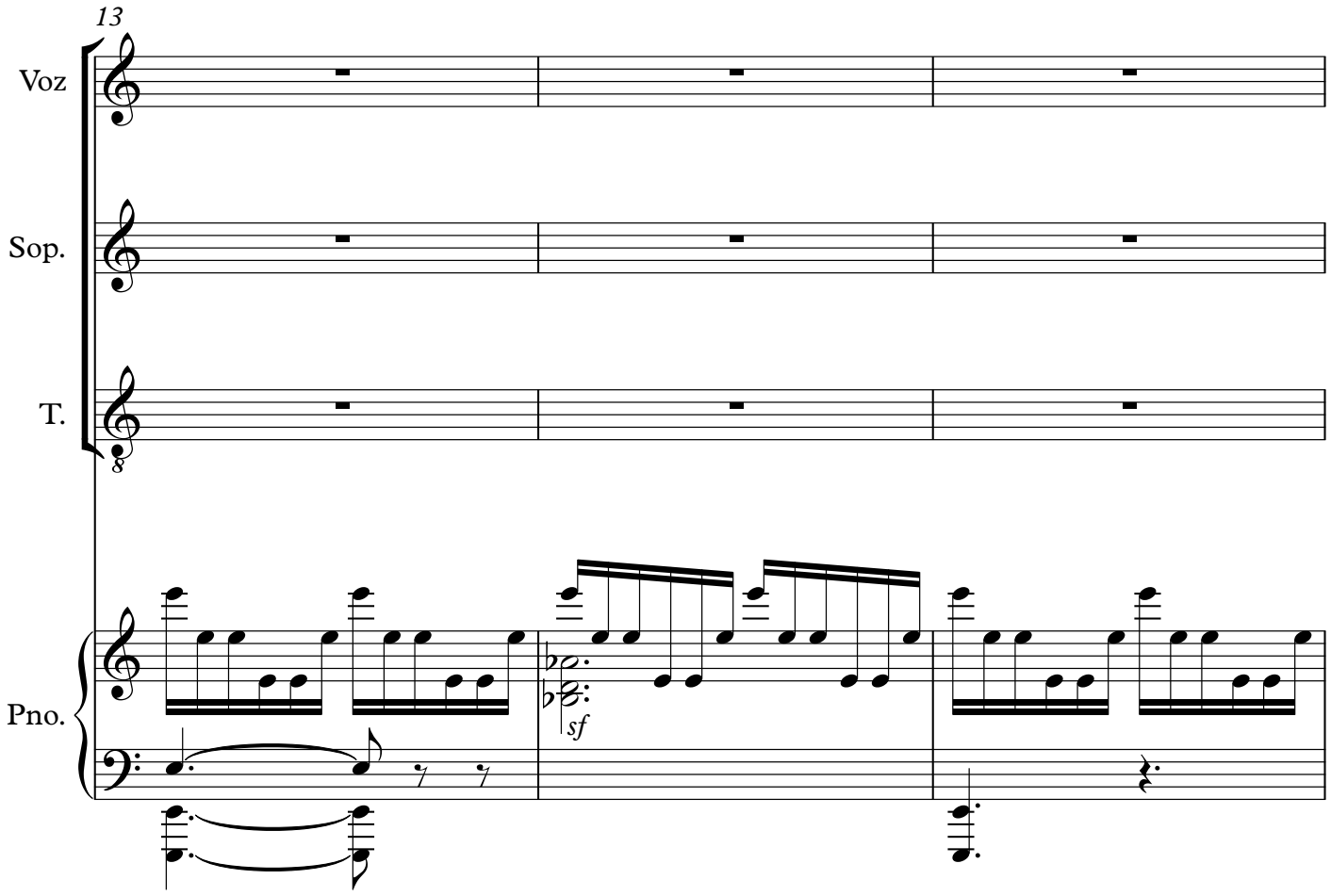
20

Preludio Acto III

Ángel Barrios

7
Voz
Sop.
T.
Pno.
sf

10
Voz
Sop.
T.
Pno.
f
3
3


13
Voz
Sop.
T.
Pno.
sf

16
Voz
Sop.
T.
Pno.
sf

19
Una voz interior
Voz
A-gua
Sop.
T.
Oboe
Pno.
rall

22
Allegretto
Voz
fres-ca del mon-te que ri-ca es - tá que es de nie-ve y sol En el
Sop.
T.
Allegretto
Pno.
sf

25
Voz
bu - rro sen-tao la re-par - to yo, la re-par - to yo a-gua
Sop.
T.
Pno.
sf
Flautín
y Oboe

28
Moderato
Voz
fres-ca del mon-te que ri-ca es - tá que es de nie-ve y sol
Sop.
T.
Moderato
Pno.
sf

32
A
Voz
Sop.
T.
A
Pno.
6
p

36
Voz
Sop.
T.
Pno.

41
Voz
Sop.
T.
Pno.
p

46
Voz
Sop.
T.
Pno.
3

50
Voz
Sop.
T.
Pno.

54
Voz
Sop.
T.
Pno.
Telón

57
Voz interior de hombre
Voz
Ay, que ra-mos de flo-res lle-vo pa-ra mi ni- ña
Sop.
T.
Oboe
Pno.
p
3

62
3
Voz
Los ra-mos más re-bo - ni tos de An-da lu - cí - a Ten-go
Sop.
T.
Pno.
sf

66
Voz
yo lo me-jor del mun do de cla ve - lli nas
Sop.
T.
Cuerda
Pno.

70
B
Voz
¡Ay que
Sop.
T.
B
f
Pno.

75
Voz
ra mos de flo-res lle-vo pa-ra mi ni- ña
Sop.
T.
Clarinete
Pno.
p

80
Voz
Sop.
T.
Pno.
9
sf

83
Voz
Sop.
T.
Pno.

Tempo de tango zapateado
86
Voz
Sop.
T.
Tempo de tango zapateado
Pno.
mf
muy movido

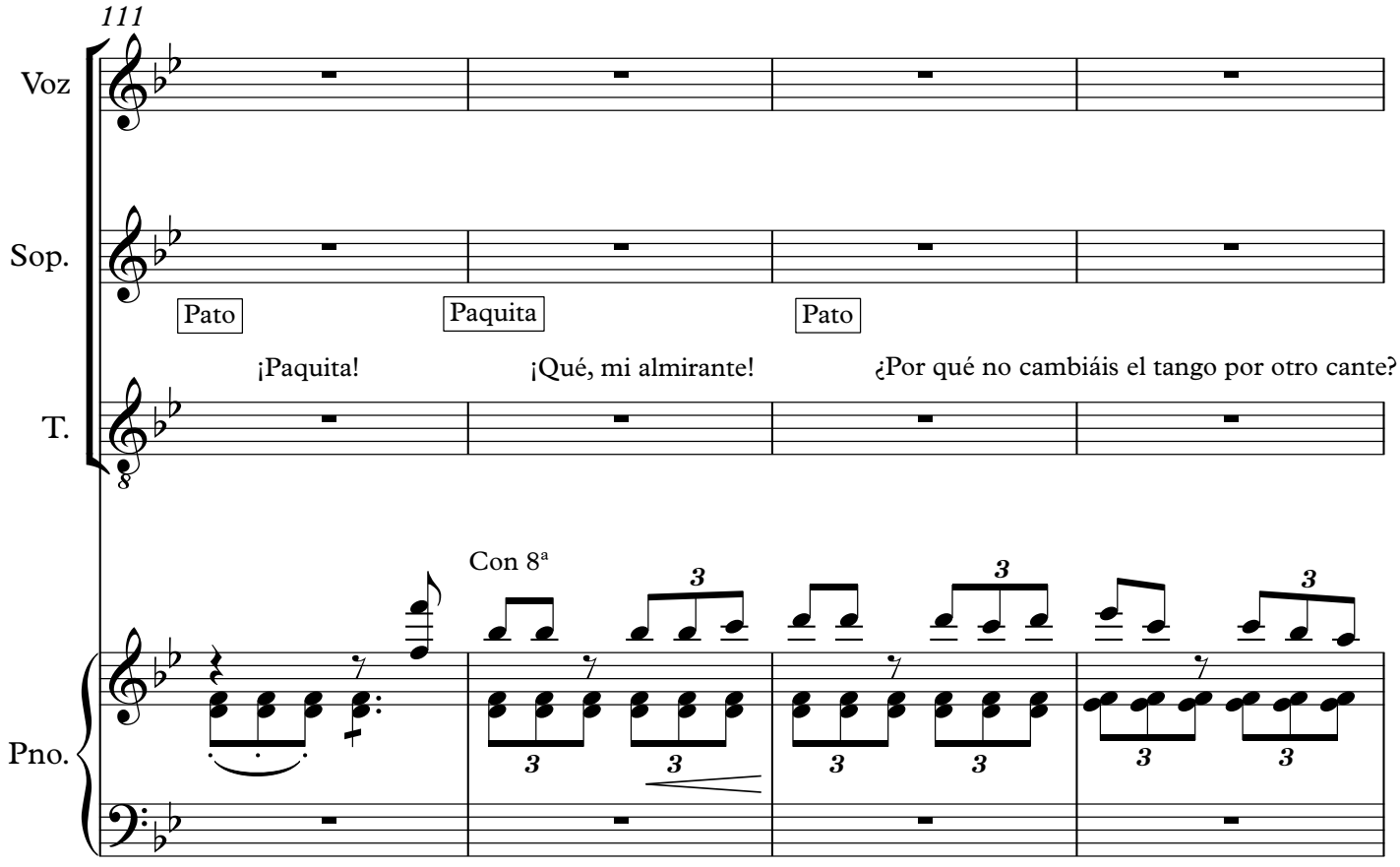
91
Voz
Sop.
T.
Pno.
Paquita
Sa -
f
súbito p

95
C
Voz
Sop.
T.
Pno.
li-nas de San Fer-nan-do, de San Fer-nan-do, de San Fer - nan-do. Las
C

99
Voz
Sop.
Ju-cas deñ se ño - ri-to me es-tán ma-tan-do me es-tán ma-tan- do.
T.
Pno.
Vivo

103
Voz
Sop.
T.
Pno.

107
Voz
Sop.
T.
Pno.
f
sf
3
3
3


111
Voz
Sop.
Pato
Paquita
Pato
¡Paquita!
¡Qué, mi almirante!
¿Por qué no cambiáis el tango por otro cante?
T.
Con 8ª
Pno.
3

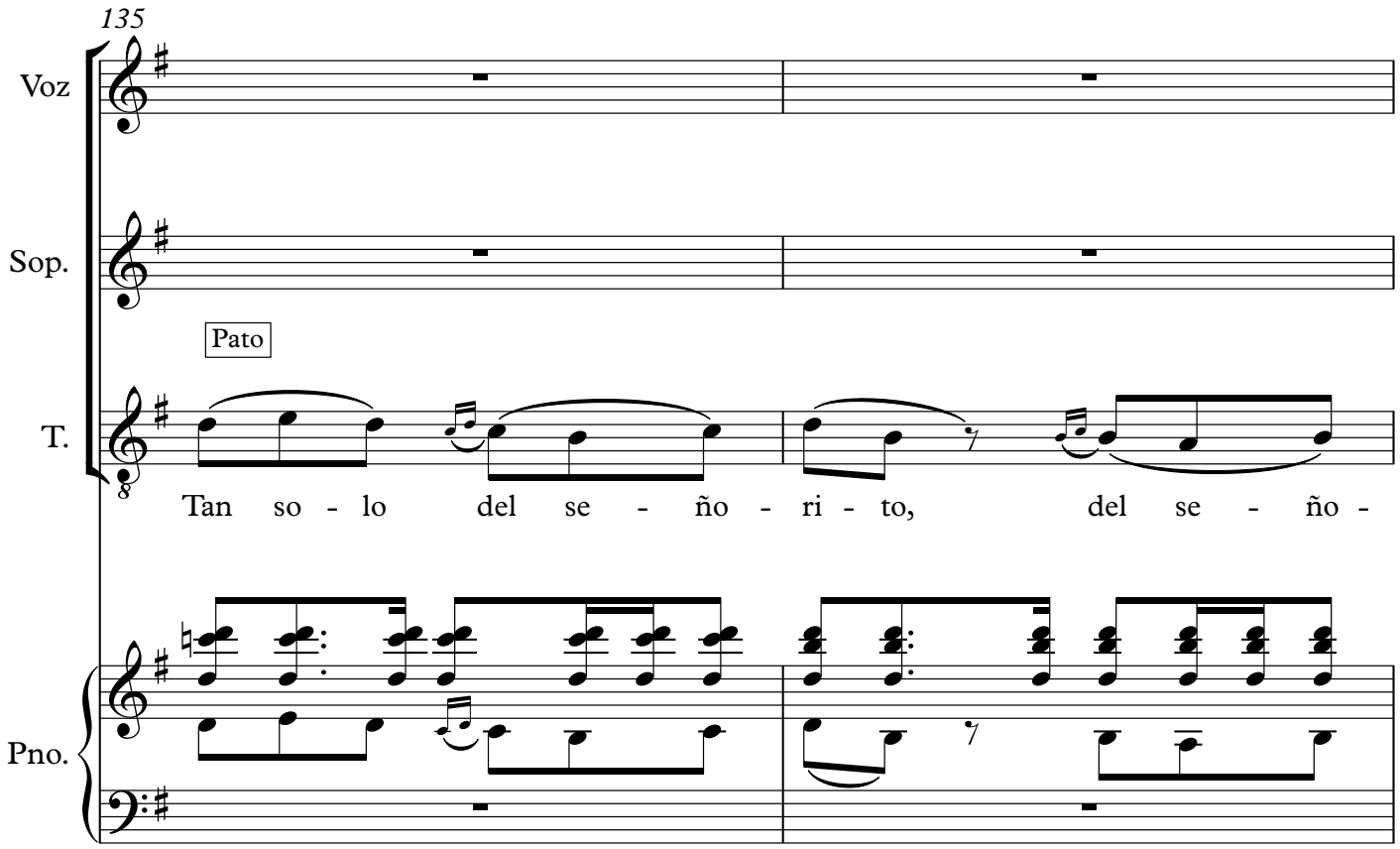
115
Voz
Sop.
Paquita
¡Porque estamos en Cai! ¿Me has entendido? Donde están las marismas no hay otro estilo.
T.
Pno.

119
Voz
Paquita
Sop.
Sa -
T.
Pno.
mf

123
Voz
Sop.
li nas de San Fer - nan - do Las Ju-cas del se-ño - ri-to, del se - ño -
T.
Pno.

D
127
Voz
Sop.
ri-to me es-tán ma - tan- do. Las Ju-cas del se ño - ri-to me es-tán ma
T.
D
Pno.
sf
f
sf

131
Voz
Sop.
tan- do, me es-tán ma - tan- do.
T.
Pno.
sf
mf


135
Voz
Sop.
Pato
T.
Tan so - lo del se - ño - ri - to, del se - ño -
Pno.

137
Voz
Sop.
T.
ri - to, del se - ño - ri - to.
Pno.

139
Voz
Sop.
T.
3
Las co-sas que se te im - por-tan son los pe-
Pno.

143
Voz
Sop.
Paquita
¡Ole! ¡Viva mi Pato!
T.
llis-cos, son los pe - llis-cos.
Pno.
sf

147
E
Voz
Sop.
T.
Que se can-ta con gra-sia
al son del
E
Pno.

151
Voz
Sop.
T.
Pno.
tan- go.
Ti-ra ca - ne-la

155
Voz
Sop.
T.
Pno.
que me can-to y me bai-lo, si tu ja - le - as.
Vivo

159
Voz
Sop.
T.
Pno.

163
Voz
Sop.
Sa -
T.
3
Pno.

F
167
Voz
Sop.
li - nas Sa - li - nas de San Fer - nan - do, de San Fer-
T.
F
4
4
Pno.

171
Voz
Sop.
nan - do, de San Fer - nan - do. Las Du - cas,
T.
Pno.

175
Voz
Sop.
Las Du-cas del se-ño - ri-to me es-tán ma-tan-do, me es-tán ma
T.
Pno.
4
4

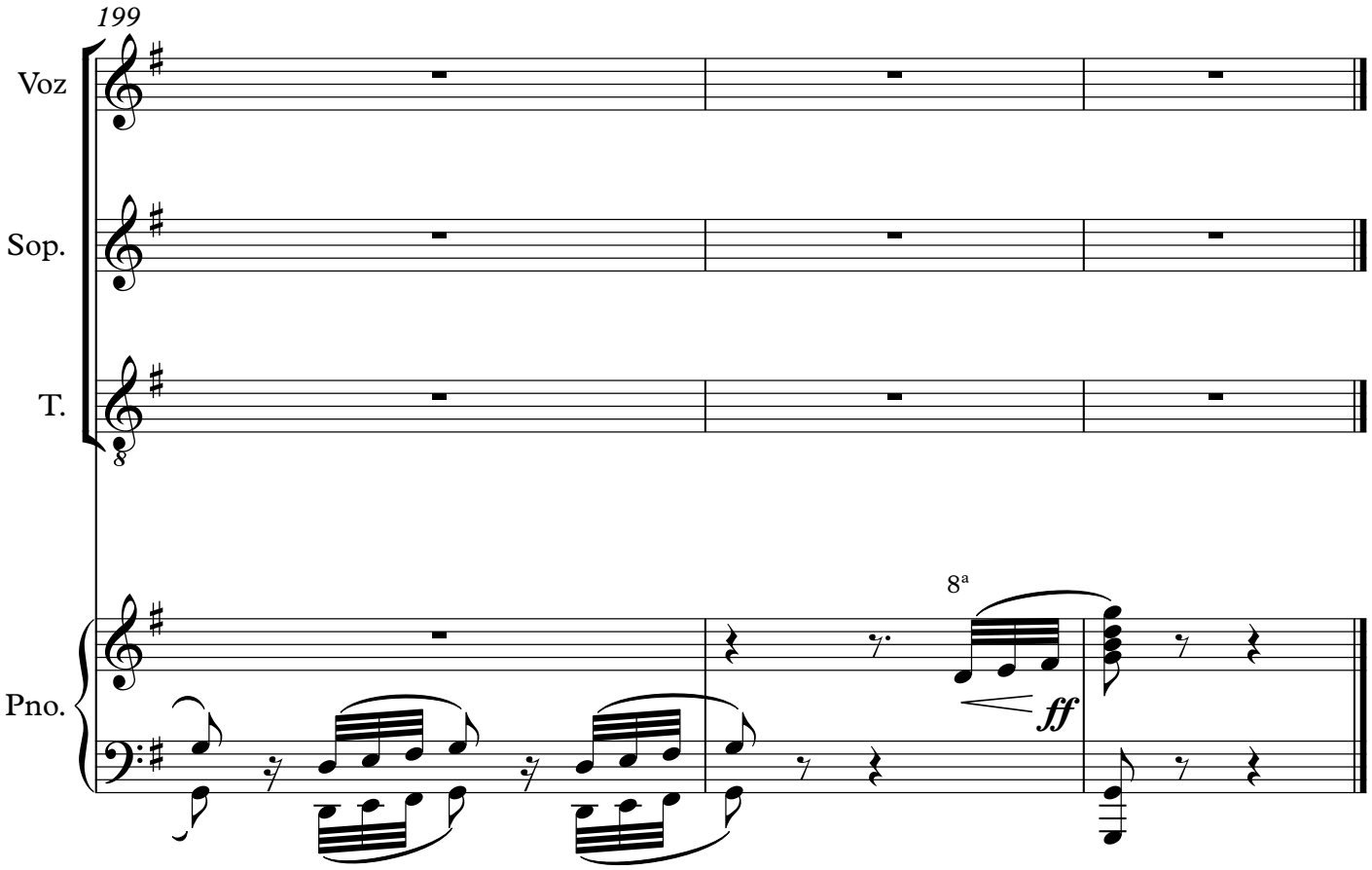
179
Voz
Sop.
tan do.
T.
Pno.

183
Voz
Sop.
Las
T.
Pno.
3

187
Voz
Sop.
Du-cas del se - ño - ri- to, del se - ño - ri - to me es-tán ma - tan- do.
T.
Pno.
3
f

191
G
Voz
Sop.
T.
G
Vivo muy animado
Pno.
3

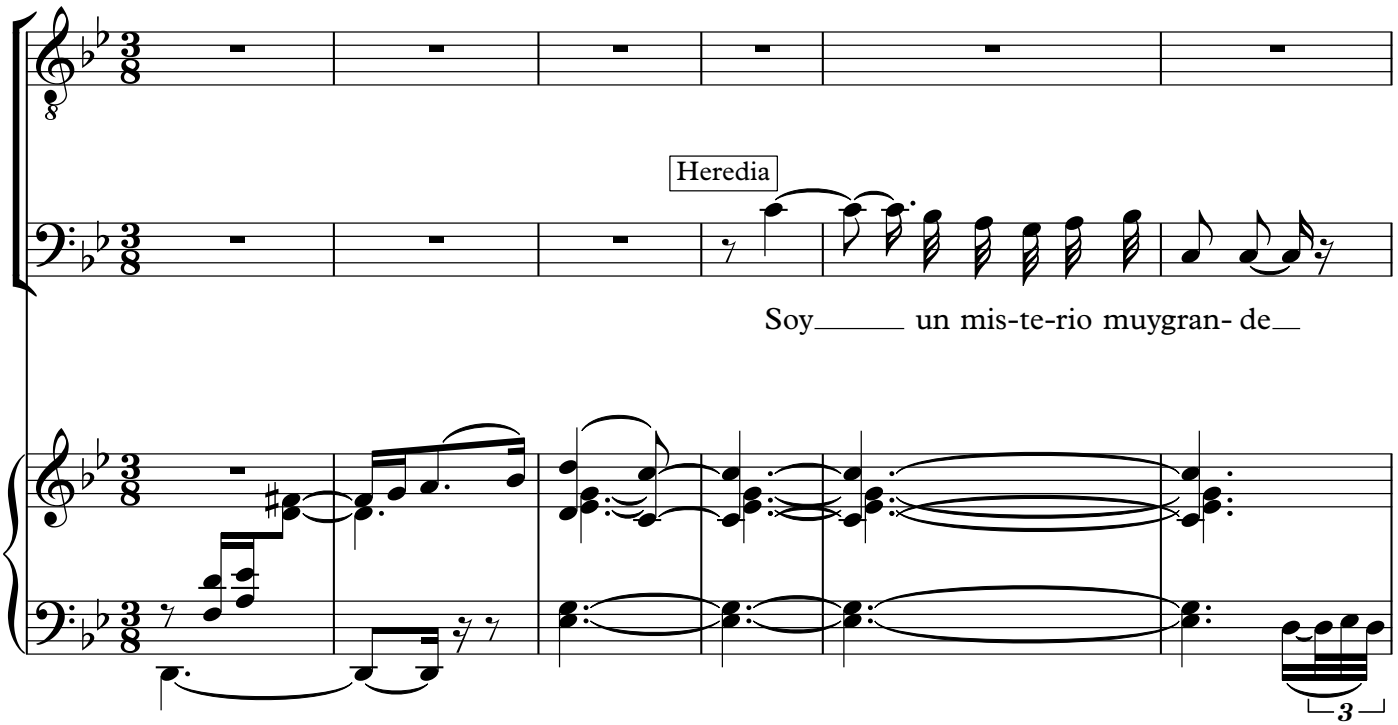
195
Voz
Sop.
T.
Pno.
3
3
f


199
Voz
Sop.
T.
Pno.
8ª
ff

N.º 13: Heredia y José Luis (dúo)

P: ¡Don José Luis! Buenas tardes. Tanto bueno...
E: Háble me claro, que vengo a abrirte mi pecho.

Moderatto



11

José Luis

Molto tranquilo

Tú no sa-bes lo que es un ca

sa - be lo que yo quie- ro.

17

ri- ño ni un cruel des-en-ga-ño de a- mor si rom - pis-te un ju-gue-te de

21

A

ni- ño sen-ti - rás tod-a - ví-a el do - lor

De ca - ri - ño sa - ber no qui

25
sie-ra que es a ve ces muy ma-lo el sa - ber mien-tras ten-ga es-ta fiel com-pa
5
29
Tie - ne nom-bre tam-bién de mu - jer
ñe - ra
Las hem-bras to-das son i -
33
El ca - ri-ño es un fue-go q'a
gua les el quid es co-jer-las el son

37
bra- sa oe-ro a-som-bra por su res-plan- dor. Fue-go que cie-ga y des-
41
tru-ye ve - ne - no que ma-ta di - vi-no do - lor Pe-ro tam-bién a - le-
45
grí - a con - sue - lo del al - ma su - pre - ma i - lu - sión.

B
48
Y el en - fer-mo de mal de ca - ri - ño aun mu-
52
rien-do ben-di-ce es-te a- mor ¡Ay! Ay de mi ¡Ay!
3
Mal-di-ta la pe na
56
¡Ay! de mi co-mo un ju - gue te de
cau-ti - va en su pe cho su a-mor es mi a mor.

59

ni ño yo an - sia-ba u-na es - tre-lla que me e-na mo - ró

Clarinete

63

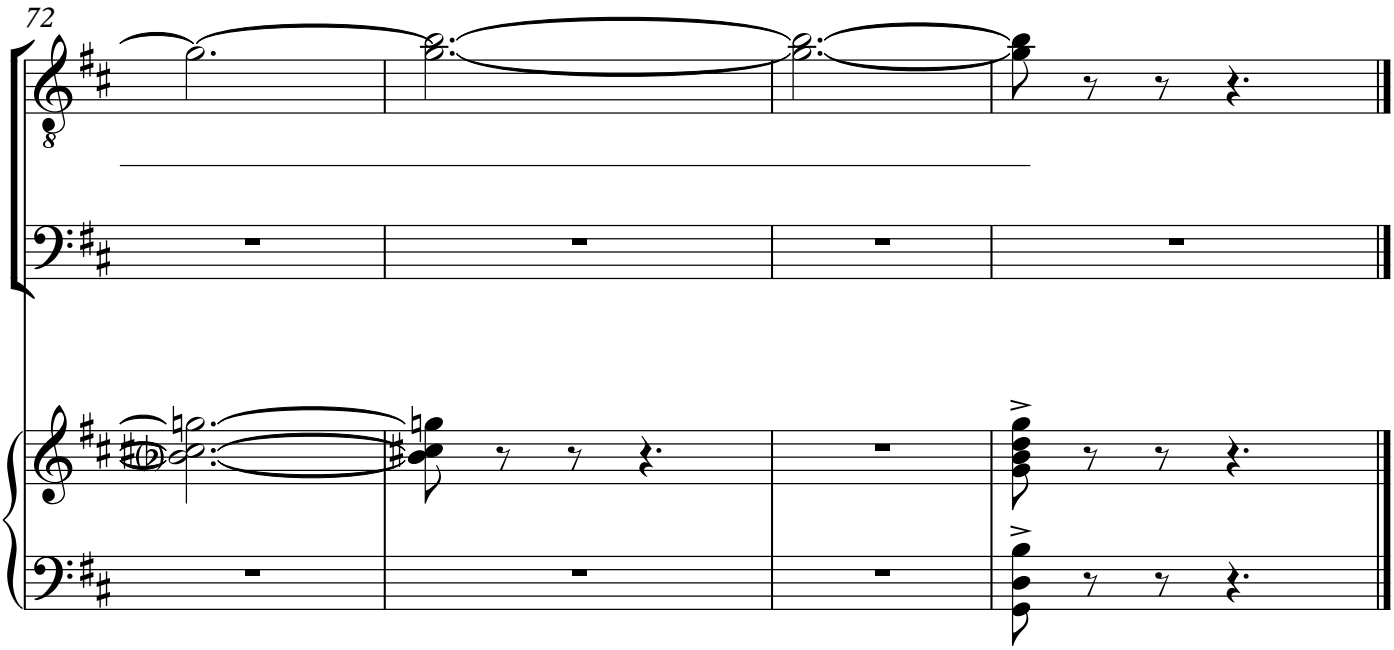
¡Ah! ¡Ah! Pe-ro al to-car-la mis ma-nos la es - tre-lla ra-

poco cresc.

68

dian-te su luz a - pag - ó. ¡Ah!

rall.


72

N.º 14: Final de la obra
(Lola, Heredia y Coro interno)

Moderato

¡La

vivo

P: Cuándo venga Paro, la Lola, se embarcará.
E: Y yo me voy sola en mi barco de vela.

5

Lo la! ¡La Lo-la se va a los Puer- tos. La is-la se que-da so - la. La

sf

p

11

Lo - la La Lo-la se va a los Puer - tos. ¡La is - la se que-da so- la!

A

17

La Lo - la la Lo - la se va a o-tros

22

puer tos mi al-ma se que-da so - la la Lo-la se va a los Puer - tos

27
mi al - ma se que-da so - la
f
ff
Allegretto
31
Por mi can - ción he de -
B
35
ja - do ca - ri - ños hon - ra - dos pro - me - sas de

41
lu - jo, pa-la - bri - tas tem - blan - do de a - mor.
Con tu can -
46
ción mi gui - ta - tta vi-bra-ba a-mo - ro sa y yo me cre - í - a qu'en sus
mf
51
Si e - ra la co-pla men - ti - ra y ca - de - na nues-tra u
so nes o - í-as mi son

C

56

nión Pon-ga-mos a - gua por me-dio y Dios nos sal-ve a los

¿Qué dices?

61

dos

¡No, sola tú no te vas!

Que yo no puedo dejarte sola.

mf

¿No puedes?

64

Y aunque pudiese, no quiero. Por la tierra y por la mar.

69

La sombra soy de tu cuerpo, yo me arrancaré la lengua para guardarte el silecio y me saltaré los ojos, si quieres; seré tu ciego, pero dónde Lola cante, toca Heredia.

8va

mf

3

73

D

77

Así te quiero Rafael.

Nos vamos, sí.

Pato ¿Al fin nos vamos?

Pues no hay tiempo que perder.

molto rall.

83

Heredia (tomándola) Yo mismo la llevo. Lola Tiene dueña.

¿Y esa guitarra, patrón? ¿Y ese mantón? Matrimonio más flamenco

88

Lola

La Lo - la La

no ha visto la mar.

93

Lo-la se va a los Puer tos la is - la se que-da so - la La Lo-la se va a los

98

E

Puer- tos_

(Recitado con ufania)
¡¡Porque a la Lola me la llevo!!

La is-la se que-da so-la._____

103

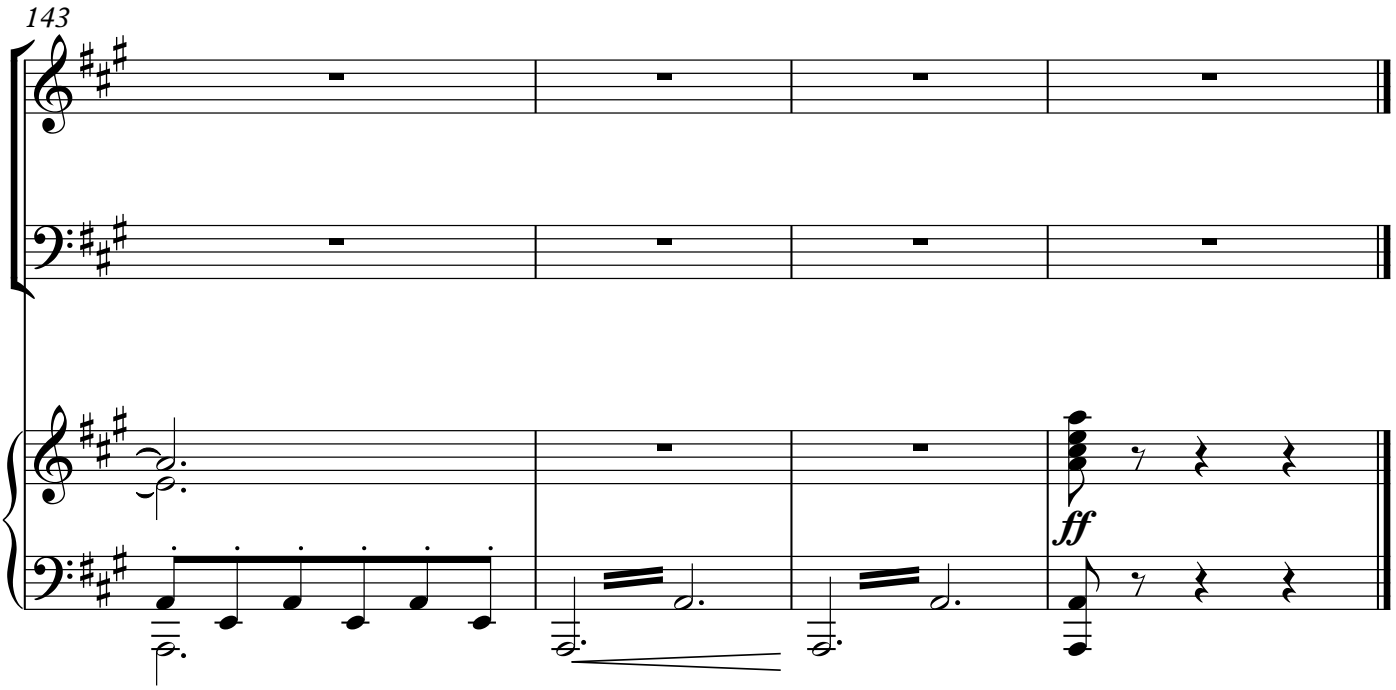
vivo

107

tr

112
Coro interno
p
La Lo - la
Violines
tr
117
La Lo - la se va a los Puer- tos la is - la se que-da so - la
122
F
la is-la se que-da so-la se que-da so - la
¡Ah!
acell.

128
¡Ah!
134
La Lo-la se va a los Puer-tos se va a los Puer- tos.
sf
140


143
ff