

# Valle-Inclán en la ópera: problemas de traducción intersemiótica

José Luis Méndez Romeu

---

Tesis Doctoral UDC / 2020

Director: José María Paz Gago

Programa de doutoramento en Estudos Literarios



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

## ÍNDICE

|  | <u>Pág.</u> |
|--|-------------|
| <u>Prefacio</u>  | 3           |
| <u>1.El comparatismo entre las artes</u>                                 |             |
| 1.1 Genealogía de una idea   | 11          |
| 1.2 Iluminación recíproca de las artes                                   | 16          |
| 1.3 El método comparativo-textual  | 20          |
| <u>2.Drama in música, subgénero de teatro musical</u>                    |             |
| 2.1 Notas sobre la relación histórica entre música y poesía              | 23          |
| 2.2 Conceptualización de la ópera  | 30          |
| 2.2.1 Problemas de sentido.  | 35          |
| 2.3 El libreto, texto literario al servicio del drama musical            | 43          |
| 2.3.1 Problemas de transposición   | 48          |
| 2.4 Origen y evolución   |             |
| 2.4.1 Antecedentes   | 55          |
| 2.4.2 La primera ópera   | 57          |
| 2.4.3 Evolución durante el siglo XVII                                    | 58          |
| 2.4.4 Siglos XVIII y XIX   | 61          |
| 2.4.5 Nueva visión del drama: Wagner y Verdi                             | 66          |
| 2.4.6 La ópera en España   | 70          |
| 2.5 Tendencias actuales  |             |
| 2.5.1 Tendencias actuales de la representación                           | 76          |
| 2.5.2 Tendencias actuales en la composición                              | 80          |
| 2.6 Recepción de la ópera: doble espectáculo                             | 82          |
| 2.6.1 La tiranía del canon   | 86          |
| <u>3.El texto dramático</u>  | 90          |
| <u>4. Fijación del corpus objeto de análisis</u>                         | 96          |
| <u>5. Análisis comparativo-textual</u>                                   | 102         |
| 5.1 “ <i>Divinas palabras</i> ”, de Antón García Abril y Francisco Nieva | 103         |
| 5.2 “ <i>Divinas palabras</i> ”, de Rogelio Groba                        | 148         |
| 5.3 “ <i>La cabeza del Bautista</i> ”, de Enric Palomar y Carlos Wagner  | 159         |
| 5.4 “ <i>La cabeza del dragón</i> ”, de Ricard Lamote de Grignon         | 191         |
| 5.5 “ <i>Patto di sangue</i> ”, de Matteo d’Amico y Sandro Cappelletto   | 223         |
| 5.6 “ <i>Blutbund</i> ”, de Hans Jürgen von Bose y Walter Boehlich       | 247         |
| 5.7 “ <i>Ligazón</i> ”, de José Luis Turina                              | 254         |
| 5.8 “ <i>Romance de lobos</i> ”, de Eduardo Soutullo y Arturo Reverter   | 261         |

|  |     |
|--|-----|
| 5.9 “ <i>Voces de gesta</i> ”, de Acario Cotapos   | 277 |
| 5.10 “ <i>Sonata de primavera</i> ”, de Jorge Fontenla y Alejandro Fontenla                              | 284 |
| 5.11 “ <i>La Marquesa Rosalinda</i> ”, de Eduardo Rincón   | 289 |
| 5.12 “ <i>Cuento de abril</i> ”, de Carlos Pedrell   | 291 |
| <u>Conclusiones</u>  | 294 |
| <u>Bibliografía</u>  | 297 |
| <u>Anexos</u>  |     |
| I. El canon operístico mundial   | 315 |
| II. Estrenos mundiales de ópera en el Teatro Real de Madrid  | 316 |
| III. Reparto vocal y artístico de “ <i>Divinas Palabras</i> ”, de García Abril y Nieva                   | 317 |
| IV. Reparto vocal y artístico de “ <i>La cabeza del Bautista</i> ”, Palomar y Wagner                     | 319 |
| V. Reparto vocal y artístico de “ <i>La cabeza del dragón</i> ”, de Ricard Lamote                        | 321 |
| VI. Carta de Josefina Blanco, viuda de Valle-Inclán a Ricard Lamote                                      | 323 |
| VII. Carta de Ricard Lamote a Carlos del Valle-Inclán  | 326 |
| VIII. Carta de Carlos del Valle-Inclán a Ricard Lamote   | 327 |
| IX. Reparto vocal y artístico de “ <i>Patto di sangue</i> ”, de D’Amico y Cappelletto                    | 328 |
| X. Reparto vocal y artístico de “ <i>Blutbund</i> ”, de von Bose y Boehlich                              | 330 |
| XI. Reparto vocal y artístico de “ <i>Ligazón</i> ”, de José Luis Turina                                 | 331 |
| XII. Reparto vocal y artístico de “ <i>Sonata de primavera</i> ”, de Jorge Fontenla y Alejandro Fontenla | 332 |
| XIII. Libreto de la ópera “ <i>Divinas palabras</i> ”, de Antón García Abril y Francisco Nieva           | 334 |
| XIV. Libreto de la ópera “ <i>Divinas palabras</i> ”, de Rogelio Groba                                   | 362 |
| XV. Libreto de la ópera “ <i>La cabeza del Bautista</i> ”, de Enric Palomar y Carlos Wagner              | 421 |
| XVI. Libreto de la ópera “ <i>La cabeza del dragón</i> ”, de Ricard Lamote de Grignon                    | 435 |
| XVII. Libreto de la ópera “ <i>Patto di sangue</i> ”, de Matteo d’Amico y Sandro Cappelletto             | 454 |
| XVIII. Libreto de la ópera “ <i>Ligazón</i> ”, de José Luis Turina                                       | 472 |
| XIX. Libreto de la ópera “ <i>Romance de lobos</i> ”, de Eduardo Soutullo y Arturo Reverter              | 481 |

## PREFACIO

### I

“El estudio del libreto en la ópera española apenas ha interesado a nadie” (Casares 2016:15). Una afirmación categórica expresada por quien ha introducido los estudios de Musicología en la Universidad española, demanda análisis. Como se comentará en páginas posteriores, la naturaleza híbrida del libreto, texto dramático creado para el teatro musical, que sólo será interpretado en forma cantada y por tanto adaptado a la melodía en entonación y pausas, ha dificultado su encaje en la sistematización de las disciplinas académicas. En el marco de los estudios musicales ha sido considerado como secundario. En el ámbito de los estudios literarios sólo desde fecha relativamente contemporánea ha comenzado a ser estudiado sistemáticamente, especialmente a partir de los trabajos de Calvin Brown (1948).

Se trata de un postergamiento al que no ha sido ajena la recepción social de la ópera. La preeminencia atribuida durante siglos a la interpretación vocal, compartida a partir de 1960 con la representación escénica, no ha ido acompañada de similar atención al texto que soporta el espectáculo dramático. La comercialización de los espectáculos operísticos, ni en el pasado ni en la actualidad, no se apoya en el libreto. Su elevado coste de producción, en comparación con el de los espectáculos dramáticos, determina que los procedimientos de captación y fidelización del público sean diferentes para cada tipo de espectáculo, dirigiéndose a segmentos de público igualmente diferenciados. Es más, los espectadores de la ópera como colectivo no se corresponden con el público de los conciertos de música. Cada género de espectáculo crea su público. Finalmente la consideración dominante de la ópera como subgénero del teatro musical, ha encuadrado su estudio fundamentalmente en el marco de la Musicología.

No se trata de un problema exclusivamente referido al libreto operístico ni a la ópera como subgénero teatral. La necesidad de estudios multidisciplinares que superen los tradicionales marcos analíticos en favor de una consideración global del Teatro, independiente de la Literatura o de la Música, ha sido defendida por muchos autores. Por ejemplo,

“Los Estudios Teatrales han de ir más allá. Desde aquí se los entiende como una disciplina holística que ha de intentar aglutinar todas las perspectivas de estudio posibles del Teatro como manifestación cultural: su impacto en la sociedad, su recepción, su censura, su crítica, su historia e historiografía, su poética, etc. La conjunción de todos estos enfoques dará a los Estudios Teatrales el lugar que se merecen y que aún no han logrado conquistar” (Santos 2009: 147)

Las circunstancias citadas explican que los libretos basados en obras de Ramón del Valle-Inclán, no hayan sido estudiados hasta la fecha. A pesar de la ingente bibliografía que Valle ha generado y que sigue aumentando, testimonio de la vigencia y relevancia de su obra, los libretos citados, como otros aspectos de su obra, permanecen inéditos. De ahí surge el objetivo de la presente tesis: recuperarlos y estudiarlos comparativamente en relación con las respectivas obras originales de Valle.

Anticipemos que Valle es uno de los autores literarios en lengua española que han merecido mayor atención por parte de los compositores, en grado superior a ningún otro en la literatura contemporánea. Que compositores de generaciones distintas y disímil estilo, coincidan en partir de la producción valleincliniana para construir su propia obra, habla de la elevada consideración de la que goza actualmente su producción literaria. También de su plasticidad dramática.

No es posible predicar el mismo interés de las instituciones culturales. La inexistencia de una red de Archivos musicales y el descuido institucional han ocasionado la pérdida de documentos fundamentales. Algunas obras son, por el momento, inaccesibles. De varias de las obras no existen grabaciones audiovisuales ni críticas académicas. Otras obras simplemente no han pasado del papel a las tablas. Las dificultades que en su día sufrió Valle para ver representado su teatro y que durante varios años determinaron su autoexclusión de la escena, se reproducen ahora con algunas de las óperas basadas en ellas. Tampoco en este ámbito la iniciativa institucional, entendida en su más amplio sentido, desempeña el papel de conservación y divulgación del patrimonio literario y musical que cabría esperar.

## II

La variedad de aproximaciones al teatro de Valle desde la ópera, cuestiona, una vez más, la tradicional opinión sobre la dificultad de representación de su teatro. Para explicarla, Montero (1991-1992) relaciona su dramaturgia con la de Shakespeare, definiendo ambas como teatro de escenarios que crean la situación. Así lo explicó en una entrevista el propio Valle tras el estreno de *"Divinas palabras"*, citando el ejemplo del teatro clásico (Dougherty 1982: 263). De forma similar defendería la aproximación al lenguaje del cine y la aproximación entre el cine y el teatro (Montero 1991-1992: 310).

Otros autores han señalado la intertextualidad en la composición de planos cinematográficos (Gago 2012: 67), partiendo de que Valle plantea,

“una concepción, percepción y recepción cinematográfica del teatro, una proyección escénica del montaje cinematográfico: teatro como cine, como la escritura de una puesta en escena” (2012: 75)

También Villanueva (2012: 51)) sitúa a Valle entre los escritores del Modernismo internacional que respondieron al horizonte de expectativas generado por los logros estéticos del cine, caracterizando su poética y narrativa como precinematográficas:

“Valle se convirtió enseguida en un abanderado de las enormes posibilidades estéticas y expresivas del nuevo arte, y su obra será sumamente representativa de un proyecto experimental de aprovechamiento y fusión de teatro, narración novelesca y cine” (2012: 30)

Los actuales directores de escena han retomado dichas ideas para proponer las producciones operísticas que luego comentaremos, en un abanico que oscila entre la representación más convencional y la innovación moderada.

Otro tópico sobre Valle, su presunto desinterés por la música, es cuestionado por Carlos Villanueva (2012), que lo considera como una generalización construida a partir de anécdotas del escritor, siendo conocido por el contrario, que gustaba del género chico y de los espectáculos de danza (2012: 109). Destaca que la musicalidad de sus obras ha sido reconocida por Pardo Bazán, Lázaro Carreter o Darío Villanueva entre otros estudiosos. La referida musicalidad se constata por la presencia en sus obras de rasgos como el ritmo, la incorporación del verso popular, los cantares de ciego o los efectos de simultaneidad de dos o más voces que producen el efecto del contrapunto musical. (2012: 117).

Musicalidad que permite a Paz Gago (2017) encontrar en otras obras de Valle, como “Luces de Bohemia” o las “Comedias Bárbaras”, claves líricas explicativas. De la primera de ellas, refiriéndose a los diálogos, comenta:

“el tono popular y castizo de muchas frases puestas en boca de Max, don Latino y los restantes personajes proceden directamente del género chico, la tradición sainetesca y zarzuelera” (2017: 35)

Respecto a la segunda analiza la producción de la trilogía realizada en 1991 por el Centro Dramático Nacional bajo la dirección escénica de José Carlos Plaza, como un compendio de formas teatrales y visuales “desde el melodrama y el teatro romántico hasta la zarzuela y la ópera romántica”, citando además las opiniones en ese sentido de Francisco Nieva y Joan de Sagarra que la consideraban una especie de ópera (2017: 37).

### III

La investigación desarrollada es de carácter comparatista, abordando el proceso de transformación de los textos de Valle en libretos de ópera, a través del cotejo de ambos tipos de texto. Para situar el proceso en su contexto histórico, hemos analizado el concepto de ópera y los problemas de sentido que han sido una constante en su historia. Asimismo hemos revisado la evolución del libreto,

singularizándola con respecto a la evolución del género, para poder subrayar constantes que luego observaremos en los libretos derivados de obras de Valle.

La tesis se desarrolla a lo largo de cinco capítulos. El primero, de carácter preliminar revisa el concepto y la evolución del comparatismo entre las artes, desde la aparición del clásico ensayo de Lessing, deteniéndose especialmente en el comparatismo entre literatura y música.

El desarrollo de los estudios comparativos entre ambas disciplinas, iniciado hacia 1950, ha producido hasta la fecha numerosos estudios de muy diverso carácter, lo que ha sido objeto de llamadas de atención metodológica (Brown 1980; Scher 1992). En las líneas siguientes se da cuenta de las principales líneas de estudio actualmente en curso. A partir de lo anterior se define el método comparativo-textual que se aplicará a los libretos objeto de estudio, partiendo del marco propuesto por Paz Gago (2004 y 2010).

El capítulo segundo analiza la ópera como subgénero teatral, revisando sus antecedentes, origen, los rasgos que la definen, su evolución histórica, las tendencias actuales y la recepción social. En cuanto a los antecedentes se revisa la evolución de la relación música-poesía desde la cultura antigua hasta la Edad Moderna, un proceso en el que las necesidades litúrgicas y pastorales del cristianismo han tenido un papel decisivo en Occidente. Paralelamente a la evolución de las formas se ha desarrollado la teoría musical.

La ópera nace como consecuencia del agotamiento de la expresión polifónica renacentista, que había alcanzado cimas de complejidad y belleza que la alejaban de la nueva sensibilidad de finales del *Cinquecento* italiano. Los teóricos de la *Camerata Fiorentina* pretendían subordinar la música a la palabra, recuperando la homofonía monódica que se atribuía a la música de la Grecia clásica, de la que no quedaban vestigios (Trías 2007: 58). Dedicamos una sección del capítulo a conceptualizar la ópera en el marco de los géneros tradicionales, su pretensión de forma de arte total, las características del espectáculo y la frecuente intertextualidad.

Otra sección aborda el problema del sentido, una constante en la ensayística sobre el género operístico. Significación, placer estético, semanticidad del signo musical, connotaciones, consideraciones psicoanalíticas, recepción o narratología, son algunas de las consideraciones teóricas formuladas por distintos investigadores. Si en la música ese debate permanece abierto, en el teatro musical las posiciones son todavía más divergentes por la multiplicidad de lenguajes presentes

De igual forma abordamos el estudio del libreto como texto literario así como la evolución de su valoración y de su funcionalidad. Lo que nos lleva a analizar los problemas de transposición y las prácticas de intertextualidad que se verifican. Las características musicales de la ópera imponen además convenciones consagradas por la historia, como el Coro, las arias, los números

concertantes, el tiempo dramático o las tesituras vocales atribuidas a los personajes. Además, el texto espectacular, si cabe ese título en la ópera, introduce cambios en el contenido, adecuando las escenas dramáticas a los momentos de mayor tensión musical y vocal. Por otra parte la recepción del texto actúa de nuevo sobre el significado.

A continuación estudiamos el origen de la ópera y su evolución histórica prestando atención únicamente a las líneas de fuerza que han determinado cambios relevantes. Singularizamos algunos hitos como el contexto que determina la creación de las primeras óperas y la evolución durante el siglo XVII, en el que se ya se prefiguran las tendencias que perdurarán largo tiempo, como el carácter popular en Italia frente al espectáculo aristocrático predominante en otros países. Por otra parte las reformas introducidas por Zeno y Metastasio durante el siglo XVIII son el marco que permitirá la evolución hacia las óperas de Mozart y más tarde de Rossini, paradigmas del repertorio hasta hoy.

A la revolución que supusieron las obras de Wagner y Verdi, se dedica la siguiente sección. Con ellos se inicia la ópera moderna, prestando mayor atención a la acción dramática. El compositor alemán es el teórico de la *Gesamtkunstwerk* y de la nueva valoración del espectáculo, desempeño en el que, más tarde, Mahler y Toscanini consagrarían el modelo de recepción social de la música vigente hasta la fecha. Por otra parte Verdi inaugura una relación de estrecha colaboración con los libretistas, que será seguida por compositores posteriores.

Las vicisitudes históricas de la ópera en España, bien diferentes de la evolución en los países próximos, son objeto de la última sección de este capítulo. La tensión entre la ópera italianizante y los modelos más populares como la zarzuela, mediatiza absolutamente la producción de los compositores españoles.

Otra sección del capítulo, presta atención a las tendencias actuales, que desde 1970 han visto la creciente relevancia de la representación escénica, poniendo en valor la dirección de actores y la escenografía, tradicionalmente menos valoradas. En cuanto al libreto se ha emancipado de los convencionalismos para abordar cualquier temática, en un proceso similar al que ha seguido la literatura dramática. Por lo que respecta a la composición musical, el tonalismo vigente durante siglos ha perdido su predominio, de forma que la música actual acoge las tendencias vanguardistas, la experimentación con distintos géneros musicales, la música electrónica y las posibilidades audiovisuales, dando lugar a un mosaico estilístico.

La última sección del capítulo explora la recepción de la ópera, caracterizada por el doble espectáculo al que asiste el espectador, el de la escena y el de la sala, algo que se ha mantenido hasta la Segunda Guerra Mundial y de lo que aún permanecen ejemplos en los principales teatros líricos del mundo.



Por otra parte, el modo de producción empresarial del espectáculo ha devenido en un reducido canon o repertorio, ofrecido al público y como consecuencia demandado por éste. Lo cual explica las dificultades para estrenar, representar o incluir en programas cerrados, de abono o de festival, las obras de nuevos compositores, como ha ocurrido con todas las óperas basadas en Valle. A pesar de que en muchos países la ópera ha pasado de producto comercial a producto cultural sostenido por dinero público, la programación del espectáculo se ha mantenido bajo los mismos criterios comerciales de antaño.

El capítulo tercero analiza la vertiente dramática de la ópera o lo que es lo mismo, las características del texto dramático, las funciones que representa y las características del análisis de los textos teatrales. Por otra parte se comentan los aspectos principales de la relación teatral que se establece entre actores y espectadores. Igualmente se revisan las tendencias en el análisis de los personajes.

El capítulo cuarto se inicia la investigación propiamente dicha. Se define el *corpus* de la investigación, identificando los libretos de ópera basados en obras de Valle-Inclán. Tanto de las obras documentadas como de aquellas otras de las que existen referencias más no documentos. Se trata de una docena de obras de las cuales una debe considerarse perdida si es que llegó a concluirse. De entre ellas, la más antigua, se encuentra inacabada, en un estado tan embrionario que no puede conceptualizarse como ópera. Otras dos, de las que existe documentación contrastada, no han podido ser consultadas por inaccesibilidad derivada de las circunstancias que se comentan. De una más sólo existe la declaración de su autor que no ha permitido el acceso a la misma ni ha ofrecido nunca información documentada sobre la misma.

El último capítulo, el más extenso, analiza las citadas óperas. Cada una de las obras es estudiada bajo un mismo esquema definido al principio del capítulo. Teniendo en cuenta que algunas obras no han sido estrenadas, el análisis posible es muy desigual para las distintas obras, puesto que de algunas contamos con abundante información, textual y visual, mientras que de otras sólo está disponible el texto del libreto por lo que nada se puede decir de su correspondiente Texto Espectacular. Por otra parte, como es lógico, de las obras que no han sido estrenadas, no existen críticas mediáticas ni académicas.

Otros investigadores en el futuro posiblemente tendrán acceso a los libretos identificados que por el momento no son accesibles. Por ello esta tesis es una primera aproximación a un campo específico, inédito hasta la fecha, de los estudios valleinclanianos.

En los Anexos se aportan datos sobre el estreno de las distintas óperas, así como otros documentos citados en el texto. Asimismo se incluyen los textos de los libretos analizados, todos ellos protegidos por derechos de autor.

En la Bibliografía se citan todas las obras consultadas y que guardan relación directa con el texto. Otras obras que documentan afirmaciones del texto, bien de carácter bibliográfico o de hemeroteca, son citadas en notas a pie de página. Los datos de carácter complementario al discurso textual son también aportados en las notas.

#### IV

La traducción intersemiótica, de la literatura al teatro musical, modifica el sentido de las obras. Las exigencias de construcción musical de la ópera, mediatizadas por convencionalismos y tradiciones que sólo autores muy recientes han cuestionado, determinan que el texto dramático deba ser sometido a procesos de modificación que hagan posible la ópera. El más notable es de las arias, fragmentos cantados que permiten el despliegue de las facultades de los cantantes sobre el desarrollo de las frases musicales. Para lo cual las arias exigen una determinada duración además de contraste dramático entre las voces, habitualmente entre las voces masculina y femenina. También un concepto del clímax emocional diferente al del teatro. Así, el final de los Actos operísticos suele coincidir con el de las arias, como máxima expresión del canto y de la música.

Asimismo la introducción del Coro, habitual en la ópera pero no siempre presente en el teatro de Valle, obliga a los compositores y libretistas a distintos artificios. Desde desarrollarlo en sustitución de personajes secundarios hasta prácticas de intertextualidad, añadiendo textos del propio Valle aunque de otras obras e incluso textos de otros autores. Y aún se producen otros cambios como la depuración del lenguaje de Valle en beneficio de textos menos abruptos y más acordes con la convención del buen gusto que todavía domina la ópera.

Ciertamente muchos compositores han roto con las convenciones, produciendo textos y óperas que demuestran la versatilidad del género para abordar cualquier temática o estética, pero adelantemos que no es el caso de los compositores y libretistas que se han acercado a la obra de Valle como fuente de inspiración. Al menos hasta la fecha.

La explicación es simple: la estructura de producción de la ópera, ya de muy difícil acceso para los compositores actuales, se torna infranqueable si la producción, el texto o la música, son considerados poco adecuados para el público. Que esa decisión la adopten unas pocas personas erigidas en intérpretes del gusto de los espectadores, es una paradoja de nuestra cultura, sólo aparentemente de masas o públicos. Una alternativa viable, que ha permitido el estreno de algunas óperas aquí estudiadas, es la disposición de una segunda línea de producción para autores jóvenes o públicos distintos. Ha sido ensayada en otros países pero no en España.

Inevitablemente la escritura operística queda limitada por las condiciones de la representación que a su vez dependen en gran medida de la política cultural.

Ésta determina el flujo financiero necesario para la existencia de auditorios o teatros, orquestas y público, elementos todos ellos imprescindibles para el desarrollo del espectáculo. La calidad de los libretos o de la música que los acompaña, no es el parámetro decisivo para su representación. Ni aún cuando, al menos en su origen, se trate de Valle-Inclán, más o menos adaptado.

## 1. EL COMPARATISMO ENTRE LAS ARTES

### 1.1 Genealogía de una idea

En 1766, Gotthold Ephraim Lessing<sup>1</sup>, teórico, crítico y dramaturgo, da a la prensa en Berlín su obra "*Lakoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*" ("*Laocoonte o sobre los límites de la pintura y poesía*"), llamada a iniciar una reflexión comparatista entre las artes. La inicial polémica intelectual que la obra provocó, será abordada posteriormente por disciplinas varias como la Literatura Comparada, la Estética, la Semiótica y la Iconología, así como, contemporáneamente, por ámbitos interdisciplinarios como los Estudios Culturales y los Estudios Visuales (Monegal 2000:13). Multiplicidad de enfoques, de bases teóricas y diversidad de herramientas metodológicas que darán lugar a conclusiones diferentes.

Lessing, en su análisis, discute la interpretación que había expuesto el historiador del Arte, también alemán y coetáneo suyo, Johan Joachim Wincklemann, adalid influyente de la corriente estética luego denominada como Neoclásica, además de panegirista de un mundo griego antiguo concebido como ideal. Wincklemann había publicado en 1755 un ensayo<sup>2</sup> en el que analizaba el grupo escultórico de la época helenista que representa las figuras del sacerdote Laocoonte y de sus hijos. En ella el artista interpretó el momento en el que uno y otros están siendo atacados por las serpientes gigantes enviadas por los dioses. La obra se inspira en un pasaje de "*La Eneida*" de Virgilio<sup>3</sup>, en el cual el poeta describe la escena de los monstruos atenazando a sus víctimas, con las siguientes palabras:

"Dos vueltas le dan los lomos escamosos al cuerpo y al cuello. Terroríficos clamores lanza al cielo cual bramidos de toro que huye herido" (Virgilio s. II: 224).

---

<sup>1</sup> Lessing es además autor de una obra de referencia en los estudios de dramaturgia, fruto de su propia actividad como crítico teatral: LESSING, G.E., *Hamburgische Dramaturgie*. Hamburg: Cramer, 1769. Ed. esp.: Madrid: ADE, 1993.

Por otra parte, la obra de Lessing en favor de la construcción de un teatro nacional fue considerada por otros autores, como Goethe, Schiller o Wagner, decisiva en la unificación política de Alemania: LEPENIES, W., *The seduction of culture in German History*. Princeton: Princeton University Press. 2006. Ed. esp.: Madrid: Akal, 2008, p. 24.

<sup>2</sup> WINCKLEMANN, J.J., *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Dresde: Hagenmüller. 1755. Ed. esp.: Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2008.

<sup>3</sup> VIRGILIO MARÓN, P., *Eneida*. s.l a.C. Ed. Esp.: Madrid: Cátedra, 2016.

Wincklemann (1755) escribe que en el citado grupo escultórico la expresión del rostro del protagonista no es un grito, por cuanto el arte griego rechaza las expresiones extremas, como contrarias al alma serena característica de su cultura. En sus palabras:

“La característica universal que otorga la primacía de las obras maestras de los griegos es, al fin y al cabo, una noble simplicidad y una callada grandeza tanto en la posición como en la expresión. Al igual que las profundidades del mar permanecen siempre tranquilas por mucho que ruja y se agite la superficie, del mismo modo en las figuras de los griegos, la expresión sean cuales fueren las pasiones que representan, revela un alma grande y serena” (1755: 92).

A partir de esa afirmación Winckelmann se detiene en la desnudez de las figuras considerando que si el escultor hubiese optado por la representación de los ropajes correspondientes a su cualidad sacerdotal, la expresión del dolor habría quedado mitigada. En el supuesto de que hubiese representado únicamente el dolor, se habría producido un vicio de *parentirso*, evitado por el artista mediante la representación del personaje en el transcurso de una acción “que aún en el dolor era la más próxima al estado de tranquilidad” (1755: 93).

El *Laocoonte* expresaría el sufrimiento sin furor, ni en el rostro ni en la actitud en su conjunto. El dolor que el poeta expresó vívidamente en los versos citados, para el historiador alemán estaría oculto en la escultura tras la grandeza de ánimo. Dolor y grandeza se reparten por todo el cuerpo y se equilibran, señala, aludiendo a la tensión y a la fuerza que denotan la postura y la musculación.

Para justificar su análisis, Lessing (1766) recurre a Horacio (s.I a.C.), cuya “*Epístola ad Pisones*”, en sus versos 361-365<sup>4</sup>, podría entenderse en el sentido de que el arte imita a la naturaleza, de acuerdo con la *mimesis* de la filosofía aristotélica. El tópico horaciano se ha atribuido al poeta griego Simónides de Ceos, quien además de ser sujeto de un amplio *corpus* anecdótico, de la invención de técnicas mnemotécnicas e incluso de letras del alfabeto griego, es considerado como el primer poeta profesional o mercantilizado. Asimismo parece haber participado en la compilación escrita de los versos homéricos, llevada a cabo en Atenas *circa* el siglo VI a.C.

---

<sup>4</sup> “Ut pictura poesis erit quae, si propius stes, / Te capiet magis; et quaedam, si longius abstes; / Haec amat obscurum; volet haec sub luce videri, / Judicis argutum quae non formidat acumen: / Haec placuit semel; haec decies repetita placebit. HORACIO FLACO, Q., *El Arte poética o Epístola a los Pisones*. s. I a.C. Ed. esp.: Madrid: Imprenta Real de la Gaceta, 1777, p. 107.

En la misma edición figura la traducción de Tomás de Iriarte, de 1777: “Pintura y Poesía se parecen; pues en ambas se ofrecen obras que gustan más vistas de lejos; Y otras, no estando cerca, desmerecen. Quál debe colocarse en parte obscura; Quál de la luz no teme los reflexos, Ni del perito la sutil censura. Por la primera vez agrada aquélla; Esta, diez veces vista, aun es mas bella.”

Según Plutarco (ca. s.I), “Simónides, sin embargo, llama a la pintura poesía silenciosa y a la poesía pintura parlante”<sup>5</sup>. La expresión podría significar tanto la defensa de la equiparación mercantil de la creación del poeta con la ya consolidada en la época para el escultor, cuanto el intento de conferir carácter monumental y perdurable a la actividad poética.

También puede entenderse la palabra como imagen, siendo un resultado de la escritura. La palabra como imagen de la realidad es equiparable a la imagen pictórica. A partir de Platón ambas, poesía y pintura serán consideradas artes de la *mimesis* (Galí 1999: 367). El tópico conoció un extenso desarrollo literario especialmente durante el Renacimiento, si bien existen antecedentes anteriores, por ejemplo en la extensa descripción del Escudo de Aquiles que se hace en los versos 478-608, del Canto XVIII de la “*Iliada*”.<sup>6</sup> Se trata de la figura retórica de pensamiento que denominamos *écfrasis*.

Atendiendo a la citada interpretación, ambas artes producirían similares efectos sobre el espectador, lo cual es rechazado por Lessing (1766) al considerar que las artes difieren tanto por los objetos que imitan como por la forma de imitarlos. Las acciones sucesivas constituirían el objeto de la poesía mientras que los cuerpos y sus propiedades lo serían de la pintura, que es estática por definición, al fijar un momento en el lienzo (1766: 165).

Lessing (1766) establece una distinción entre arte temporal y arte espacial. La pintura, nos dice, obligada a elegir un solo instante de la acción, debe elegir el de mayor plenitud mientras que la poesía, limitada al uso de una sola propiedad de los cuerpos, a modo de inducción de las acciones, debe elegir la imagen más sensible. Así, el escultor ha utilizado el desnudo que le permite expresar el dolor mientras que el poeta no ha necesitado ese artificio siendo el lector quien crea las imágenes a partir de la narración.

Lessing (1766) toma el concepto de *parentirso* de la obra *de Longino*<sup>7</sup> (ca. s. I) quien lo define como

“Vicio que se halla en los pasajes de fuerte patetismo, al que Teodoro llama “falso entusiasmo”. Es un patetismo inoportuno y vacío, allí donde no es necesario el patetismo o desmesurado, donde debía ser moderado” (ca. S. I: 153)

En consecuencia, afirma el crítico germano, en la elocuencia o en la poesía, puede llevarse al máximo el *pathos*, sin que se produzca *parentirso* salvo cuando la exageración se produce a destiempo, mientras que en la pintura el *pathos*

---

<sup>5</sup> PLUTARCO, *Moralia-V*. ca s. I. Ed. esp.: Madrid: Gredos, 1989, p. 296.

<sup>6</sup> HOMERO, *La Iliada*. s. VIII a.C. Ed. esp.: Madrid: Espasa Calpe, 1999, p. 205.

<sup>7</sup> Longino a su vez se lo atribuye a Teodoro de Gádara, rétor del siglo I a.C. y fundador de una escuela de la que salieron entre otros, el propio Longino.

LONGINO, *Sobre lo sublime*. ca s. I. Ed. esp.: Madrid: Gredos, 1979, pp. 147-219.

extremo sería siempre *parentirso*, aunque estuviese justificado por las circunstancias. Es uno de los argumentos que le llevarán a postular la supremacía de la poesía sobre la pintura.

Volviendo al *Lacoonte*, Lessing (1766) defiende que el escultor ha seguido al poeta aunque no en su literaridad (1766: 93) reflejando la esencia de la escena versificada que es el dolor y la belleza. Reconoce su maestría artística pero discrepa de la aseveración de Wincklemann. En su auxilio cita los versos de Homero que expresan el dolor de los griegos ante sus sufrimientos, precisando que en los mismos, hasta los dioses gritan cuando son heridos, como hacen Venus y Marte. El griego, dice Lessing (1766: 10), “sentía y temía, exteriorizaba sus dolores y sus penas; no se avergonzaba de ninguna de las debilidades humanas”. Al analizar los versos homéricos, muestra como el escultor se aleja del poeta, persiguiendo la mayor belleza del grupo mediante procedimientos como la desnudez o la mayor libertad de movimientos, ambos ausentes en el texto poético, reforzando así la subordinación de la expresión plástica al ideal de belleza. (1766: 48-51).

A partir de otros ejemplos de la tradición griega concluye que el dolor para los antiguos griegos era compatible con la grandeza del alma, no pudiendo ser ésta el motivo por el cual el artista habría evitado reproducir el grito. Por el contrario, sería la belleza como ley suprema de las artes la que determinaría al escultor<sup>8</sup> a suavizar la expresión para no desfigurar el rostro.

Panofsky (1964), historiador del arte, plantea que a lo largo de la historia, las emociones han sido transformadas en una visión idealizada, que nos parece natural como efecto de dicho proceso cultural. En sus palabras:

“El sistema de la pintura y de la escultura griegas define formas típicas del carácter y de las costumbres de los seres vivientes, en especial del hombre. Y no únicamente, la estructura y el movimiento del cuerpo humano, sino igualmente las emociones activas y pasivas del alma humana, fueron sublimadas de acuerdo con los principios de la “simetría y de la “armonía”, en la noble prestancia y en la furia combativa, en la partida dulcemente triste y en el abandono de la danza, en la serenidad olímpica y en la acción heroica, en la pena y en la alegría, en el temor y en el éxtasis, en el amor y en el odio. Todos estos estados emocionales fueron reducidos, para emplear una expresión predilecta de Aby Warburg, a “*pathos formulae*” que habrían de conservar su validez durante muchos siglos, y que nos parecen “naturales” justamente porque están “idealizadas” en comparación con la realidad” (Panofsky 1964: 282)<sup>9</sup>

El enfoque de Lessing (1766) ha sido comentado, apoyado o refutado por numerosos autores a lo largo de los siglos. Una interpretación similar es

---

<sup>8</sup> El grupo escultórico se atribuye a Agesandro, Polidoro de Rodas y Atenodoro.

<sup>9</sup> Una discusión de la metodología de Warburg y de Panofsky, se encuentra en GINZBURG, C. 1986. *Miti, emblemi, spie*. Torino: Giulio Einaudi, 1986. Ed. esp.: Barcelona: Gedisa, 1994.

defendida por Arteaga<sup>10</sup> en una obra publicada en 1789, en la que asume, usando términos muy similares, la tesis de Lessing, si bien no lo cita (Arteaga 1789: 36-37). Menéndez Pelayo (1883) dice de Arteaga que conoció la obra de Lessing, reflejando en sus opiniones “un trasunto fiel del libro inmortal del crítico de Hamburgo”. Como argumento explicativo del presunto plagio, aventura “el recelo de desagradar a su amigo Winckelmann, declarándose secuaz de quien tanto le había combatido” (1883: 1149-1150). Sin embargo Batllori (1972), en su edición de la obra de Arteaga, considera que su conocimiento de la obra del crítico alemán era indirecto a través de la obra de J.G. Sulzer que por la misma época había publicado una Teoría general de las Bellas Artes (Batllori 1972: LIV-LV).

Como historiador del Arte, Gombrich (1972) realiza un análisis distinto, al preguntarse por los objetivos del artista ante una disyuntiva, transmitir el horror de la escena con una víctima inocente o bien demostrar la capacidad de representación de una lucha agónica entre hombres y bestias. Gombrich reconoce la perfección técnica de la ejecución, al mostrar el esfuerzo físico de la lucha y el sufrimiento, concluyendo que, a esa altura del período helenístico, el arte debería de haber perdido la conexión primitiva con la religión y la magia. En sus palabras:

“Los artistas se preocupaban por los problemas intrínsecos del arte. Por ello, la representación de una lucha dramática semejante, con todos sus movimientos, su expresión e intensidad emotiva, era precisamente la clase de empresa que había de probar el temple de un artista. Lo injusto o justo del hado de Laocoonte no le preocupó lo más mínimo al escultor” (1972: 77).

Para Wellek (1969), la distinción de las formas de actuación entre la pintura y la poesía tendrá consecuencias prácticas relevantes. En la pintura significa la reprobación de la alegoría, de la pintura histórica y de la sucesión de varias escenas en un cuadro. En la literatura llevará a condenar tanto la descripción enumerativa como la poesía descriptiva, procedimientos frente a los que Lessing contrapone el estilo de Homero que, mediante el epíteto o mostrando los efectos de la acción evita la descripción. La misión de la literatura no es evocar imágenes sensibles o visuales, afirma (1969: 189).

---

<sup>10</sup> Esteban de Arteaga, como miembro de la Compañía de Jesús se exilió en Italia en 1769, cumpliendo la orden de expulsión firmada por Carlos III. Allí publicó diversas obras filosóficas y de estética. En relación con la presente tesis, reseñamos de entre ellas *Rivoluzione del teatro musicale italiano*, que al decir de Menéndez Pelayo “es uno de los más bellos libros del siglo XVIII”. Por otra parte compara sus ideas con las de Wagner y pone de manifiesto que Arteaga en su obra realiza la figura del libretista de ópera (Menéndez Pelayo 1883: 1618).



## 1.2 Iluminación recíproca de las artes

El título del epígrafe fue originalmente utilizado en 1917 por Oskar Walzel<sup>11</sup>, en una conferencia y posteriormente en un libro con el objetivo de aplicar los conceptos fundamentales de análisis al arte de cualquier época. Su propuesta metodológica y sus conclusiones, fueron analizadas detalladamente por Wellek (1969: 157-160), formulando objeciones de fondo. Las artes, dice, evolucionan de forma particular, con ritmos distintos y diferentes estructuras internas. Aunque existan relaciones mutuas, ello no significa que sean influencias determinantes. Consecuentemente aboga por una interpretación dialéctica de las relaciones entre las artes.

Schmitt (1984) rechaza asimismo la pretensión de Walzel por inviable aunque admite que es un método con cierto valor heurístico. Considera más sencilla la transposición de elementos temáticos entre las distintas artes pero respecto a la transposición de las formas, censura el recurso a las formas musicales, como fuga o aria para aplicarlas al análisis de las obras literarias (Schmitt 1984: 171-172).

Por su parte, Pantini (1999) acota históricamente la posible comparación al escribir:

“Para la Grecia clásica, por ejemplo, no se puede hablar propiamente de una relación poesía-música, porque esta relación como tal nace sólo más tarde, cuando estas dos artes ya no están fusionadas y son percibidas por la conciencia común como separadas a las que (precisamente) el concepto mismo de relación intenta acercar, sin rozar ni siquiera de lejos su antigua y primigenia identidad de cohesión” (1999: 224).

Otros autores han utilizado la misma expresión. Bajo ese título, Darío Villanueva (1994 y 2014) inscribe sus propias reflexiones sobre el comparatismo en las artes (1994: 106, 2014: 185). Incidiendo en la discusión abierta por Lessing (1766), señala como diferencia principal entre las artes que mientras la pintura utiliza signos distribuidos en el espacio, reproduciendo cuerpos y objetos, la literatura y la música utilizan signos sucesivos en el tiempo, reproduciendo acciones (1991:57).

En idéntico marco analítico, Monegal (2000) considera vigente la discusión, por cuanto afecta a la definición de los sistemas artísticos si bien cuestiona la división que hace Lessing entre artes temporales y espaciales, toda vez que la evolución de la cultura ha llevado a que nuevas artes como las audiovisuales superen tal distinción. Sin olvidar que,

---

<sup>11</sup> Tomo la referencia de Villanueva (1994: 107).

“Los artistas persiguen justamente la rotura de las barreras entre las artes y se entregan a las formas híbridas e impuras, experimentando con todas las posibles variedades de la contaminación” (2000:10).

El mismo sintagma que da título al párrafo, es utilizado por Calvin S. Brown (2000), fundador de la disciplina de los estudios comparatistas de música y literatura y quien primero llamó la atención sobre las cuestiones metodológicas pertinentes para el estudio de las relaciones entre ambas. En un ensayo sobre los fundamentos teóricos del estudio comparatista en dicho campo, alertó sobre dos riesgos en los que puede incurrir el comparatista, la subjetividad en el análisis y la transferencia metafórica de términos de un lenguaje a otro.

Brown reclama precisión conceptual citando, entre otros ejemplos del ámbito que nos interesa, términos como armonía, melodía, contrapunto e incluso corrientes estilísticas como el impresionismo. Afirma que el uso de esos términos en otros contextos artísticos diferentes del ámbito en el cual fueron definidos y aplicados, introduce riesgos de confusión terminológica por cuanto sus significados difieren en las distintas artes.

Para Brown, las posibles relaciones entre música y literatura se limitan a cuatro posibilidades básicas: combinación, sustitución, influencia y paralelismo o analogía (2000: 287). Como reconoce el propio autor, se trata de una distinción teórica o metodológica, pues en la práctica las posibilidades citadas no se realizan de una forma tan estrictamente delimitada. La ópera, como la canción, la cantata, el oratorio o el melodrama serían formas de combinación, estando afectadas principalmente por los problemas derivados de utilizar dos lenguajes diferentes. Otros problemas más específicos serían el tratamiento de la repetición, del clímax o del tono, así como de las sensaciones y atmósfera musicales apropiadas al texto.

Las relaciones entre literatura y música, intrínseca en los orígenes de la lírica, bajo la forma de la canción, han conocido notables desarrollos en diferentes modalidades. Por ejemplo, se han compuesto numerosos madrigales a partir de los versos de Petrarca mientras la poesía de Goethe ha sido utilizada en forma de *lied* por Mozart, Schubert, Beethoven, Schumann y Liszt, entre otros. En ocasiones, textos literarios han sido el hilo conductor de la llamada música programática, en otras, las obras musicales están inspiradas directamente en la poesía.

Por otra parte se han escrito obras literarias utilizando estructuras procedentes de la música, tanto para la organización interna como para el diseño de personajes. Por ejemplo, el procedimiento constructivo denominado *stream of consciousness*, ha sido utilizado en las óperas wagnerianas y también en el *Ulysses* de Joyce (Pantini 1999: 224).

Asimismo se han escrito obras literarias en las que determinadas piezas musicales tienen carácter estratégico en la composición de la diégesis (Brunel

1997: 101-146). En esta obra el autor hace un extenso recorrido por las relaciones entre ambas artes.

Pese a ello los estudios sobre las relaciones entre las artes han sido relativamente escasos hasta fechas recientes, más allá de los aspectos históricos o relativos al contexto cultural. En el ámbito de la ópera, ésta ha sido frecuentemente objeto de estudios diacrónicos desde el ámbito de la Musicología. También se han realizado estudios sincrónicos que analizan las fuentes literarias o las fuentes dramáticas (Kerman 1988: 19).

Desde el ámbito de la Historia de las Ideas se ha estudiado la influencia de los paradigmas o preocupaciones intelectuales propias de cada momento histórico. Para Robinson (1986), la ópera responde a las ideas que llama psicológicas, que a su vez dependen del contexto cultural de la época. En su opinión son diferentes las ideas vigentes durante la Ilustración de las vigentes durante el Romanticismo o el Realismo, por ejemplo el papel de la reflexión íntima, del amor, de las relaciones de afecto o amistad, etc. Dichas ideas son tratadas musicalmente a través de las emociones provocadas por la interpretación pero también a través de la construcción de los personajes y de la trama argumental de cada obra, aduciendo como ejemplos títulos de Mozart o Schubert. Mientras que, afirma, otros autores reflejarían en sus obras concepciones sociales y políticas dominantes, como hacen Berlioz o Verdi en algunas de sus óperas (1986: 3-10).

Los estudios interdisciplinarios entre literatura y música han conocido un desarrollo creciente en las últimas décadas mediante la aplicación de las nuevas aproximaciones teóricas, ya sea en el análisis del contexto, en el de la creación o en el de la interpretación las obras (Scher 1992: XV). Este mismo autor ha dirigido una compilación de ensayos que abordan distintos enfoques sobre los textos: ideología, narratividad o recepción entre otros.

La importancia del análisis de las influencias y líneas de evolución de las producciones culturales ha sido defendida desde otros presupuestos epistemológicos. Panofsky (1961) asevera que su relevancia como forma de expresión es tan importante como la que revisten las ecuaciones matemáticas para las ciencias físico-naturales. En su opinión, mientras estas últimas tratan de aprehender las leyes permanentes mediante la observación de los cambios, ya sean naturales o inducidos, las disciplinas humanistas lo hacen vivificando, recreando el proceso por el que las producciones culturales han sido creadas y han llegado a ser lo que son

“Las disciplinas humanistas (...) en lugar de enfrentarse con los fenómenos naturales y obligar al tiempo a detenerse, penetran en una región en la que el tiempo se ha detenido por sí mismo e intentan volver a ponerlo en actividad. Considerando esos vestigios helados e inmutables que emergen del curso del tiempo, las disciplinas humanistas se esfuerzan por captar el proceso en el curso del cual han sido producidos y han llegado a ser lo que son” (1961: 88).

Otras líneas de investigación propuestas se refieren a la recepción de las distintas obras de un autor, para cuya definición se ha propuesto el sintagma “*reception comparée*”, englobando bajo tal rubro aspectos como

“L’accueil, la diffusion, le succès ou le rejet, le silence même – ce qu’on peut aussi appeler une “réception zéro”- l’évaluation, l’interprétation (comme discours critique et/ou comme appropriation créatrice)” (Grève 1999: 215).

Se trata de un tipo de investigación que contempla diferentes “*horizons d’attente*” cuando se compara la recepción de la misma obra o del mismo autor en distintos países que a veces tienen sistemas literarios y culturales distintos. En relación con este último concepto debe matizarse entre el horizonte de expectativas del público, que es preexistente a la obra y constituido por las experiencias estéticas anteriores que posee como lector, y las expectativas de la obra, debidas principalmente al autor pero que también pueden estar modificadas por la crítica académica que puede llegar a imponer una determinada lectura de la obra (Chevrel 1989: 206).

También los estudios de Imagología permiten evaluar el condicionamiento previo que puede operar sobre la acogida de una obra producida en un sistema literario diferente (Grève 1999: 218). En el mismo ámbito se ha subrayado la importancia del estudio tanto de la imagen como del imaginario cultural que enmarca las obras literarias a través de un programa que intente,

“Dénombrer et analyser, diachroniquement ou synchroniquement, tous les discours sur l’Autre (littéraires ou non); intégrer les données sociales, historiques, mais aussi les données qui régissent hiérarchiquement les rapports interculturels qui sont toujours des rapports de forcé et non pas de simples échanges ou dialogues” (Pageaux 1989: 160)

Para Claudio Guillén (1995) el estudio de la relación entre la literatura y las demás artes significa estudiar al mismo tiempo los modos en que la relación se crea y los hechos que la determinan y que a su vez son determinados por ésta (1995: 225). Entre los ejemplos que aduce figura la traducción intersemiótica que se produce en los *lieder* o en los madrigales, las prácticas literarias concebidas para la música, como es el caso de los libretos, el distinto tratamiento de los mitos según las artes, determinados personajes o arquetipos que han sido abordados por distintos autores o las experiencias vitales comunes a distintos autores. Significativamente escribe:

“El comparatista actual ha descubierto que el objeto mismo de sus investigaciones puede o debe surgir (...) de su propia experiencia, su iniciativa y su imaginación (...) el objeto de su trabajo, como su delimitación o su deslinde, resulta ser un proyecto” (2001: 103)

Antonio Monegal (2003) plantea la necesidad de superar las divisiones epistemológicas para atender a la diferencia intrínseca que presentan la ópera y otras manifestaciones complejas:

“La concepción de una obra total en la cual las distintas artes colaboran y a la vez imponen sus formas propias se aviene mal con una teórica separación de los dominios y no invita al ejercicio crítico que se limita a mirar al otro lado de una frontera bien marcada. Los productos mixtos, dinámicos y heterogéneos requieren una recepción que atienda precisamente a la diferencia inherente a su complejidad, es decir a la diferencia que se inscribe dentro de la obra misma” (2003: 42)

En cuanto a las diferencias con la disciplina de la Estética respecto al contenido del estudio comparado, se ha afirmado que el objeto de la Literatura Comparada sería el estudio de las relaciones e interacciones entre las artes, siendo el estudio de las condiciones constitutivas de las experiencias artísticas lo propio de la Estética (Pantini 2002: 218).

### 1.3 El método comparativo-textual

El objeto de la presente tesis es analizar comparativamente los libretos de ópera que se han basado en obras escritas por Valle-Inclán, ya sea transcribiendo literalmente la obra original o sometiéndola a procesos de adaptación del texto. Como objetivos explícitos podemos citar:

- a) Fijar el corpus de las óperas cuyo libreto está fundamentado en textos de Valle.
- b) Determinar los cambios efectuados por el libretista, ya sea por adición, supresión o alteración de la obra original, así como las consecuencias en el sentido, en la acción dramática o en los personajes.
- c) Identificar, siempre que sea posible, las fuentes literarias, iconográficas o históricas de los citados cambios.
- d) Localizar las críticas mediáticas y académicas de los respectivos estrenos.

La hipótesis principal será determinar si se cumple la afirmación sostenida por los más destacados comparatistas como luego citaremos, de la modificación inevitable del hipotexto al realizarse la transposición a otro lenguaje. Como hipótesis secundaria comprobaremos si la introducción del Coro y la necesidad de las arias operísticas, fuerzan cambios tanto en el lenguaje como en la dramaturgia del hipotexto.

El libreto es un tipo de texto dramático, producto de la transposición de una obra previa, narrativa o dramática. Texto dramático y libreto presentan una homología estructural que nos permite establecer las comparaciones citadas entre ambos textos.

En nuestro análisis seguiremos el Método comparativo semiótico-textual, desarrollado por Paz Gago (2004) como “metodología fenomenológica y textual

en la que se determina la poética implícita en cada obra y en cada artista” (2004: 199).

El mismo autor defiende que los espectáculos deben analizarse a partir de las emociones experimentadas por el espectador (2007: 129). Se trata de una propuesta que desarrolla la que Umberto Eco (2001) formuló para la investigación estética, al afirmar que debería de considerarse la fenomenología de las distintas concepciones del arte presentes en los artistas y en las corrientes de diversos países y distintas épocas, precisando que,

“Incluso en las obras más decididamente “experimentales” (...el crítico) es necesario que haya comprendido la dirección que está siguiendo el arte actual y que no busque, por ejemplo, “expresiones líricas del sentimiento” en obras que, por el contrario, pretenden presentar como concreto y físico un modelo de poética excluyendo toda intromisión emotiva” (1970: 278).

Si bien la propuesta de Paz Gago (2004) ha sido desarrollada para su aplicación a las relaciones entre literatura y cine, el análisis metodológico que propone es susceptible de trasladarse a procesos comparativos entre literatura y otras artes, especialmente para abordar los procesos de transposición.

En el marco de la citada propuesta, los textos serán analizados independientemente, de acuerdo con sus respectivos sistemas semióticos de expresión, siendo considerados obras mutuamente independientes, sin relación de jerarquía o dependencia entre ellas (2004: 200). Incluso se propone obviar el término “adaptación” por inadecuado al objeto metodológico propuesto. En una segunda fase se analizarán comparativamente ambas obras, teniendo en cuenta convergencias, divergencias e interferencias. En cuanto a las convergencias, derivadas de la homología narrativa de las artes, señala Paz Gago (2004) que,

“Todo sistema narrativo es temporal y lineal, de ahí que tenga que jugar continuamente con el tiempo y el espacio, manipulando la duración, el orden cronológico, el ritmo o la frecuencia” (2004: 209)

Respecto a las divergencias cabe señalar los diferentes sistemas de signos utilizados en la literatura y en la ópera, lo que no impide que distintos recursos expresivos, musicales o verbales, pueden producir un mismo efecto de sentido. La música aporta información, esto es valor semántico a través de referencias que pueden clasificarse en culturales, estéticas, estructurales, descriptivas, afectivas y simbólicas (González 2015: 398).

Por lo que hace a las interferencias, cabe señalar el propio libreto, imprescindible para el desarrollo de la ópera aunque sea redactado con carácter instrumental. De él se puede afirmar algo similar a lo que se predica del guión cinematográfico:

“...tiene su propia consistencia e incluso puede tener un valor artístico independientemente de su finalidad práctica, a la que hasta ahora se

sacrificaba, sin encontrar posteriormente otra posibilidad de salir a la luz pública” (Paz Gago 2004: 221)

La metodología ha sido desarrollada en una contribución posterior caracterizando a la intriga, la diégesis y los personajes como los tres elementos principales en el análisis de la transposición.

“Por una parte, la ambientación espacial y temporal de la diégesis, la concepción material y estética del mundo ficcional de la historia, que puede someterse a procesos de proximización o distanciamiento en el espacio y en el tiempo; el orden de las acciones de la historia, por otra parte, puede ser alterado y manipulado en el relato, con supresiones o adjunciones; por último, los personajes pueden sufrir transformaciones en número, edad, género, aspecto...” (2010: 183).

La propuesta metodológica expuesta, es coincidente con la formulación de Wellek (1948), quien afirma:

“Es evidente que el método más directo para establecer un paralelo entre las artes se basa en el análisis de las obras de arte propiamente dichas y por tanto de sus relaciones literarias” (1948: 155)

## 1. DRAMA IN MÚSICA, FORMA DE TEATRO MUSICAL

### 2.1 Notas sobre la relación histórica entre música y poesía

En la cultura occidental la música y la poesía, también la danza, han estado unidas desde la época arcaica griega cuando los poetas eran además músicos. Durante ese período histórico se desarrollaron una lírica monódica y una lírica coral. Paralelamente surgieron los primeros instrumentos, la lira, el *aulos*, la siringa y la cítara. Igualmente aparecieron los primeros estudios teóricos sobre la música (Crossley-Holland 1966: 145).

Los mitos griegos sobre la música, son vestigios de su relevancia desde el período arcaico así como de su íntima conexión con la religión y las prácticas sociales. No es casual que la primera ópera se refiera al mito de Orfeo, uno de los varios relativos a la música en la antigüedad griega<sup>12</sup>.

Según el mito, Orfeo primero vence con su canto a la seducción de las Sirenas también cantoras, en un episodio similar al que narra Homero acerca de Ulises. Con esa acción provoca la muerte de quienes eran guardianas del acceso al Hades, mundo de los muertos que también puede ser interpretado como mundo del conocimiento. Luego el canto de Orfeo seduce a Plutón y a Perséfone, obteniendo la merced de rescatar a Eurídice del reino de los muertos, si bien condicionada. En el viaje de regreso, Orfeo rompe el tabú, perdiendo a su amada. La desesperación le empujará a la soledad donde encontrará una muerte cruel a manos de las Bacantes. Se trata de un mito cargado de significados (Trías 2012: 38).

Otros mitos sobre los orígenes de la música, remiten a la rivalidad entre la música y la palabra (Steiner 1997: 92), un conflicto que se expresa de forma violenta en el mito de Marsias que, entre otras interpretaciones, representa la derrota de los instrumentos de viento-madera, más primitivos, frente a la lira, atributo del mito de Apolo.

Especial interés tienen los mitos de Orfeo y de Dioniso por representar ideas opuestas sobre la música, sus funciones y significado, que han estado presentes a lo largo de la historia. Se trata de dos concepciones muy diferentes: a) el poder mágico-religioso capaz de subvertir las leyes naturales, representado por el canto órfico, mediante la palabra y la música, y b) el poder primigenio desatado por la música instrumental y la danza dionisiacas, de carácter hedonista (Fubini 1988: 47). Desde entonces la música tendrá siempre esa condición ambivalente, racional e intelectual pero también irracional y sensual.

---

<sup>12</sup> Los mitos de Apolo, Dioniso, Pan, Marsias, Melpómene, Calíope, Euterpe, las Sirenas o Hermes, contienen alusiones a la música (Molina 1997:105).



En Homero (s. VIII a.C.) se encuentran numerosas referencias a la música y al canto, tanto en los “*Himnos*” como en la “*Ilíada*”, a través del personaje de Demódoco y en la “*Odisea*”, mediante el personaje de Femio. Ambos son presentados como *aedos* profesionalizados, que habitan en palacio al servicio de los reyes y que cantan únicamente para deleite de su oyente<sup>13</sup>. Cuando Odiseo se presenta a los Feacios, en el Canto VIII de la “*Ilíada*”, Demódoco es retratado como ciego “a quien Musa amó mucho y le había dado lo bueno y lo malo. Le privó de los ojos pero le concedió el doble canto”. Al cantar, “narra los hechos como si hubiera estado presente”. La información le viene de la Musa, “el respeto mayor los aedos merecen, a ellos cantares la Musa enseñó por amor de su raza” (Canto VIII: 480-481). La ceguera y la premonición, características de Tiresias en las obras de Homero y de Ovidio, anticipan al Ciego de Gondar, personaje valleincliniano que luego se citará.

Las relaciones entre la música y la palabra han evolucionado con la historia, produciendo continuamente nuevas formas expresivas adaptadas a la sensibilidad y valores de cada momento. Por otra parte la rígida distinción consolidada actualmente entre música religiosa y música profana, y dentro de ésta los diferentes registros cultos o populares, es consecuencia del proceso histórico. Durante muchos siglos los préstamos de temas y melodías así como la mutua influencia fueron constantes. La historia de la música del primer milenio de nuestra era, es necesariamente la historia de la música litúrgica del cristianismo. La música profana, que debió de existir, se ha perdido por completo.

El cristianismo ha conservado y cultivado durante siglos, cantos en los que palabras y música han dado lugar a obras progresivamente más complejas, de las que citaremos algunos rasgos. El extenso desarrollo fue consecuencia tanto de la práctica litúrgica instaurada para unificar el culto, como del papel de las comunidades monásticas durante la Edad Media. Incluso el cisma luterano actuó como catalizador de nuevas formas musicales, como los himnos corales, acordes con un nuevo espíritu litúrgico, alcanzando un importante desarrollo que culminará en la producción de cantatas y oratorios de Johann Sebastian Bach (Burkholder, Grout, Palisca 1960: 255).

El cristianismo primitivo, nacido en el seno de la religión judía, heredó y conservó modalidades de interpretación procedentes de la tradición judía.

“Desde el punto de vista musical los préstamos más importantes de la sinagoga fueron el canto de las lecturas de la Biblia y el canto solista de los Salmos con respuestas de la Asamblea” (Hoppin 1978: 45).

La lectura de la Biblia se hacía bajo la forma de cantilación o recitación solemne (Crossley-Holland 1983: 175). También se heredaron fórmulas de transcripción como los *neumas*. Una muestra de las prácticas judías está presente en la

---

<sup>13</sup> Homero: op. cit, p. 39.

referencia evangélica a la Última Cena, a cuyo término, dicen los cronistas Marcos y Mateo, se entonaron himnos<sup>14</sup>.

En los ritos litúrgicos desarrollados a lo largo de los siglos, la palabra cantada o salmodiada ocupaba un lugar preponderante. Tras el Edicto de Constantino y la subsiguiente expansión territorial del cristianismo, la necesidad de unificar la práctica litúrgica dio lugar a la codificación de las festividades anuales mediante el *Temporal*<sup>15</sup> y también de la liturgia diaria mediante la Misa, una forma evolucionada del rito de la cena judía. Además del Oficio Divino, aprobado por la Regla de San Benito para la Orden benedictina y luego adaptado al clero secular, donde se regulaban las lecturas y los salmos (Hoppin 1978: 56). Asimismo fueron regulados el ciclo litúrgico semanal y el Santoral. Otras formas eran los Himnos y el Salterio, de nuevo una herencia judaica en la que se interpretaban los Salmos.

Los Himnos tenían una estructura de ocho estrofas de cuatro versos de ocho sílabas, con predominancia de la melodía sobre el texto, a diferencia de la salmodia, en la que predominaba el texto. Su objetivo era la enseñanza de la doctrina a los fieles, en especial para hacer frente a la herejía arriana (Mainoldi 2010:830). El localismo litúrgico dio lugar a diferentes repertorios: antiguo romano, galicano, mozárabe y otros que posteriormente serían unificados, no sin grandes resistencias, a partir del canto romano y del galicano, correspondientes a los territorios donde la alianza del poder y de la Iglesia era más fuerte, en Roma por la presencia del Papado y en Francia por el predominio político del Sacro Imperio (Asensio 2003: 100).

Cada una de las citadas formas regladas dio lugar a composiciones cantables. El canto era monódico o llano, alcanzando su apogeo en el llamado gregoriano, que la tradición atribuye al Papa Gregorio I, a partir de testimonios indirectos. Este tipo de canto evoluciona de la forma salmodiada a la responsorial, donde el coro contesta al solista y luego a la antifonal, con dos coros que se alternan. Se introduce el melisma, creando una melodía sobre una sílaba, un canto sin palabras (Asensio 2003: 176).

Por otra parte la creación de las *Schola Cantorum* o Colegio de Cantores, institución creada a principios del siglo VI, influyó en la propia estructura de los

---

<sup>14</sup> PIÑERO, A. ed., *Todos los Evangelios*. Madrid: Edaf, 2009. Las citas respectivas, Marcos, 14:26, y Mateo 26:30.

<sup>15</sup> El Temporal estaba compuesto por la sucesión de las estaciones de la vida de Cristo: Adviento, Navidad, Epifanía, Cuaresma, Domingo de Ramos, Jueves Santo, Viernes Santo, Pascua, Ascensión Pentecostés. El Oficio estaba constituido por las horas canónicas: Maitines, Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas y Completas. La Misa se dividía en cantos del propio, variables según la fecha y ordinario o invariable. Éste última estaba constituida por los siguientes: Kyrie, procedente de la Iglesia bizantina, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei y Benedicamus.

cantos, al asumir el papel de solista en la salmodia responsorial. (Asensio 2008: 35). El canto era puramente melódico, sin el acompañamiento de instrumentos, proscritos por ser usados en el teatro (Robertson 1966: 226). Posteriormente se introducirá el órgano.

El poder político apreció desde tiempo antiguo la importancia social de la música. Cuando Carlomagno encarga a Alcuino<sup>16</sup> de York en el año 780 organizar la Escuela Palatina para la formación de príncipes y nobles, el monje inglés introduce el *quadrivium* compuesto por la aritmética, la geometría, la astrología y la música en aquel momento cuatro formas de estudio de los números. Además se estudiaba el *trivium*, compuesto por la gramática, la retórica y la dialéctica, que ya existía en la época romana.

Una de las cuatro disciplinas nuevas era la Música, si bien sólo como enseñanza teórica basada en los principios numéricos de la escuela de Pitágoras, siendo las escalas musicales una forma de interpretación del mundo. Dicha organización de los saberes, que ya contaba con precedentes en Boecio<sup>17</sup> (siglos V-VI), Casiodoro (s. V-VI) y Marciano Capella (s. V), estuvo vigente prácticamente hasta el Renacimiento. Es un testimonio de la importancia cultural y social atribuida al conocimiento de la música y del canto.

Durante la Alta Edad Media la música continuó evolucionando y codificándose. Hacia el siglo VIII se crea el *octoechos*, una clasificación en ocho modos del repertorio entonces conocido, diferentes de los modos griegos, que obedecía a un fin práctico:

“La clasificación de los cantos por tonos, el *octoechos*, haría más fácil la tarea de aprendizaje y ejecución de las melodías, en particular de aquellas que iban acompañadas de la recitación de un salmo que debía hacerse con una fórmula ligada a cada uno de los modos. Además esta clasificación sirvió para el surgimiento de la teoría musical que comenzará a extenderse entre los carolingios al mismo tiempo que estos difundían su repertorio” (Asensio 2003: 110)

Posteriormente los teóricos de la armonía organizaron los modos como la sucesión de escalas musicales aunque durante el período gregoriano no era exactamente así. Por la misma época, teóricos como Hucbaldo (2003: 394) o Guido de Arezzo<sup>18</sup> modifican la notación, introduciendo el tetragrama de cuatro

---

<sup>16</sup> LE GOFF, J., *La civilisation de l'Occident médiéval*. Paris: Arthaud, 1965, p. 603.

<sup>17</sup> Boecio fue quien dividió las artes liberales clásicas en dos grupos: *trivium* y *quadrivium*. También escribió “*De institutione música*”, un tratado teórico. La evolución de las distintas artes liberales es un proceso desigual, dependiendo de la importancia relativa atribuida a cada una de ellas en cada momento histórico, con una dilatada primacía de la Gramática, lo que dio lugar a un desequilibrio entre los saberes. GALINO, M.A., *Historia de la educación. Edades Antigua y Media*. Madrid: Gredos, 1973, pp. 481-483.

<sup>18</sup> Guido d'Arezzo escribió un tratado para el aprendizaje de la música, de gran influencia posterior, “*Micrologus*”.

líneas y la solmisación o designación de las notas musicales por sílabas que hoy conocemos. Otras innovaciones fueron los tropos, interpolaciones melódicas y textuales en los cantos litúrgicos mediante nuevos melismas, y las secuencias, textos añadidos a la última sílaba del *Aleluya*.

Por lo que respecta a la lírica profana, no existen rastros documentales referidos a la música, anteriores al año 1000. Se supone que eran formas próximas a la música religiosa. Se conservan textos líricos y *planctus*, un tipo de cantos de lamento por la pérdida de algún personaje, en latín y en lengua vernácula, con afinidades litúrgicas (Hoppin 1978: 277). Por otra parte, durante la Edad Media, clérigos errantes, juglares y goliardos, crearon un amplio corpus, una de cuyas recopilaciones, *Carmina Burana*<sup>19</sup>, abarca más de 200 composiciones, que incluyen canciones de juego, parodias de cantos religiosos, canciones satírico-morales y dramas religiosos. La polifonía popular tomaba sus métodos y material melódico de las formas eclesiales. Asimismo las formas del arte profano medieval operaron unas sobre otras (1978: 361).

Al inicio del siglo XII, los trovadores de Aquitania, utilizando la *langue d'oc*, también llamada provenzal u occitano, componen poemas que utilizan con frecuencia la misma melodía. Se conservan más de 2600 poemas de 450 autores y 275 melodías. Se agrupan según la temática en: *chanson* o canciones de amor, *sirventes* que eran sátiras personales o literarias, *tenso* o disputas poéticas, *pastorella* sobre el tema de la seducción de pastoras por parte de caballeros y canciones de amantes o *alba*. Al norte de Francia se desarrolló un movimiento similar en francés antiguo o *langue d'oïl*, cuyos intérpretes eran llamados troveros (Stevens 1960: 381).

También en Aquitania y por la misma época, surge una forma de polifonía con composiciones tanto de canto llano como de poemas rimados en latín. Uno de los manuscritos conservados es el *Codex Calistinus* de la Catedral de Santiago, una recopilación del llamado *Liber Santi Jacobi* (Gutiérrez 2001: 445).

Otra modalidad era la "*chanson de geste*", poesía épica desarrollada a partir del siglo X, en lengua vernácula y con formas musicales sencillas. Se conservan unos cien ejemplos aunque otras fuentes señalan que

"Poemas épicos de otros países como Beowulf (siglo VIII), en inglés antiguo, las Eddas escandinavas (ca. 800-1200) o el alemán Cantar de los Nibelungos (siglo XIII), fueron probablemente cantados, pero la música nunca se consignó por escrito" (Burkholder et al. 1960: 99)

---

<sup>19</sup> En la citada compilación se basó Carl Orff para componer una célebre cantata basada en varios de sus cantos, estrenada en 1937.

Asimismo cabe señalar las cantigas gallego-portuguesas, más de cuatrocientas canciones con estribillo, escritas a finales del siglo XIII y conservadas en varios cancioneros<sup>20</sup>.

La evolución constante y los préstamos citados, dieron lugar a la creación de nuevas formas musicales como el *organum*, composición con dos líneas melódicas paralelas, el *conductus*, un canto procesional en latín o el *motete*, composición polifónica. Algunas de las formas citadas eran utilizadas también en la música profana (Stevens 1983: 335). Ésta utilizaba también música de danza que podía convertirse en canción y viceversa, una y otra interpretadas por ministriles y trovadores.

A partir del siglo XIV se introducen en la composición nuevos esquemas rítmicos y métricos. El nuevo estilo recibirá el nombre de *Ars Nova*, expresión acuñada por el teórico y compositor Philippe de Vitry (ca. 1320), para diferenciar la nueva forma de componer de la anteriormente vigente que será llamada *Ars Antiqua*. Aparecen nuevas formas de canciones, como la *ballade*, compuesta por tres estrofas con estribillo, el *rondeau*, un poema de ocho versos, el *lai*, con estrofas de forma desigual o el *virelai*, un estribillo con varias estrofas (Reaney 1983: 421). En Inglaterra aparece el *ayre*, canción habitualmente acompañada al laúd. En Italia se desarrollan el *madrigal*, composición a varias voces, la *caccia*, también a varias voces que debe su nombre a la abundante temática cinegética, y la *ballata*, similar al *virelai*. Hacia el *Trecento* italiano la música profana se desarrolla en las ciudades-Estado<sup>21</sup>.

Por otra parte, de la mano de Giovanni Pierluigi da Palestrina y Orlando di Lasso, la polifonía y el madrigal alcanzan su máxima expresividad y complejidad, lo que influirá en el cambio que significará la ópera (Trías 2010: 93). Palestrina es autor de 104 misas en las que la polifonía alcanza gran pureza sin descuidar la inteligibilidad (Burkholder et al. 1960: 274). Por su parte, Lasso es autor de 700 motetes de carácter profano.

Hacia el siglo XV, las cortes europeas se dotan de capillas con músicos asalariados, costumbre que se extiende a los círculos aristocráticos y dignatarios eclesiásticos. Los músicos de capilla eran al mismo tiempo intérpretes y compositores. Por otra parte, la imprenta musical a partir de 1500 redujo los costes y favoreció la difusión de las obras (1960: 200).

La música en el teatro, presente en el teatro griego clásico, se mantuvo en los dramas litúrgicos medievales, formas originalmente cantadas y dramatizadas posteriormente, a partir del siglo X. Se trata de obras alusivas a la Pascua, la

---

<sup>20</sup> Compiladas en BREA, M. (coord.), *Lírica profana galego portuguesa*. Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 1997.

<sup>21</sup> *El Decamerón* (Boccaccio, 1351) da cuenta de la variedad e importancia de la música en esa época. Cada una de las Jornadas en las que se subdivide, concluye con una canción.

Navidad y otras festividades religiosas. Se acompañaban con música de órgano, siendo interpretadas en forma de canto llano y con actores clérigos (Hoppin 1978: 190).

Posteriormente se introducen textos poéticos rimados, se adoptan temas locales y comienzan a interpretarse fuera de las iglesias, al margen de la liturgia y con la presencia de juglares. Los cantos están relacionados con la canción profana de su tiempo. El siglo XV conoce el gran desarrollo del drama sacro medieval que ahora es interpretado con la inclusión de música sacra y música trovadoresca, incluyendo distintos tipos de canciones.

“La inclusión de intérpretes profanos y eclesiásticos conjuntamente, obligó a las representaciones a pasar, inevitablemente, del recinto de la iglesia al pórtico, del pórtico a la plaza del mercado y, finalmente, del mercado al teatro” (Robertson 1960: 315)

Al igual que en las demás artes, el barroco musical se caracteriza por la nueva importancia atribuida a la expresión de los afectos o emociones. Si en la arquitectura o en la pintura se conseguía a través de nuevas formas ornamentales o expresivas y en el teatro a través de la expansión del drama, en la música se tratará de expresar los afectos o emociones a través de la composición. Para ello se utilizaban distintos recursos expresivos, como la disonancia, contraria al contrapunto, que Monteverdi definirá como *seconda pratica*, en la que el texto se impone a la música frente a la visión tradicional del madrigal, llamada *prima pratica*, de acuerdo con los escritos de Gioseffo Zarlino<sup>22</sup> (Burkholder et al. 1960: 371).

Zarlino (1558) estableció el fundamento matemático de los intervalos musicales y de sus relaciones, a partir de la cual se pudo desarrollar la armonía tonal, basada en la racionalidad y la naturalidad. En su obra proponía retornar a los modelos musicales de la Grecia clásica, totalmente desaparecidos. Sus innovaciones hicieron posible abandonar el mundo de la polifonía medieval. Por otra parte Zarlino postuló la simultaneidad del estudio de la teoría musical con la práctica. Sus teorías fueron aplicadas por Giovanni de Bardi en los seis *intermezzi* que compuso en 1589, en estilo barroco y con alusiones a la mitología y a la antigüedad, sentando las bases teóricas del género operístico (Buchar 2014: 153).

---

<sup>22</sup> Zarlino publicó *Le institutioni harmoniche* en 1558 en Venecia. Se trata de un conjunto de reglas sobre composición y armonía.

## 2.2 Conceptualización de la ópera

La ópera es una forma teatral encuadrada en el llamado “Teatro lírico”, rubro inclusivo de otras formas de teatro musical como la zarzuela, el género chico, la opereta, la *ballad opera* inglesa, la *opéra comique* francesa o el *singspiel* alemán. Unas y otras están constituidas por texto y música en proporciones variables. Si bien entre ellas existen diferencias estilísticas y temáticas muy notables así como distinta orientación al público. De forma muy expresiva la ópera fue denominada en sus orígenes *Favola in música*, por Monteverdi y más tardíamente *Dramma per música* por Gioachino Rossini.

Al objeto de la presente investigación académica, la ópera tiene dos características que permiten analizarla en el marco de los Estudios Literarios: a) existe un texto dramático, el libreto, con sus acotaciones y otros paratextos; b) se representa en la escena, siendo el texto literario principalmente cantado y acompañado por la música, y no recitado a diferencia del teatro, si bien conservando todos los demás sistemas de signos no verbales de la forma teatral.

Lo que en el teatro es ocasional, la música, que aparece como subrayado, como parte de fragmentos cantados o como recurso sonoro, en la ópera es un recurso intrínseco al espectáculo. Lo que se representa es una fábula teatral construida en función de la música, no una fábula acompañada de música. Ópera y teatro utilizan sistemas de signos distintos, musical y lingüístico respectivamente, aunque comparten determinados códigos dramáticos y escénicos, entre ellos el texto dramático, hasta tal extremo que incluso las óperas procedentes de textos previos de carácter narrativo, deben sufrir un proceso previo de dramatización del texto a través del libreto.

La inclusión del drama musical entre los géneros teatrales no es unánime entre los especialistas. Así, García Berrio (1992), al estudiar los géneros literarios propone una tipología que agrupa los diferentes tipos en cuatro géneros: poético-líricos, épico-narrativos, teatrales y didáctico-ensayísticos (1992: 216). Tras tratar someramente subgéneros como la zarzuela, el vodevil o la revista, señala la falta de consideración que han recibido tradicionalmente por parte de la crítica, se sobreentiende que académica. Sin embargo, omite mencionar la ópera, si bien en un cuadro sinóptico ilustrativo aparece unida a la opereta, la zarzuela, la revista, la tonadilla y la comedia musical bajo la rúbrica común de formas musicales.

Por el contrario, Pueo (2006) considera que la ópera debe considerarse un género literario propio. Basa su argumentación en la consideración de que tanto el libreto o texto dramático adaptado como la representación operística mantendrían la literaridad por más que la recepción fuese distinta para el lector y para el espectador.

“Así pues, tampoco hay motivos suficientes para descartar la literariedad del texto espectacular en la ópera, pues, hablado o cantado, el lenguaje sigue siendo un elemento básico, sin el cual no se podría dar sentido a la representación, a no ser esta se adscriba a aquellos géneros en los que no participa el lenguaje. Si consideramos que el teatro hablado –tanto en la forma del texto dramático, como en la forma del texto espectacular– es literatura, habremos de concluir que el teatro cantado también lo es” (2006: 618)

Claudio Guillén (1985) adopta una posición diferente al calificar a la ópera, como a la cinematografía o el ballet, de manifestaciones complejas, pues:

“No son ni música pura, ni mera literatura, ni simple movimiento, ni imagen fotográfica a secas, por una parte; pero, por otra, tampoco han de considerarse como mezcolanzas ni yuxtaposiciones de los cauces tradicionales de expresión artística” (1985: 133)

Añadiendo que para su análisis,

“Lo primero es distinguir en cada caso entre la simple yuxtaposición y la compleja fusión origina de diferentes clases de signos con objeto de dar origen a otro sistema o polisistema semiótico. Es decir, más o menos, al “*Gesamtkunstwert*”, a la obra de arte completa” (1985: 33)

Durante mucho tiempo la ópera ha sido considerada como la obra de arte total al intentar una síntesis de las demás artes. Es cierto que, como arte escénica, la ópera precisa de la colaboración, en grado mayor que en ninguna otra modalidad artística, de músicos, cantantes, coristas, compositores, libretistas, escenógrafos, en ocasiones danzantes, sin olvidar los demás oficios escénicos, todos ellos mediatizados por productores o mecenas. De donde resulta,

“La naturaleza peculiarmente híbrida de la ópera, su enigmática amalgama de distintos sistemas de comunicación artística” (Parker 1988: XI)

Sin embargo y desde hace ya un siglo, la cinematografía ha logrado una síntesis artística aún mayor, desplazando a la ópera de su posición hegemónica entre las artes del espectáculo. Adorno (1974) ha sido un crítico acerbo de la visión de la ópera como arte total, considerándola una visión ideológica. En su opinión se trata del espectáculo burgués por excelencia y de una forma ideológica de arte:

“La situación social de la ópera en el presente como aceptación de algo que no se entiende. El abonado sólo vagamente informado sobre la temporada de ópera, si es que sabe algo de ella, firma un cheque en blanco. Se [le] suministra un número de óperas, quizás sin la voluntad aunque ciertamente sin la resistencia de la clientela (...) Más que ninguna otra forma, la ópera responde de la cultura tradicional burguesa ante aquellos que al mismo tiempo no participan de ella” (1974: 268)

Como espectáculo, la ópera persigue la unidad de la racionalidad con la irrealidad. El distanciamiento impuesto por la ostentación escénica y por el canto, que representan la irrealidad absoluta, rompe cualquier tentación de



realismo, intentando desencadenar las pasiones y el entusiasmo (Ishaghpour 1995: 25). Para lograrlo dibuja situaciones de gran intensidad, simplifica los conflictos, estiliza los personajes. Éstos aparecen en muchas ocasiones como arquetipos universales, sometidos a situaciones dramáticas extremas. Ahí radicaría una diferencia esencial entre el teatro y la ópera. El *ethos* sería el dominio del teatro mientras que el *pathos* lo sería de la ópera, nos dice el mismo autor.

“L’opéra c’est l’art le plus improbable, qui exige la richesse, l’ostentation, le luxe, la machinerie, le costume et le déguisement; car rien n’y est soumis aux normes de l’expérience empirique qui, par contre, gouvernent le roman” (1995: 26).

En la misma línea de análisis se ha dicho que la ópera no puede ser realista (Tromp 1980: 100), pues el canto es antirrealista. Además la ópera suele presentar a los personajes en un mundo artificial. El libreto evoca las situaciones de conflicto y dibuja escenas de confrontación que la música lleva al paroxismo. La distancia entre el mito representado y su estilización en la escena provocaría en el público la catarsis, la función liberadora.

Pocas manifestaciones artísticas nacen como consecuencia de una reflexión teórica previa o de la influencia de ésta sobre las formas artísticas existentes. La génesis de la ópera se produce en el contexto de debates teóricos sobre los límites de la polifonía renacentista. Surge además en un ámbito geográfico bien definido, los Estados de Florencia, Mantua, Venecia y más tarde Roma, lo que marcará una profunda huella italiana en la lengua de soporte, en el estilo musical y también en la recepción social. Muchas de las discusiones originales han continuado a lo largo de su existencia: primacía de la música o de la palabra, carácter escénico, encuadramiento como género literario o género musical, estructura interna, producción empresarial, son algunos de los aspectos que han producido una copiosa literatura.

A lo largo de su existencia, la valoración de la ópera ha oscilado entre dos extremos. De una parte, los defensores del drama y de la comprensión del texto, de otra, quienes primaban el virtuosismo vocal y la facilidad melódica. Una tensión entre el drama musical equilibrado y la desmesura emocional que se asocia al canto. Si bien la ininteligibilidad se ha considerado como una constante:

“La ópera es famosa por su nula inteligibilidad; a lo largo de su historia los públicos, y a veces los actores, han ignorado sus significados y, por su parte, las instituciones fundadas para exhibirla en general han sido formas de entretenimiento social que utilizan la ópera como excusa. El teatro de ópera (...) ha sido anexado por una sociedad que lo utiliza como un fruto preferido y como una manifestación de su propia elegancia” (Conrad 1987: 255)

Mientras la ópera formó parte de los espectáculos de la Corte, como en Francia, los argumentos de los libretos se repetían incesantemente pues se trataba de

enaltecer a la monarquía y su sistema de valores. Desde el momento en el que los teatros abrieron sus puertas al público, en 1637, los empresarios y consecuentemente los libretistas y compositores, estuvieron atentos a la demanda de los espectadores. De esta forma la ópera sería, inicialmente basada en temas mitológicos, evolucionó hacia la ópera *buffa*, con historias más próximas a los asistentes. Pero,

“El público no sólo exigió “más acción”, más entretenimiento, más actualidad; exigió también una melodía pegadiza y pronto exigió también una gran capacidad vocal, la acrobacia de la garganta a la que se entregaron en especial las sopranos de *coloratura* y los *castrati*. Los compositores tuvieron que componer las arias más importantes de sus óperas “a la medida” del cantante que iba a interpretar el personaje” (Pahlen 1995: 19)

Los compositores y libretistas, siempre atentos a la demanda de su público, en muchos casos desatendieron el valor de los recitativos y de las transiciones entre arias en beneficio de la espectacularidad que proporcionaban los intérpretes. Habrá que esperar a Wagner y a Verdi para encontrar una valoración distinta del drama musical, que será subrayado por la melodía.

A partir de ellos, los compositores exigirán de los libretistas mayor desarrollo dramático, de forma que la ópera dejará de ser una sucesión de números cantados unidos por una leve *fabula* para asumir la condición de *drama in musica* lo cual no es contradictorio con la inverosimilitud de las tramas, patente en muchas obras del siglo XIX. En la ópera, como en la novela o el cine, también se produce “*that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith*”, según la conocida sentencia de Coleridge.

Al igual que las demás artes y dentro de los límites impuestos por las convenciones de cada género y por las personas o instancias de poder que determinaban la existencia del espectáculo, la ópera ha tratado los temas propios de su época: los apetitos humanos personificados en los dioses de las primeras óperas, la sensualidad del siglo XVIII en las obras mozartianas, los nuevos ideales políticos de finales del siglo XIX en Wagner o los conflictos existenciales en la ópera contemporánea.

La historia de la ópera parece ratificar la afirmación de que “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva 2001: 190). Muchos temas operísticos fueron objeto de distintas versiones. Así, en el siglo XVIII se compusieron nueve óperas sobre el mito de Don Juan, cuatro de ellas en el mismo año, aunque hoy sólo la versión mozartiana siga sobre las tablas.

Tan fértil producción podría traer causa del éxito de una comedia coetánea de Carlo Goldoni<sup>23</sup>, que a su vez se inspiraba en varios *canovaccio* de la *Commedia dell'Arte*, (Radigales 2017:191), además de beber de la obra atribuida

---

<sup>23</sup> “*Don Giovanni Tenorio o sia Il Dissoluto*”, estrenada en 1736 en Venecia.

tradicionalmente a Tirso de Molina<sup>24</sup> y actualmente a Antonio de Claramonte<sup>25</sup>, también adaptada por Molière<sup>26</sup>, Thomas Shadwell<sup>27</sup>, Antonio de Zamora<sup>28</sup>, José Zorrilla<sup>29</sup> y otros muchos escritores hasta sobrepasar la cifra de dos mil versiones (Flurstchütz 2010: 2). Ramón Carnicer, aprovechando el mismo libreto de Lorenzo da Ponte que había utilizado Mozart, compuso una ópera<sup>30</sup> de título similar. La intertextualidad fue siempre una característica del género: de las 38 obras dramáticas de Shakespeare, 29 han sido llevadas a la ópera, en alrededor de 270 versiones. De “Don Quijote” existen más de 20 versiones operísticas (2017: 48).

Muchas de las óperas citadas en el presente estudio, forman parte del repertorio actual, con libretos cuyas fuentes son identificables bien como adaptaciones de otras obras o como creaciones de la pluma de escritores reconocidos. Unas y otras beben a su vez de fuentes anteriores, ya sean literarias, populares, iconográficas, etc. En consecuencia podemos considerar la historia de la ópera como un palimpsesto en el que los *topoi* y los tipos se retoman para adaptarlos a la sensibilidad y estilo de cada época y de cada compositor. El haz de significados que ello entraña es lo que deberá de ser descifrado y trasladado a la escena por el director musical y el director escénico, obligados a efectuar una lectura similar de la partitura para lograr la síntesis que es el espectáculo operístico, siempre derivado de la música.

La muerte o decadencia del género, varias veces pronosticada, ha sido desmentida por una evolución constante que en el momento actual muestra más caminos que nunca si bien se ha consolidado universalmente una forma predominante de espectáculo y un tipo de recepción social mayoritario que no excluyen propuestas innovadoras. Se ha escrito que el siglo XX ha sido el de la muerte de la ópera, y su transformación en producto de estudio y representación, al menos en su concepción tradicional: “La crise de l’opéra, la mort de l’opéra, équivalent à l’apparition d’un savoir archéologique” (Cohen-Levinas 1994: 278).

---

<sup>24</sup> “*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*”, publicada en 1630.

<sup>25</sup> Quien habría adaptado una obra suya previa, “*Largo me lo fiáis*”, representada en Córdoba en 1617. Para una discusión de fuentes, RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A., “Tirso de Molina y el Burlador de Sevilla: la hipótesis tradicionalista y el estado de la cuestión”. Valladolid: *Castilla. Estudios de Literatura* (2), 2011, pp. 151-165.

<sup>26</sup> “*Dom Juan ou le Festin de Pierre*”, estrenada en 1665 en París.

<sup>27</sup> “*The libertine*”, estrenada en Londres en 1675. Posteriormente Henry Purcell compuso música incidental para la obra.

<sup>28</sup> “*No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra*”. Fecha de estreno y de publicación, desconocidas pero previas a 1728.

<sup>29</sup> “*Don Juan Tenorio*”, estrenada en Sevilla en 1844.

<sup>30</sup> “*Don Giovanni Tenorio o Il dissoluto punito*”, estrenada en 1822 en Barcelona.

Sin embargo en el mismo período se ha visto nacer la teoría de la ópera (Fernández Guerra 2009: 20), cuyas reflexiones han dado lugar a la profunda renovación de las últimas décadas.

Tras la Segunda Guerra Mundial la ópera, en su concepción de obra de arte total, ha sido confrontada por la cinematografía, siendo en ésta donde el público contemporáneo se ha sentido reflejado. Así el género operístico paulatinamente se ha desplazado del espectáculo comercial al espectáculo cultural, con la entrada masiva de financiación pública (2009: 23). Como consecuencia han variado tanto la significación que tiene para el público como la valoración crítica.

Por otra parte, el origen aristocrático determinará su evolución histórica, influyendo en la elección de los temas susceptibles de ser representados, en la organización del espectáculo, su financiación y también en la composición del público receptor. Ecos de ese origen se mantienen actualmente en la consideración social de la que goza, como atributo del ocio de las élites.

### 2.2.1 Problemas de sentido

El debate sobre el sentido de la ópera existe desde sus orígenes. Desde posiciones estéticas, semióticas o sociológicas, musicológicas o filosóficas, ha sido objeto de análisis y controversia sin que se haya alcanzado un consenso básico en torno a la cuestión principal, las relaciones entre la música y el lenguaje. Schopenhauer, irónicamente, afirmó que: "Strictly speaking, one might define opera as an unmusical invention for the pleasure of unmusical people" (cito por Brown 1948: 87).

De la importancia histórica del debate ilustran sendas óperas, que podríamos considerar metaóperas, en las cuales la discusión teórica se aborda en el marco de una reflexión sobre el propio género musical. En "*Capprichio*", de Richard Strauss con libreto de Stefan Zweig y Clemens Kraus, se aborda el mismo tema que ya había sido tratado en el siglo XVIII en la ópera del libretista Giovanni Battista Casto y del compositor Antonio Salieri. El título de esta última resume el tema de ambos a la vez que toma posición: "*Prima la música e poi le parole*".

La ópera es un género esencialmente convencional por su naturaleza misma: ha de resolver de un modo equilibrado el compromiso que supone la unión de ambos elementos distintos y, si se quiere, antagónicos (Delgado 1993: 59).

Para Kant (1790), la música es el arte que más se aproxima a la palabra. Se expresa por medio de sensaciones, sin conceptos. Es más goce que cultura nos dice. Exige a menudo cambios y no soporta la repetición reiterada sin producir aburrimiento. Su estímulo parece descansar en que cada expresión del lenguaje tiene en conexión con ella un tono adecuado a su sentido, que caracteriza en

mayor o menor grado un afecto del hablante. Recíprocamente también lo provoca en el oyente, suscitando en éste la misma idea expresada en ese tono.

La música es el lenguaje de los afectos y comunica las ideas estéticas por asociación. La forma melódica y armónica de la composición, expresa la idea de un todo coherente conforme a un tema que constituye el afecto dominante de la pieza. La base matemática de la música es *conditio sine qua non* de la proporción de las impresiones pero no participa ni en el estímulo ni en el ánimo que produce la música. De esa expresión matemática depende la satisfacción, la cual,

“Si bien no representada mediante un concepto determinado, satisfacción que la mera reflexión sobre un conjunto tal de sensaciones simultáneas o sucesivas enlaza con este juego suyo como condición de su belleza válida para todo el mundo” (1790: 297)

Si el sentido de la música instrumental ha dado lugar a diversas posiciones teóricas, en el caso de la música vocal, de complejidad acrecentada por el uso de dos sistemas de signos distintos, ocurre algo parecido. Se ha defendido que en la obra vocal más perfecta las palabras deben notarse lo menos posible, reduciéndolas a un juego verbal (Ruwet 2002: 74). Se trata de una interpretación defendida anteriormente por Schloezer (1959), para quien el sentido de la música debe buscarse en su estructura y no en su origen o efectos psicológicos: “L’oeuvre musicale ne comporte aucune référence à quoi que ce soit, ne nous renvoie pas à autre chose” (1959: 31).

Es decir, si la obra de arte manifiesta lo que el autor siente y piensa, en el caso de la música lo hace en el lenguaje de la emoción. Todo lo demás que rodea a la interpretación, ya sea el contexto cultural, la biografía del autor o las circunstancias de la composición, incluso los comentarios del propio autor sobre su obra, representan una aportación de datos complementarios pero no son música. Por ello es vano intentar explicar la obra por medio del autor, de su estilo o trayectoria. La referencia de la obra es a sí misma y no a otro significado. La comunicación que establece con el oyente es meramente estética. Una melodía sólo expresa una melodía y no se puede asociar a una emoción.

Refiriéndose a la ópera, Ruwet (1972) estima que la significación no se oscurece por la ininteligibilidad del texto, pues el contexto de la obra y la memoria cultural completan el significado:

“La signification est simple – dans un duo d’amour, par exemple – et il suffit d’un minimum d’information pour la communiquer, le contexte et la situation jouant d’ailleurs le même rôle que dans la vie de tous les jours – ou bien dans la musique religieuse polyphonique, les textes, tel celui de la Messe, sont supposés connus de tous et la mémoire supplée la perception” (1972: 52)

Así la relación entre texto y música sería dialéctica al formar parte ambos de una estructura mayor y con un significado diferente al de cada elemento por

separado. Una postura similar ha sido defendida por Steiner (1998) argumentando que la música es intraducible al lenguaje y que

“...tiende, conscientemente o no, a replegarse en su propia totalidad, a de despojar al texto de todo sentido léxico-gramatical susceptible de ser trasladado. Busca vocalizar por completo la fonética, las sílabas significativas del lenguaje. Las palabras deben fundirse en *vocalises puras*” (1998: 91)

Lo cual no resta significado a la música, sólo que éste no se traduce en expresión verbal ni en estructuras lógicas. Existe una tensión agónica entre la palabra y la música, ya sea en los *lied*, las cantatas o la ópera. La música, como la danza, formaría parte del espíritu humano más vital, que no se deja reducir a la racionalidad del lenguaje:

“La música y lo metafísico, en el sentido etimológico del término, la música y el sentimiento religioso, han sido virtualmente inseparables. En la música y por medio de ella, nos hallamos de la forma más inmediata en presencia de la energía en el ser, manifiesta aunque inexpresable lógica y verbalmente, que comunica a nuestros sentidos y a nuestra reflexión lo poco que podemos atrapar de la desnuda maravilla de la vida” (Steiner 1998: 262)

Según este autor, la música está presente en todas las intuiciones humanas de la trascendencia, desde el mito de Orfeo hasta las obras de Schubert, Schönberg o Messiaen, no sólo con motivos religiosos, sino con todo aquello que desborda o supera lo expresable y analizable. Frente a la pretensión del positivismo que demanda explicaciones de los fenómenos, ya sea de forma mensurable, psicológica o sociológica, la música conmueve porque significa en un determinado nivel. “En la música la forma es contenido, forma contenida” (1998: 263).

Se trata de una idea similar a la expresada por Trías (2010) cuando afirma que las creaciones musicales no poseen significación pero rebosan de sentido. El sonido dispone, merced a la música, de la capacidad de despertar emociones y pasiones o de plasmar en nuestra escucha, ideas estéticas musicales, que hablan al corazón y a la inteligencia, al sentimiento y al pensamiento (2010: 581).

Desde el ámbito de la Estética, Fubini (1994) revisa las concepciones principales sobre el significado de la música, deteniéndose especialmente en el estructuralismo. Citando a Lévi-Strauss, afirma que la música tiene una doble articulación, fisiológica y cultural (1994: 76). La primera se corresponde con la respuesta personal de la memoria, la atención o el ritmo, siendo diferente para cada persona. La articulación cultural estaría constituida por la selección de notas que forman la escala musical, por los intervalos que entre ellas se establecen y por las relaciones de jerarquía entre las mismas.

El compositor hace significativa la doble articulación a través de la melodía y el ritmo. El placer estético vendría de la alternancia entre tensiones y resoluciones provocadas por la música, de las expectativas generadas por la audición que son

recompensadas o frustradas por los siguientes pasajes. El discurso musical no sería traducible en palabras, no tendría un significado excepto en su propia estructura pero sería significativo para el oyente:

“El complicado lenguaje de la música no dice nada acerca de nada. Se le atribuye poder expresivo sin que se pueda precisar lo que realmente expresa ni de qué manera lo hace” (Fubini 1988: 32)

La dimensión sintáctica del signo musical correspondería a la armonía, considerada ésta no como una construcción basada en las leyes naturales, como defendían los teóricos barrocos Zarlino y Rameau, sino como la elección efectuada por el compositor de entre otras opciones a su alcance, como la música modal o el dodecafonismo. La semántica del signo musical residiría en los procedimientos técnicos decididos o recreados por cada músico. Desde ese punto de vista las estructuras musicales no serían más significativas que las estructuras sintácticas de la lengua hablada (Fubini 1973: 59).

Existirían múltiples niveles de significación y de comprensión: emotivos, de acompañamiento, ceremoniales, analíticos. El discurso en torno a la obra, que es el discurso de la crítica, sería pues metafórico, orientado a poner de manifiesto la contribución de cada músico al desarrollo constante del lenguaje musical. Algunas de sus características vendrían definidas por su orientación al público, por ejemplo el fenómeno de tensión-resolución característico de la composición musical habría servido de unidad métrica para los versos de los libretos, expresando las tensiones afectivas. El desarrollo de la armonía moderna mediante principios racionales, que es coetáneo del nacimiento de la ópera, seguiría la misma tendencia.

Para Kramer (2002), tanto la música como la poesía yuxtaponen elementos que son referenciales, miméticos o conceptuales, a esquemas puramente formales e independientes en gran medida de significados externos. La diferencia fundamental entre música y poesía estribaría en la distinta complementariedad de los aspectos connotativos y combinatorios. Para este autor, el significado musical es siempre no predicativo e inexacto. Mientras que en la poesía el significado poético es un juego ilimitado de relaciones connotativas explícitas (2002: 26).

En cambio Meyer (1956) acude a la Psicología de las emociones, derivada de la teoría de la *Gestaltpsychologie*, para explicar el significado de la música. En su interpretación la respuesta a la música depende de las respuestas habituales previamente aprendidas, las cuales se basan en leyes o constantes. También en las expectativas del oyente ante la organización del material sonoro, por ejemplo ante las sucesiones melódicas, definidas como sistemas complejos de relaciones de probabilidad, presentes en todo tipo de música tonal (1956: 71).

Las leyes de la Gestalt derivan de una inicial ley de la concisión, por la que reconocemos la organización o la regularidad del material sonoro. De ahí deriva

la ley de la buena combinación que explica nuestra respuesta a la melodía, el ritmo o la métrica. Por otra parte, la ley de la compleción permite al oyente reconocer el cambio de tonalidad mientras la ley de la conclusión le lleva a aguardar la resolución de las tensiones del discurso musical. En cuanto a la ley del retorno, afirma que “siendo iguales otros aspectos, es mejor regresar a un punto de partida cualquiera que no hacerlo” (1956: 164).

Para esta teoría, la música no proporciona connotaciones a los sonidos salvo en algunos casos, como los leitmotiv de Wagner o la música llamada programática, donde los motivos están explicitados por el compositor. Las connotaciones que atribuimos a los sonidos, son construcciones culturales aportadas por el oyente:

“A diferencia de la literatura o de las artes plásticas que, en general, no pueden comprenderse fuera de los símbolos designativos que utilizan, la mayor parte de la experiencia musical es significativa sin referencia alguna al mundo extramusical. Que una pieza musical despierte connotaciones depende en gran medida de la disposición y ejercitación de cada oyente, así como de la presencia de indicios musicales o extramusicales que tiendan a activar las respuestas connotativas” (1956: 268)

Se trata de un punto de vista similar al que propone Umberto Eco (2001: 175):

“Puesto que la emoción nace de un bloqueo de la regularidad, la tendencia a la forma buena, el recuerdo de pasadas experiencias formales, intervienen en el acto de escuchar para crear, frente a la crisis que se origina, *expectativas*: previsiones de la solución, prefiguraciones formales en las que se resuelve la tendencia inhibida. Como la inhibición perdura, surge el placer de la espera como una especie de sentimiento de impotencia frente a lo desconocido y cuanto más inesperada es la solución, más intenso resultará el placer al verificarse”

Desde una posición psicoanalítica se ha defendido que la ópera supone un retorno a la infancia. Se trataría de un espectáculo dirigido al inconsciente, una verdadera “regresión onírica”. Lo que explicaría la exaltación o desmesura de las pasiones tan habitual en el género. Pasiones que a su vez responderían a arquetipos previos. Así la pasión amorosa caracterizaría a los personajes femeninos mientras que la pasión del poder caracterizaría a los personajes masculinos.

“La pasión amorosa halla una connivencia profunda con la voz cantada porque ésta asume el sentido de las palabras y no se atiene más que a la seducción del objeto originario: el primer objetivo pasional, en respuesta al grito del nacimiento, es la voz de la madre que retorna en la ópera como la voz de la diva, hechizadora como el canto de las Sirenas”. (Castarède 2002: 131)

Según dicha interpretación la ópera llevaría al espectador a interiorizar lo que en la escena aparece como ajeno, transformándolo en vivencia propia. Sería una experiencia estética que superaría la mera comprensión intelectual:



“Abandonarse a la música, vivirla, gozarla, es abandonarse a poderosos sentimientos existentes en cada uno de nosotros y que nos devuelve a un mundo psíquico anterior al lenguaje, donde sólo cuentan las emociones” (2002: 19)

De forma similar se ha sostenido que el objetivo de la ópera sería la búsqueda del conocimiento por medio del amor a través de un proceso que transcurre por distintos momentos como la contemplación del vacío, del silencio habitado o del éxtasis de la muerte amorosa. El amor aparecería como el único sentimiento humano que redime, al precio fatal e ineluctable de la muerte, real o figurada en el caso de la pérdida. Desde ese punto de vista el significante de la ópera habría variado poco, girando siempre alrededor de la tensión entre Eros y Thanatos en todas las posibilidades combinatorias (Suárez 1994: 40).

Una perspectiva próxima es adoptada por Tomlinson (2001) cuando señala que la fascinación existente hacia la ópera es una consecuencia de procesos que todavía son misteriosos para nuestro tiempo por cuanto están alejados de las interpretaciones racionales, siendo próximos a emociones atávicas. Así, la ópera proporcionaría a las élites europeas, la experiencia de vivencias inmateriales con valores añadidos de extravagancia, irrealidad e irracionalidad:

“El canto operístico ha proporcionado a la élite de las sociedades europeas moderna y contemporánea, una poderosa experiencia de una metafísica y una física, de un mundo inmaterial además de material” (2001: 11)

Por otra parte y especialmente en la ópera contemporánea, la Poética interdisciplinaria da lugar a múltiples experimentos que buscan las consecuencias últimas de las formas y los materiales,

“Promu interprète d’une œuvre musicale qui demeure virtuelle. Le lecteur se voit offrir ici la marge de liberté qui fait de l’œuvre d’art une “œuvre ouverte”” (Locatelli 2001: 121)

La Semiótica musical es una disciplina desarrollada a partir de los años 70 del siglo pasado (Minguet 2016: 50-68). Muy reciente en comparación con la Semiótica literaria o la Semiótica fílmica. En ese marco, la ópera se incluye dentro del ámbito general de la heterosemiosis puesto que integra en un mismo discurso unitario diversos sistemas semióticos. El nuevo discurso es unitario tanto en su concepción como en su percepción.

La coincidencia entre ambos registros, musical y verbal, se puede establecer mediante dos mecanismos, la focalización y la convergencia. Por medio de la focalización, las ambigüedades asociativas propias de la música son orientadas por la mayor precisión semántica de las palabras. También mediante el proceso inverso, cuando la tensión dramática del texto es reforzada por la expresión musical. La convergencia se produce cuando la música da sentido al discurso dramático. En los casos en los que ninguno de los dos lenguajes es dominante ni se diferencian las funciones, se habla de cooperación (González 2009: 87).

Los procedimientos de generación de sentido se producen mediante distintos mecanismos, como la confirmación o la rotura de expectativas, que actúa sobre el horizonte de escucha del oyente. Otra forma es mediante el establecimiento de asociaciones, ya sea entre las estructuras sonoras, descubriendo su lógica interna, ya sea mediante referencias a contenidos extramusicales o afectando directamente a las emociones. También se genera sentido por contraste, por ejemplo entre sonido y silencio, entre momentos de tensión y momentos de distensión, característicos de la música o a través de los cambios en el ritmo o la tonalidad. Finalmente, se pueden generar valores de sentido dependiendo de las condiciones psico-físicas de la percepción (1999: 192).

La recepción completa la potencialidad del discurso sonoro al otorgarle sentido. El oyente, cuando mantiene una actitud constructiva, es capaz de comprender la organización de la obra en distintas unidades, descubriendo la función dramática y las distintas voces. De igual forma puede apreciar las líneas melódicas, la tonalidad y seguir la historia narrada.

“Ante el caudal de estímulos que su oído percibe durante la escucha de una ópera, por ejemplo, el sujeto receptor impone su percepción estructuradora: realiza una secuenciación que le permite articular la obra en unidades constitutivas de rango inferior; dentro de cada número, descubre la función dramática, el entramado polifónico, la organización tonal, etc; en todo momento entiende cada sonido como parte de un acorde, de una línea melódica, de una estructura rítmica, de una frase del texto verbal que canta una voz, de la historia que se está narrando” (1999: 236).

Esa capacidad estará mediatizada por su experiencia cultural, el nivel de sus conocimientos musicales, las experiencias auditivas y su nivel de instrucción. Otras informaciones, por ejemplo de tipo paratextual, como el título o el texto vocal, orientarán el sentido de lo que escucha. Dependiendo de la experiencia musical del oyente, la recepción tendrá lugar a través de un proceso afectivo (tensión-resolución) o técnico (secuencia de dominante-tónica).

Existiría una sintaxis de los signos musicales con independencia del texto que pueda acompañarlos. Sintaxis más libre que la lingüística al no depender de significados exteriores. La música proporcionaría al oyente los medios de estructuración de los signos:

“Des techniques musicales de base comme la répétition, la variation, le développement, etc., sont des techniques qui énoncent des relations intersémiques avant d’en faire usage pour fonder des relations plus complexes. Les oeuvres tonales, de même, débutent souvent par un énoncé des fonctions tonales principales, tonique, sous-dominante et dominante” (Meeùs 1993: 7)

La semiótica contemporánea ha explorado la aplicación de la Narratología a la música, abriendo un debate entre distintas corrientes que está lejos de concluir. Para Biagioli (2001), la ópera se asemejaría más a una novela que al teatro, pues los diálogos están soportados en una melodía continuada que representa el

verdadero vector de comunicación con el público, mientras que el texto tiene carácter complementario:

“De nombreux opéras ont donné lieu à des suites symphoniques ou à des paraphrases pianistiques reprenant leurs motifs principaux. De telles traductions seraient irréalisables si leurs auteurs n’étaient guidés par une trame musicale préexistente. Ceci rapproche l’opéra du roman près que du théâtre” (2001: 172)

En la ópera dice la autora, la música enlaza las distintas intervenciones con el contexto y con el oyente, actuando como narradora de acuerdo con el cuadrado semiótico. La oposición, contradicción o complementariedad entre los personajes de la obra, es subrayada por la música. Por otra parte, el ritmo y la melodía crean una textura, una voz narrativa sobre la que se apoya el texto literario que aquí será cantado.

Se trata de una argumentación que reconoce un significado narrativo a la música, en contradicción con otros autores ya citados. Anteriormente se ha comentado que el significado de la melodía nunca es unívoco, dependiendo su recepción de los varios factores que se han señalado. La versatilidad, como cualidad del material sonoro también puede predicarse de los textos originales en los que se fundamenta el libreto, con frecuencia transpuestos a distintos géneros como el teatro, la novela o el cine.

La postura en favor de la narratología musical, defendida por la citada autora, Grabocz<sup>31</sup> y otros, ha recibido una dura crítica por parte de Nattiez (2011), él mismo uno de los principales semióticos musicales:

“Privée de tout accompagnement verbal – dans le titre, les annotations, un récit programmatique, une sollicitation expérimentale –, une œuvre musicale, par elle-même, ne peut pas nous raconter une histoire (...) À n’en pas douter, dans les poèmes symphoniques, le titre et/ou le programme narratif font partie intégrante de l’œuvre. Privée du soutien linguistique, l’œuvre musicale n’est pas un récit, mais elle peut être un proto-récit, ce qui est tout différent” (Nattiez 2011:2)

Llegando a la total descalificación de dicha posición teórica:

“La narratologie musicale consiste alors à projeter sur la musique, considérée a priori “comme art narratif” alors qu’elle n’est qu’un proto-récit (...) mais ce récit est celui du musicologue qui démontre une fois encore la capacité des êtres humains à inventer des fictions témoignant d’un degré plus ou moins grand de fabulation” (2011:14)

Otros autores lo han expresado como “a musical work can be the starting point for a narrative impulse, but does not in itself constitute a story” (Domínguez, Saussy, Villanueva 2015: 115).

---

<sup>31</sup> Grabocz, M., *Musique, narrativité, signification*. Paris: L’Harmattan, 2009.

La ininteligibilidad de la ópera ha sido abordada por Robinson (1988) explicando que el drama musical no puede ser comprendido desde su libreto. Sostiene que la inteligibilidad del libreto es inhibida en grado variable por varios hechos. En primer lugar por el propio lenguaje musical, extraño para el oyente. Además por el carácter cantado e incomprensible con frecuencia, agravado en los duetos y coros. Finalmente dado que los cantantes compiten con el volumen sonoro de la orquesta, la dificultad se torna imposibilidad (1988: 328).

### 2.3. El libreto, texto literario al servicio del drama musical

La palabra libreto es un italianismo procedente de la voz *libretto*. En su origen hacía referencia al tamaño habitual en el que se editaba, en doceavo, si bien los primeros ejemplares medían veinte centímetros. Con frecuencia el texto dramático estaba basado en un texto literario o histórico anterior. A veces eran impresos con grabados o dibujos de los diseños escénicos. Estaban destinados a ser leídos durante el espectáculo, siendo su venta un requisito exigido por el autor.

A finales del siglo XVIII el libreto se imprimía y vendía a los espectadores, con la traducción del texto si era necesario. Dicho texto no se correspondería exactamente con el texto representado, debido a la costumbre ya citada de incorporar arias procedentes de otras obras o por las supresiones que introducían los cantantes, práctica que desaparecería a finales del siglo XIX al estabilizarse el repertorio.

“Este tipo de libreto (...) recogía el texto de la representación tal como se interpretaba en un determinado teatro con variaciones en ocasiones muy notables entre diversas ediciones y cuyo origen en la mayoría de los casos hay que asociar a la práctica habitual de los cantantes de añadir, suprimir o interpolar arias provenientes de otras óperas o escritas expresamente para ellos por un compositor” (Heilbron 2013: 294)

A medida que la ópera se expandía por otras ciudades, los libretos eran modificados para suprimir textos o incluir nuevas arias de lucimiento, lo que influyó en su poca consideración literaria, con pocas excepciones de las que luego se hablará. Su uso declina por tres factores: la aparición de la luz artificial de gas que permitía modificar la iluminación de la sala durante la representación, la estabilización del repertorio y la impresión comercial de óperas completas (Macnutt 1992: 1185).

Hay que recordar que hasta finales del siglo XIX, las luces de los teatros no se apagaban durante la representación, pues se consideraba que el espectáculo no transcurría sólo en el escenario, sino que la representación social del público era en sí misma parte de la forma de recepción. Por esa misma época al

generalizarse el sistema de derechos de autor el libreto comienza a editarse comercialmente.

Ubersfeld (1992) ha comparado el libreto y la música con dos gemelos rivales, como se revela en el doble discurso de la ópera, entre el matrimonio indisoluble y la perpetua confrontación (1992: 6). Esta autora señala cinco rasgos que subrayan que las relaciones entre ambos lenguajes no son superficiales. El primero, y el más evidente, la simplificación del texto que, cuando se trata de la transposición de un texto dramático o narrativo, lleva a la desaparición aparente de los pasajes introspectivos y de los contenidos político-sociales. Si bien la autora considera que se trata de un procedimiento de desplazamiento del sentido hacia la música, antes que de una supresión total. En segundo lugar señala como función principal del libretista, fabricar la materia verbal de las arias:

“Le poétique – en particulier dans l’aria – ou ne pourrait être entendu ou bien plutôt prendrait la place du travail de la musique: la richesse poétique est réservée au système des signes musicaux” (1992: 7)

El aria, nos dice, es universalizante, como lo son los sentimientos o las pasiones, mientras que el recitativo que la precede cumple la función de enunciación, particularizando la situación escénica.

Como tercer rasgo destaca la espectacularidad de la ópera, basada en la materialidad de los objetos como compensación de la irrealidad del canto y de su insuficiente inteligibilidad. El libreto subraya tanto los objetos, el utillaje como el espacio escénico. Además, el libreto perfila las voces de los personajes, las diferentes tesituras acordes convencionalmente con los caracteres descritos. Finalmente apunta la función del coro o en su defecto de los concertantes que confieren un tono unánime alrededor de los protagonistas.

Puede afirmarse que el libreto de ópera pertenece como texto al género teatral puesto que tiene como finalidad la representación escénica<sup>32</sup>. Ahora bien se trata de un texto teatral específico puesto que será soporte de la música que

---

<sup>32</sup> Una personalidad relevante en la ópera actual, Joan Matabosch, Director del Teatro Real de Madrid, cita a Julian Barnes quien dice que en la ópera el argumento tiene la función de “liberar los personajes lo más rápido posible para que puedan cantar sus emociones más hondas. La ópera va directa al grano, igual que la muerte”. La emoción virulenta, aplastante, histérica y destructiva sería la norma de un arte que busca, más obviamente que los demás, provocar una intensa emoción. “Sólo un pésimo libreto puede ser literatura. Lo que no quiere decir que un buen libreto no pueda tener cualidades literarias”, dice Matabosch, añadiendo que si el texto tiene una función denotativa, identificadora de la situación, la música tiene ostenta la función connotativa. “El análisis del libreto operístico como obra de arte no tiene el más mínimo sentido. Simplemente no es pertinente, es un disparate”. Se cita como contrapunto al marco interpretativo en el que se fundamenta la presente investigación.

MARTÍNEZ, B., “Solo un pésimo libreto puede ser literatura”. Madrid: *Leer* (281), 2017.

además le impone limitaciones o condicionantes estructurales. El libreto operístico se encuentra en una situación similar a la del guión cinematográfico, pues ambos son indispensables para la ópera y para el film respectivamente, más están subordinados a otra expresión artística, musical en el primer caso, visual en el segundo. Ambas formas de expresión, musical y visual, se basan en sendos códigos que deben de ser conocidos y respetados por quienes abordan la escritura ya sea del libreto, ya sea del guión.

Petrobelli (2005), ratifica la función ancilar del texto del libreto, precisando que tanto su carácter instrumental, como su estructura vinculada a la concepción dramática y la articulación del diálogo, con las opciones de verso, metro, estrofas o arias, implican una dependencia de la música. Considera que en el libreto se da un doble nivel de articulación, dramático y verbal, y que el músico interviene más sobre el primero (2005: 22). Las tensiones entre el texto y la música dan lugar a:

“Sono sempre due testi: quello creato dal librettista, e quello di cui il compositore si serve; questi due testi non coincidono quasi mai” (2005: 28)

Esa relación de dependencia impone limitaciones y así el libreto debe ser eficaz para el desarrollo del drama musical, válido para la estructura convencional de la ópera y relativamente sencillo pues formará parte de una expresión, el canto, de por sí mayoritariamente ininteligible para el espectador. Son limitaciones que no lo invalidan como texto literario, simplemente acotan sus posibilidades. Al escribir el libreto, el autor debe procurar que la comprensión de lo que ocurre en la escena provenga de la propia situación, con el auxilio de pocas palabras que ayuden a situar el contexto, las motivaciones de los personajes y las relaciones entre ellos.

El libreto no es sólo el soporte literario sobre el cual el compositor escribe la partitura musical. Aporta al compositor la *fabula* que se cuenta, la presentación de la misma sobre el escenario y la expresión verbal. Se trataría de un pre-texto que alcanza su plena potencialidad en unión de la música.

Con frecuencia los libretos, además del texto literario destinado a la representación, ofrecen otra información paratextual relevante como las didascalias, dedicatorias, prefacios y otros textos, composición del reparto y datos de la producción. De igual forma, el libretista no es sólo el escritor de los diálogos, sino que,

“The librettist therefore cannot be considered merely a word-smith stringing out lines of mellifluous verse: he is at once a dramatist, a creator of word, verse, situation, scene, and character, and – this is of vital importance- an artist who, by dint of his professional training as a poet and/or dramatist, can often visualize the work *as a totality* more accurately than the composer. This totality includes not only the “story” but also the means by which that story will be most effectively presented on stage both organizationally and scenically” (Smith 1971: XIX)

Suele afirmarse que el libreto no se representa como obra teatral sin música pero esa afirmación olvida que ha sido escrito precisamente como soporte de la música y no como obra destinada al teatro lo que se traduce en simplificaciones, adecuación de los personajes a las voces definidas por el compositor, y subordinación de las intervenciones de éstos a la organización del material sonoro en forma de arias, duetos, coros, etc.

La imbricación de palabra y música es tan profunda que las óperas no suelen representarse sin interpretación vocal, con excepción obvia de las oberturas instrumentales. Incluso cuando se prescinde de la escenificación, en la modalidad de concierto, semejante al teatro hablado, se mantiene el doble lenguaje musical y vocal.

Las connotaciones negativas asociadas al libreto, consecuencia del elevado número de obras con escaso valor dramático, son probablemente la causa de la escasa atención recibida desde el ámbito literario. Se trata de una crítica generalizable a cualquier manifestación de las artes, pues en realidad, sólo una ínfima parte de la producción habida en cualquier modalidad artística ha sobrevivido a su tiempo. En una publicación *in memoriam* dedicada a Calvin Brown (2000), a quien ya hemos citado en estas páginas, Wesstein recuerda una cita de éste,

“Many composers have protested against the insipidity of the stuff given them by the profesional writers of opera texts; others have preferred colorless words which could offer no competition with their music” (2000: 92)

Esa consideración tan negativa parece hoy superada, al menos en la forma apuntada por Claudio Guillén (1985)

“Es vano ensañarse con un libreto que no es texto sino pretexto, que no es literatura sino instrumento para la producción del *Gesamtkunstwert*” (1985: 134)

La evolución histórica de la ópera y la de su recepción explican la desigual valoración del libreto. Durante algunos períodos, las tendencias del momento, en especial la predilección que el público italiano mostraba por la música, provocaron la inserción de arias irrelevantes o destinadas exclusivamente al lucimiento de los cantantes, desvirtuando al libreto. Un hecho derivado entre otros motivos por la menor inteligibilidad de los textos cantados pero también por consideraciones culturales.

Así, mientras los libretos escritos por Philippe Quinault para las óperas de Jean Baptiste Lully eran visados por la Academia Francesa, Metastasio, probablemente el libretista que tuvo mayor proyección e influencia en la historia, tuvo mayores problemas para lograr el reconocimiento. (Groos 1988: 3). Wagner en su momento reclamó para sí, orgullosamente, la condición de poeta, frente a las connotaciones negativas de los libretistas de su época.

Tradicionalmente, la dramaturgia de la ópera ha sido abordada desde la disciplina de la Musicología, limitándose habitualmente al estudio de determinadas óperas, de sus autores y de los correspondientes libretos (Weisstein 1961: 4). Lo cual podría explicar que entre la amplia bibliografía de la ópera, existan pocos estudios sistemáticos sobre el fundamento literario de la ópera, esto es el libreto. Sólo en fechas muy recientes se ha iniciado lo que podría llamarse “libretología”, con un importante desarrollo en Francia y Alemania de lo que da fe Malkani (2017) en la introducción a una publicación monográfica:

“Ce revirement est peut-être dû aux nouvelles mises en scène qui se fondent sur le texte autant que sur la musique pour présenter une interprétation, une lecture qui suscite le désir de lire le substrat originel de l’opéra” (2017: 41)

El análisis actual de la ópera y del libreto va unido a los cambios habidos en la Narratología y en la composición musical. Actualmente se considera el libreto como un texto literario en el que se estudian la evolución de los mitos, las transferencias culturales, las ideas estéticas y sociológicas, además de la intertextualidad o el diálogo entre el texto y la música. El libreto sería un texto difícil de situar entre las categorías genéricas al situarse en las fronteras de la literatura, lo que explicaría el menosprecio académico que ha sufrido durante el siglo XX luego de haber sido objeto de reconocimiento en siglos anteriores (Malkani 2017: 3).

Actualmente se editan compilaciones de libretos y se desarrollan estudios sistemáticos sobre ellos, no sólo desde el ámbito de los estudios literarios sino también desde otras disciplinas como la musicología o la historia de las ideas<sup>33</sup>. Es una forma de reconocer que

“The operatic libretto, that stepchild of both music and literature, is a fascinating subject in its own right” (Brown 1980: 255).

Dentro de la multiplicidad de signos que intervienen en el teatro musical, visuales, acústicos, gestuales, kinésicos, etc., solamente el libreto tiene sentido unívoco de forma que sobre él actúan los demás signos. Como hemos comentado *ut supra*, la música sólo tiene significado en sí misma con independencia de los estados emocionales que pueda provocar en cada espectador.

Los libretistas contemporáneos también han reflexionado sobre el objeto de su creación. Afirmando la necesidad de una historia capaz de desarrollar una dramaturgia sólida, con personajes interesantes y convincentes. Señalan asimismo que los problemas de arquitectura dramática, estructura y lenguaje, deben estar integrados con el *tempo* musical. (Núñez 2016: 72). También

---

<sup>33</sup> La International Association for Word and Music Studies (WMA), fundada en 1997 para promover los estudios transdisciplinarios sobre las relaciones entre la literatura, los textos verbales, el lenguaje y la música, ha editado varios volúmenes de estudios hasta la fecha.



señalan los problemas específicamente musicales que el libreto debe considerar: la duración de una frase, la respiración entre frases, las pausas dramáticas, la velocidad interna de los diálogos, los puentes entre las escenas, la compresión y expansión del tiempo interno.

Otros libretistas como Andrés Ibáñez<sup>34</sup>, siguiendo a Wagner consideran que todos los elementos estructurales de la ópera, deben estar al servicio del espectáculo, de lo que acontece en la escena, siendo función del libretista ofrecer un texto dramático que pueda ser cantado.

En algunos momentos de la historia la figura del libretista asumió otros roles (Savage 1998: 376). Libretistas como Metastasio o Salvatore Cammarano, acompañaban sus textos de las indicaciones escénicas necesarias para facilitar la representación. Otros libretistas como Goldoni o Lorenzo da Ponte, asumieron además funciones de dirección escénica. Verdi escribía *disposizione sceniche* detalladas. Wagner supervisaba todos los detalles de la representación, como Mahler que en los teatros de los que fue director musical acrecentó sus funciones con las de director escénico. También Britten y Strauss dictaron instrucciones detalladas incluso sobre las escenografías. Al actuar así, todos ellos reaccionaban contra el deterioro del carácter dramático que había sufrido el género.

Contra esa actitud se rebelará Adolphe Appia, rechazando el realismo entonces vigente y defendiendo una nueva lectura teórica de las obras. Frente al muralismo decorativo vigente hasta entonces, propondrá escenografías arquitectónicas, con volumen y formas, con la finalidad de estructurar la escena, lo que además permitirá la desnudez del espacio. Por otra parte utilizará la luz para lograr la transformación instantánea del espacio. Frente al colorismo anterior, propondrá la monocromía adaptada al estado de ánimo del personaje (Roubine 1987: 153). Además Appia integrará la música en las representaciones escénicas (Oliva, Torres 1994: 337). Tras él los demás directores escénicos innovadores impondrán paulatinamente nuevas formas de representación.

### 2.3.1 Problemas de transposición

Las relaciones entre los textos, de acuerdo con sus características de abstracción, implicación o globalidad, pueden ser clasificadas en grados progresivos de menor a mayor intervención. Siguiendo a Genette (1989), el menor grado de intervención corresponde a la intertextualidad con ejemplos

---

<sup>34</sup> LLORENTE, J.A., "Andrés Ibáñez: lo que prima en la ópera es la escena". Madrid: Beckmesser, 2015

como la cita, la alusión o el plagio. Un grado mayor está representado por la relación con el paratexto, denominación que incluye prólogos, prefacios o epílogos, títulos, notas e ilustraciones. El grado siguiente sería la metatextualidad o comentario, seguida de la hipertextualidad o inserción de un texto en otro y finalmente la architextualidad o cualidad genérica (1989: 10). La más importante de las prácticas hipertextuales sería la transposición, sobre la cual dice:

“No existe transposición *inocente* (...) que no modifique de una manera o de otra la significación de su hipotexto (...) Nadie puede pretender alargar sin añadir texto y, por tanto, sentido, ni contar “la misma historia” desde otro punto de vista sin modificar, por lo menos, la resonancia psicológica” (1962: 375)

En cuanto a las formas de intervención sobre el hipotexto, Genette (1962) distingue las intervenciones formales entre las que cita la reducción y la ampliación, la versificación y la prosificación, o la transmodelización, como por ejemplo la adaptación de la novela al drama. Una modalidad diferente serían las intervenciones temáticas como la transformación diegética que obliga a modificaciones pragmáticas y las transformaciones pragmáticas que modifican el curso de la acción (Greimas 1976: 378).

Pavis (1980) define el proceso de adaptación como:

“Adaptación de una obra o de un género en otro como es la adaptación de una novela a la escena, manteniendo el relato y el código actancial. (...) Operación dramaturgica a partir de un texto destinado a la escenificación (en la que) todas las maniobras textuales imaginables están permitidas. (...) Obligatoriamente modifican la forma y sentido de la obra original” (1980: 23)

Una postura similar defiende Villanueva (1992) al sostener que,

“El concepto de adaptación es semiológica y artísticamente insostenible. Cuando una historia plasmada previamente en un discurso literario es transcrita con otro lenguaje en un discurso cinematográfico, por mucha fidelidad con que se haya resuelto la operación y aunque la sustancia del contenido argumental haya experimentado mínimas alteraciones, el significado final de la segunda obra de arte (por caso) es inexorablemente distinto de la primera” (1992: 28)

Es una posición semejante a la que adopta Durišin (1985) al señalar que,

“Conforme pasamos de una obra A a una obra B que pertenecen a artes distintas, toda la información procedente del mundo, de la realidad, de la esfera extraartística, no hace sino condicionar la producción de la obra B” (citado por Guillén 1985:128)

A lo cual el propio Guillén apostilla que dicho condicionamiento no se verifica cuando la información procede de un contexto artístico. Aunque sus palabras

versan sobre un caso específico, la transposición de la literatura al cine, su argumento es generalizable.

En la escritura del libreto tienen lugar prácticas específicas de intertextualidad y reescritura, sometidas tanto a los códigos de creación musical y escénica como a la recepción (Decroisette 2010: 7). Teniendo en cuenta lo anterior puede decirse que las prácticas de intertextualidad constituyen un diálogo del que participan tres lenguajes, el utilizado por el escritor, el correspondiente al destinatario y también el contexto cultural. Este autor actualmente dirige una investigación que persigue, entre otros objetivos, analizar la difusión del libreto como texto y el reconocimiento como objeto de lectura autónoma, la legitimación por los libretistas de la apropiación de textos previamente existentes y la forma en la que el libretista intenta hegemonizar la escritura operística.<sup>35</sup>

El “*Drama per música*” ha sido desde sus orígenes una dramaturgia que se adaptaba a las demandas específicas de la construcción musical. El canto, apoyado en la melodía, altera el ritmo, el acento y duración de las sílabas, exige la alternancia de momentos de tensión y momentos de resolución, impone determinadas estructuras en los conjuntos de voces e incluso en la división de las escenas o actos, todo ello en cuanto a la forma. La necesidad de ajustar los textos a la duración de las arias, dio lugar a textos breves pero muy enfáticos para permitir el lucimiento de los cantantes con repeticiones que afectaban negativamente a la acción dramática para permitir que la música ocupase un mayor espacio.

El libreto de ópera está sujeto a convenciones pues debe facilitar los objetivos musicales pero también el desarrollo de la acción dramática. Entre las citadas convenciones figura la simultaneidad de varios hablantes simultáneos, rechazada en el teatro recitado pero presente en el teatro musical, en forma de coros.

Para Patrice Pavis (1980) el Coro representa las fuerzas actantes, no individualizadas, que representan intereses morales o políticos. Entre sus funciones señala la función estética o desrealizante, la idealización y generalización, la expresión de una comunidad o su papel como fuerza de impugnación. (1980: 102-103).

Carmen Lozano (1990) ha estudiado las funciones que el Coro desempeña en el teatro de Valle-Inclán. Para esta autora, pueden clasificarse en cinco funciones que define como: a) elemento de distanciamiento, comentando la acción, expresando ideas generales o subrayando grandes conceptos, lo que acontecería en obras como “*Divinas Palabras*” o “*Romance de Lobos*”, b) como

---

<sup>35</sup> Groupe d’Études du Laboratoire d’Études Romanes. Université de Paris- VIII.

extremo de una tensión, preparando la entrada de otros personajes o como contrafigura, señalando el ejemplo de *“Romance de Lobos”*, c) señalando la evolución del personaje individual hacia el personaje colectivo, caso de *“Voces de Gesta”*, *“Divinas Palabras”* o *“Romance de Lobos”*, d) subrayando la naturaleza como elemento coral, por ejemplo en *“La Cabeza del Dragón”* o en *“La marquesa Rosalinda”* y por último, e) expresando murmullos o letanias, como en *“Romance de Lobos”* o *“Voces de Gesta”* (1990: 61-73).

Otra convención operística, sería el tratamiento diferente del tiempo dramático, lineal en el teatro recitado mientras que en la ópera admite suspensiones para intervenciones introspectivas (Weisstein 2006: 6). Por otra parte, la naturaleza de la música alterna tensiones crecientes y decrecientes que afectan a la estructura del drama. En la ópera la unidad dramática es el acto, hacia cuya conclusión la acción progresa escena a escena. De ahí la necesidad de intermedios. El ritmo de la ópera viene determinado por la música y a él debe adaptarse el texto.

La ópera se apoya en convencionalismos sobre los tipos vocales que sirven tanto a la caracterización funcional de los personajes como a la atribución de significado por el espectador. Equivale al concepto dramático del decoro. La tesitura de las voces de los cantantes, su timbre, *vibrato* o coloratura, son aspectos cargados de valores estéticos y culturales. La introducción del coro como elemento colectivo implica una síntesis de voces que no deben perder valor funcional. El coro vendría a sustituir a la función de los personajes suplantados si bien cada uno de ellos tendría matices singulares que en el personaje coral colectivo se pierden.

Se han señalado otras convenciones relacionadas con las tesituras de las voces, que expresarían ritualizaciones derivadas de los roles sociales. Así las voces graves se asociarían a los roles de poder, de dominio de la ley y el orden, y en el caso de las mujeres, serían las apropiadas para los roles de madres. En su conjunto, se trataría de roles adecuados para barítonos y contraltos. Por el contrario los roles de locura, histeria, personalidades inconstantes, estarían asociados a las voces agudas y femeninas. Los papeles de rival, ocuparían una posición intermedia entre los protagonistas, agudos y los secundarios, más graves (Cohen-Levinas 1994: 275-276). Se trata de una distribución que obedece a criterios de teoría musical:

“La clasificación des tessitures n’est pas fortuite. Elle est à l’origine d’une quantité d’ouvrages théoriques sur le problème des registres, des techniques vocales et de déclamations” (Ibidem)

La reiteración en las óperas de personajes femeninos asociados a los *topoi* de la locura y de sus consecuencias, ha llamado la atención de J.E. Burucúa (2005), quien analiza su mayor persistencia en la ópera que en la tragedia. Entre los personajes que analiza se encuentran Arianna, de Monteverdi; Norma, de Bellini; Lucia, de Donizetti; Lady Macbeth o la Traviata ambas de Verdi; Carmen,

de Bizet; Tosca y Manon de Puccini; Salomé y Electra de Strauss; y Lulú de Berg, entre otras. Para definir sus características comunes utiliza el término *Pathosformel*, acuñado por Aby Warburg<sup>36</sup> para referirse a las figuras en movimiento patético que se repite en diferentes manifestaciones artísticas en distintas épocas a través de la intensificación del significado originario. Los citados personajes compartirían el *Pathosformel* del caos y la desmesura, a través de los siglos, el cual,

“Pasó de emblema renacentista y clásico del *eros* desenfrenado a metáfora individualizada del binomio pecado-redención durante el romanticismo y, por último, a signo poético y musical de un ser humano en el que anida la pretensión cruelmente ilusoria de poder abandonarse, por lo menos, al libre fluir de sus energías vitales. Sólo una figura de mujer, engranaje más debilitado del mecanismo social por la vía de un sometimiento multiplicado, concentraría en sí la mayor esperanza y el más trágico fracaso de las ilusiones falsas” (2005: 446)

En la ópera la predilección de los espectadores por la música y especialmente por las voces agudas, ha sido constante, tanto de las voces femeninas como en su momento de los *castrati*. Lo cual ha provocado que desde Monteverdi hasta Donizetti, la voz femenina haya alcanzado progresivamente notas más agudas (Poizat 1986: 66). De forma convencional, el compositor atribuye la voz de soprano al personaje principal femenino y la de tenor a su homólogo masculino. Hasta tal punto esa convención está presente que en los teatros de ópera antiguos no son infrecuentes las localidades con visión reducida, puestas a la venta como ratificación de la primacía que el espectador otorga a la realización músico-vocal sobre la escénica-visual.

En un buen libreto el lenguaje es sencillo, la sintaxis sin complicación y el vocabulario limitado. El proceso de elaboración consiste en reducir el texto dramático, dinamizar y caracterizar a los personajes en sus rasgos más dramáticos y transponer situaciones dramáticas a imágenes visuales con ricos contrastes. Durante la interpretación, la distorsión del texto se produce por la distinta duración temporal de las sílabas, hasta ocho veces mayor en el canto que en la recitación.

Además, la música en cada compás alterna tiempos débiles y tiempos fuertes, alterando los acentos de la lengua hablada. El ritmo prosódico es sustituido por un ritmo musical necesariamente diferente. Por otra parte, el sistema de acentuación de cada lengua es diferente. La lengua italiana, muy vocálica, favorece el canto. La lengua francesa donde abundan los acentos en la última sílaba se opone al sistema de acentos de la frase musical. La consecuencia es que,

---

<sup>36</sup> CHECA, F., “La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1924-1929)”. In WARBURG, A., *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Berlin: Akademie Verlag GmbH, 2003. Ed. esp.: Madrid: Akal, 2010, pp. 135-152.

“La musique détruit le réseau complexe de rythmes et de sonorités sur lequel il repose [le livret]. A lui seul l’étirement dans le temps que représente le passage du parlé au chant et qui est, selon des mesures statistiques de 1 à 7 ou 8, ne permettrait plus à la trame sonore du poème d’agir sur l’auditeur” (Tromp 1980: 88)

El compositor al utilizar textos en verso, aprovechaba la cadencia en sílabas y rimas para adaptarla a la cadencia de la estructura de la obra musical, con su división en tiempos y compases. En los libretos versificados, la medida más habitual ha sido el octosílabo, menos estructurado que el alejandrino, si bien la ópera moderna ha abandonado el verso. De lo anterior se deduce que la música solo respeta una parte de la información verbal que permite reconocer los fonemas e identificar las palabras. Sin embargo los compositores, con las pocas excepciones de aquellos que han asumido la doble autoría de la música y del texto, desean que el texto del libreto les proporcione un esquema rítmico de la acción y de los caracteres de los personajes, sobre el que construir el andamiaje sonoro. Es por ello que

“Peu de sujets sont originaux; en général ils sont tirés d’une sorte de fonds commun culturel, constitué d’une part de la mythologie et des grands mythes, d’autre part des pièces les plus connues du répertoire théâtral” (1980: 97)

El discurso musical impone condicionantes a los textos teatrales. En la ópera el objetivo no es el acompañamiento o ilustración del texto, sino expresar el drama en forma musical. (González 2009: 269). Dichos condicionantes serán de naturaleza estructural, de contenido y de posibilidades de interpretación. Entre los primeros estaría la reducción de personajes prescindiendo de todos aquellos que no son esenciales pues la multiplicidad de individuos tiende a diluir sus diferencias músico-vocales, a diferencia de lo que acontece en el teatro. La supresión de personajes lleva a ajustar el número de actores al de actantes y a que algunos de ellos asuman las funciones que en el drama representaban los que han desaparecido. En la ópera las voces se superponen en muchos momentos mientras que en el teatro se suceden o alternan. La superposición da lugar a una unidad sonora para el espectador.

“Aunque en principio pueda parecer que aspectos básicos de la estructura dramática, como la división en actos y la repartición de las escenas, no se verán afectados por la música, lo cierto es que la transposición trae consigo un proceso de reformulación estructural completo. La música no sólo va a destacar los momentos de mayor tensión dramática, los va a definir. La obra necesita ante todo una organización coherente desde el punto de vista estrictamente musical. La sustancia dramática, por tanto, debe adaptarse a la estructura musical de la obra o, más exactamente, debe integrarse junto con la música en una estructura textual totalmente nueva” (2009: 269)

Los números concertantes, cantados por dos o más personajes, pueden alcanzar una gran complejidad. En “*Il viaggio a Reims*”, de Rossini, cantan simultáneamente catorce voces. También el coro puede ser soporte dramático.

Respecto a las transformaciones de contenido, señalemos que existen diferencias entre el texto dramático, organizado en secuencias de escenas, y el texto musical o partitura, organizado en una sucesión de momentos musicales que realzan la situación dramática o incluso la definen, pues existen momentos en los que no hay intervención vocálica pero sí musical, como las oberturas (González 2009: 268). La ópera debe tener una coherencia musical interna que mediatiza su estructura, obligando a adaptar, y habitualmente alterar, la sucesión de situaciones dramáticas, mediante la simplificación o condensación. Además de los equilibrios necesarios entre música y voces, y los momentos necesarios para las arias, los duetos o el coro.

Mayor dificultad presenta la adaptación si el hipotexto original es una narración. En ese caso deberá efectuarse un proceso previo, mediante el libreto, de adaptación a una estructura dramática, con frecuencia condensando la acción.. Por otra parte el carácter de los monólogos y de las arias en la ópera, es diferente al texto dramático, influyen en el tiempo de la acción y en su significado. Otras modificaciones habituales con respecto al hipotexto, son el desdoblamiento de escenas, la transformación de diálogos en monólogos o la inversión del orden de los acontecimientos.

En cuanto a los condicionantes extradiscursivos pueden señalarse el contexto social y cultural, el público destinatario o la estética dominante. El libretista deberá de actuar sobre un hipotexto que goza de una consideración determinada para el espectador que tiene en consecuencia un marco de expectativas con el cual valorará la nueva ópera.

Así, para Valle-Inclán por ejemplo, los libretos y las óperas que luego se comentarán, serán recibidos por el espectador con percepciones o conocimiento, variable según los casos, sobre el dramaturgo, las representaciones que hayan sido leídas o contempladas en cualquier lenguaje, literario, escénico, cinematográfico o televisivo, la imagen de Valle como escritor y como personaje, su iconografía, etc. La dificultad de la nueva obra será mayor cuando el hipotexto sea más conocido y la recepción para el espectador se encuentre condicionada por un número mayor de experiencias o conocimientos previos (González 2009: 261-267).

El contexto social actúa en dos sentidos. De una parte el autor crea la obra para un destinatario teórico y colectivo que escuchará la obra en determinadas condiciones de carácter individual o social. El público no sólo aplaude o rechaza la obra sino que refrenda o no la opción estética del autor, lo que influirá en su producción posterior. Por otra parte la obra es creada en un momento histórico determinado, caracterizado por ideas dominantes en los planos estético, filosófico o social, que conforman un código que facilita o dificulta la recepción. Además, las obras se interpretan como una práctica social, en el marco de una programación cultural, en un tipo de espacios singulares, mediante

determinados procedimientos de comunicación. La ópera es una actividad que no existe fuera de la explotación comercial (2009: 262).

De la misma forma están condicionados los intérpretes, ya que a través de ellos el oyente percibe la obra del compositor y al mismo tiempo la lectura que hacen los actores de ella. Durante algunos períodos de la historia de la ópera, los intérpretes condicionaban al compositor que escribía sus obras expresamente adaptadas a las características vocales de ellos. La interpretación presenta una dificultad añadida para los cantantes, que deben actuar escénicamente y simultáneamente cantar, atender al director y situarse en la posición escénica adecuada, lo que explica que la acción de muchas óperas sea percibida como estereotipada:

“Every gesture, every step, every bit of stage business is performed at the same instant in the same way by every singer who performs the rôle” (Brown 1948: 89)

Una última convención radica en que los momentos más intensamente emotivos, reforzados por la música, son contados por la ópera, no necesariamente sentidos por la audiencia.

## 2.4 Origen y evolución del género

### 2.4.1 Antecedentes

Entre las fuentes de la ópera se citan el drama pastoral y la comedia madrigal. El drama pastoral, representado a partir de 1471, era una obra dramática en verso con música y canciones intercaladas (Burkholder et al. 1960: 362). La comedia madrigal era una sucesión de madrigales organizados como una secuencia de escenas.

Los antecedentes más inmediatos de la ópera se encuentran en los *intermedi* que se representaban durante los entreactos de las comedias o dramas escenificados en los palacios de Mantua y Florencia durante el siglo XVI (Carter 1998: 3), cuyo carácter alegórico estaba claramente al servicio de la imagen de los príncipes que las financiaban. Los *intermedi*, como su nombre expresa, se interpretaban entre los distintos actos de las obras teatrales, normalmente cinco. Mantenían una relación simbólica con el drama representado o con acontecimientos de actualidad. Se representaron por primera vez en la corte de Ferrara. Muy pronto cobraron vida propia (Trowell 1983: 87).

Algunos de los escenógrafos, libretistas y compositores que en ellos participaban se agruparon en la Camerata de Bardi, un círculo de debate intelectual, con la presencia de poetas y músicos que se reunía en el palacio



florentino del noble Giovanni de Bardi, conde de Vernio, él mismo poeta y dramaturgo. Postulaban superar la herencia polifónica y contrapuntística, procedente de la Edad Media, y vigente en el madrigal renacentista, mediante una forma de expresión musical que, en su opinión, reproduciría el estilo de la antigua Grecia, facilitando la comprensión del texto al espectador frente a la complejidad frecuentemente ininteligible de la música polifónica, con sus distintas líneas de canto superpuestas.

En sus escritos, Vincenzo Galilei<sup>37</sup> (1581), miembro de la Camerata y padre del astrónomo, contrapone a la polifonía, de valor sensitivo, la necesidad de la monodia como expresión e imitación de los afectos, al imitar el lenguaje natural facilitando la inteligibilidad de las palabras. Es decir, sencillez y claridad en la expresión musical e independencia de la palabra respecto a la música. Una polémica similar tiene lugar dentro de la Iglesia católica en defensa de la comprensión adecuada de los textos y en contraposición a los excesos de la polifonía. Laicos y religiosos lograrán,

“Un éxito de carácter plural: por un lado, la apelación que se hace a la pureza y a la austera sencillez del teatro griego conduce al fastuoso drama barroco; por otro, las exigencias que plantean los papas tridentinos, en orden a eliminar del quehacer polifónico la barbarie, la obscenidad, los contrastes y todo lo considerado superfluo, conduce a su vez, a la suntuosa música litúrgica de la Contrarreforma: la cantata y el oratorio” (Fubini 1988: 146)

Este último autor señala que la apelación al carácter humanístico de la cultura griega clásica, debe entenderse como una polémica implícita contra el contrapunto.

“Bardi compone en 1589 pomposos *intermezzi*<sup>38</sup>. En estos se destaca una ornamentación barroca en el vestuario y la música de los madrigales (...) De este modo Bardi incluye la variedad en el espectáculo aunque sin sacrificar la unidad y claridad, ya que los seis *intermezzi* se encuentran unidos por un solo hilo conductor: la música” (Buchar 2014: 142)

Cuando Bardi deja Florencia, su lugar es ocupado por Jacopo Corsi, noble asimismo, con importantes intereses mercantiles quien también se rodea de una corte de artistas. Esa línea de pensamiento dará lugar en 1598 a la primera ópera, “*Dafne*”, con música de Jacopo Peri, libreto del poeta Ottavio Rinuccini y producción de Corsi. Aparece así, desde la primera obra operística, el triunvirato que modulará su evolución: libretista, compositor y productor. La música de esa *opera prima* se ha perdido, no así el libreto.

El mismo trío estrena en 1600 la ópera “*Euridice*” que introduce el estilo recitativo, a medio camino entre el recitado teatral y la canción, que se apoya

---

<sup>37</sup> La obra de Galilei, “*Dialogo della musica antica et della moderna*”, se publicó en 1581.

<sup>38</sup> En la bibliografía consultada se usan los términos *intermedi* e *intermezzi* para referirse a un mismo tipo de pieza teatral representada como su nombre indica en los entreactos.

en el *basso continuo*, una forma de composición en la que sólo se detalla la melodía y la línea del bajo, dejando al intérprete la libertad de elegir acordes o notas de paso. Las dos óperas citadas, fueron representadas en palacios florentinos y para un público restringido, básicamente cortesano.

#### 2.4.2 La primera ópera

Pocos años más tarde, en 1607 la corte de Mantua toma el relevo escenificando la obra de Claudio Monteverdi con libreto de Alessandro Striggio, "*Orfeo*", subtitulada *favola in música*, hoy considerada como la ópera fundacional y que se mantiene en el repertorio. La obra conserva rasgos renacentistas si bien introduce nuevas formas como las arias, duetos, coros y *ritornellos*. Su gran aportación es la aparición del carácter dramático de la música, ausente hasta entonces. Desde entonces, con recursos exclusivamente musicales el compositor puede dinamizar un argumento literario (Trías 2012: 62).

La expresividad, que ya estaba presente en la música anterior, ahora se pone al servicio de la acción dramática. "*Orfeo*" se representó solamente en dos ocasiones y habrían de transcurrir trescientos años hasta que fuese de nuevo llevada a los escenarios. La obra presenta similitudes con la ópera ya citada de Peri, en los personajes, en las alusiones a Dante o en las tesituras graves de los coros. Por otra parte, arias y dúos muestran influencia de composiciones de la época (Fenlon 2015: 24).

El libreto de Striggio, que se entregaba a los espectadores, estaba basado en las "*Geórgicas*" de Virgilio y en las "*Metamorfosis*" de Ovidio. Sin embargo el texto presente en la partitura contiene un final diferente al del libreto, pues si en éste Orfeo muere, en el texto de la partitura es elevado a la categoría de dios del Olimpo, algo que podría significar el deseo de Monteverdi de reivindicar la función del músico (Spampinato 2013: 27). Desde esa primera versión, el mito de Orfeo ha dado lugar a más de 200 óperas.

Al año siguiente, 1608, Monteverdi, ahora con libreto del ya citado Rinuccini estrena la ópera "*Arianna, tragedia in música*", obra perdida de la que sólo se conserva un recitativo de 72 versos, en forma de lamento, con la correspondiente partitura. Se trata del fragmento "*Lamento de Arianna*", escena séptima de la obra, que ha llegado hasta nosotros gracias a que Monteverdi lo incluyó en otras compilaciones. El libreto está inspirado en los textos de Ovidio, "*Heroidas X*"<sup>39</sup> y de Catulo, "*Carmina 64*"<sup>40</sup>. El citado fragmento es actualmente una obra muy conocida, reiteradamente imitada y que ha sido objeto de múltiples grabaciones. Es un ejemplo acabado de fuerza

---

<sup>39</sup> OVIDIO NASÓN, P., *Heroidas*. s. I a.C. Ed. esp.: Madrid: CSIC, 1986, pp. 69-76.

<sup>40</sup> CATULO, C. V., *Carmina*. s. I a.C. Oxford: Oxford University Press, 1958, pp. 58-74.

dramática de la música, de expresión de las emociones, alrededor de un texto que ha sido objeto de numerosos comentarios filológicos pero que también expresa sentimientos universales como la desesperación y el amor.

El nuevo género se beneficiará de dos innovaciones del teatro renacentista, basadas en la publicación de la obra de Vitruvio<sup>41</sup> y en la construcción del Teatro Olímpico de Vincenza<sup>42</sup>, primer teatro que intenta recrear el modelo del mundo clásico. Las innovaciones son el nuevo escenario, claramente diferenciado del público y la perspectiva, que permite representar el drama dentro de la escenografía y no delante de ésta (Costa 2009: 27).

La espectacularidad que dimana de la escenografía, ha sido también característica de la ópera desde su aparición. La maquinaria escénica está presente en el Orfeo citado, cuyos distintos escenarios incluían una cascada iluminada como en pleno día, con estatuas de la Poesía y la Música en un bosque, luego un desierto árido, más tarde la ciudad del Hades en llamas bajo un cielo de cobre y de nuevo el primer cuadro. Sin embargo la primera representación en el palacio de Mantua debió de ser relativamente sencilla, a tenor de las dimensiones de la sala donde fue representada que no permitían alardes escénicos (Brunel 1987: 24). El mismo Monteverdi en "*Il ritorno d'Ulisse in patria*", estrenado en 1640 en Venecia, utiliza una maquinaria sofisticada: una nube en movimiento en el prólogo, una barca deslizándose sobre las aguas en el primer acto o una gran águila planeando sobre la escena durante el acto segundo.

La ruptura monteverdiana con la polifonía es un rasgo más en el proceso de surgimiento de la subjetividad, mediante la utilización de la monodia para expresar los afectos de una voz individual. (Hervé 2015: b2). A partir de ese momento el arte lírico será el arte del sujeto, al menos hasta el siglo XXI, cuando los avances tecnológicos han transformado la percepción de la voz lírica mediante la utilización de voces pregrabadas, alteraciones electrónicas de la voz escénica y otros procedimientos.

### 2.4.3 Evolución durante el siglo XVII

El nuevo género no fue reconocido de inmediato, compitiendo con otros géneros en el interés de la nobleza. Roma tomó el relevo a partir de 1631 si bien, por imposición del Papado, se reservaban los papeles femeninos a los *castrati*. Éstos surgen como consecuencia de la postura de la Iglesia, que prohibía que niños y mujeres cantasen en las iglesias mientras impulsaba coros que imitasen

---

<sup>41</sup> VITRUBIO, M., *De Architectura*. ca s.I a.C. Ed. esp.: Cáceres: Ediciones Cicon, 1999, Libro V, Capítulo III.

<sup>42</sup> Construido por Andrea Palladio e inaugurado en 1585.

la voz angelical. El fenómeno llegó a tener gran influencia en la ópera entre finales del siglo XVII para finalizar en el siglo XIX (Snowman 2012: 58).

Pero será en Venecia, que contaba con una larga tradición teatral, tanto de *intermedi*, como carnavalesca, donde la ópera se asentará definitivamente y se popularizará. Allí se inaugura el primer teatro público de ópera en 1637, el Teatro San Cassiano y se introduce el taquillaje, apareciendo la figura del empresario y la explotación comercial de los espectáculos. Cuatro años más tarde serían cuatro los teatros y para 1670 se llega a nueve teatros (Sassoon 2006: 333). Otros autores elevan el número de teatros a dieciséis (Harman 1962: 399).

Por aquellos años la población de Venecia no pasaba de 150.000 habitantes aunque la población flotante se incrementaba notablemente durante los meses del Carnaval. Ahora bien, las dimensiones de los teatros de esa época eran reducidas, especialmente en comparación con los grandes aforos de los actuales teatros de ópera. El modelo de edificio adoptado en Venecia tendrá singular éxito:

“El arquetipo de teatro de ópera que nosotros conocemos – auditorios en forma de herradura circundados por palcos – tiene sus orígenes en Venecia (...) se deriva de las *piazze* en las que el teatro callejero tenía lugar” (Snowman 2012: 50)

El espectáculo deja de ser patrimonio exclusivo de la nobleza y se abre a otros estamentos sociales, si bien manteniendo una rígida jerarquía. Surge una industria que opera a riesgo y beneficio, con artistas de distintas modalidades, un público e incluso un *star system* basado en los cantantes. A partir de ese momento,

“Se puede hablar de una auténtica factoría de la ópera, en la que *impresarios*, libretistas, cantantes, coreógrafos, diseñadores de vestuario y, probablemente en el último peldaño de la jerarquía, compositores, obtenían ganancias de una industria en crecimiento. (Carter 1998: 23)

En 1658, el 42% de los costes de producción era debido al coste de los cantantes (Snowman 2012:45). Por otra parte, mientras el compositor era contratado para poner música al libreto,

“El libretista solía pertenecer a la clase política, ser un profesional o incluso un joven noble que se dedicaba a escribir piezas para el teatro en sus ratos libres” (2012: 58)

La recepción social fue tan rápida que en 1650, trece años después de la inauguración del teatro, ya se habían estrenado cincuenta óperas basadas principalmente en los temas mitológicos, susceptibles de interpretaciones acordes con los intereses de la República veneciana y que además permitían un gran despliegue escenográfico. Hasta 1700, en esa ciudad se estrenaron trescientas cincuenta óperas en alguno de los dieciséis teatros que, de promedio, funcionaron durante ese período (Harman 1962: 399).

La ópera en Venecia era parte del entretenimiento del Carnaval, un período de varios meses de duración. La ciudad era más liberal y cosmopolita que otras urbes italianas contando con un elevado número de visitantes, algunos de los cuales han dejado crónicas de la vida social de la ciudad. Para el público de la ópera veneciana, a mediados del siglo XVII,

“It was not uncommon to go to the opera every night during those months, (carnival), and to see operas twice or three times over. As with television, however, there was a constant demand for “novelty”, which meant not that every new opera would be a pathbreaker but that every year the operas were newly composed. Popular librettos were retained or refurbished and embellished (specially with added scenic effects), but the music had to be new” (Smith 1971:14)

En esa época, el libreto incluía el título, fecha y dedicatario, con un grandilocuente prefacio del poeta expresando su reconocimiento a quien le había hecho el encargo. Se añadía la cronología de los eventos del espectáculo, los roles de cantantes y extras. Además se reseñaban los cambios de escena, los ballets, las máquinas y efectos especiales. Pero no el nombre de los artistas. Se publicaban en dos formatos, como publicación independiente para leer durante la representación y como parte de una colección. (1971: 16).

La tensión inicial entre el recitativo y el canto se resolvió en favor de éste y los intentos iniciales de reservar las arias para los personajes más nobles, como trasunto de los dioses que poseían la facultad del canto, fueron rápidamente superados. A mitad del siglo XVII los libretistas se hacen profesionales dictándose las primeras codificaciones. La ópera alcanza su madurez. Aparecen compañías itinerantes, basadas en el modelo de la *Comedia dell'Arte* que popularizan las obras por el país y las llevan a otros países europeos, iniciándose el predominio histórico de la ópera italiana.

En Nápoles, utilizando modelos tradicionales de la *commedia dell'arte*, comienza a desarrollarse la ópera *buffa*, una forma de óperas ligeras, basadas en personajes de la vida real, en idioma napolitano, a diferencia de la ópera seria escrita en la lengua toscana, del Norte de Italia, lengua que tras Manzoni y la reunificación del país, sería adoptada como normativa. La ópera *buffa* utilizaba pocos personajes, habitualmente dos, tomados de la vida cotidiana. En las voces no había *castrati*. Aunque mantenían las arias, las palabras se expresaban de forma natural.

Su origen está en los *intermezzi* del siglo XVII, que como los *intermedi* del siglo anterior, eran espectáculos ligeros intercalados entre los actos de una ópera (Harman 1962: 421). Poco a poco, ópera seria y ópera *buffa* comenzaron a influirse mutuamente. Más tarde el sentimentalismo burgués desplaza al realismo popular, y la ópera *buffa* se conoce como *drama giocoso* (Ottaway 1962: 39)

En Francia, pero desde una tradición diferente, se desarrolla la *opéra comique*, inspirada en los tipos populares pero idealizados. En Alemania se crea la forma del *singspiel*, una pieza musical con diálogo hablado y temática sentimental. En Inglaterra, al mismo tiempo que Haëndel desarrollaba un extenso corpus operístico, surge la *ópera balada* con “*The Beggar’s Opera*”, con texto de John Gay y libreto de J.C. Pepusch, una sátira política, con canciones populares y escenificación de los ambientes sórdidos londinenses, lo que dio lugar a un amplio desarrollo de ese tipo de obras que se impondrían a la ópera italiana (Harman 1962: 444)

Durante el clasicismo, en Francia, la música es juzgada en función de la literatura. Tanto Boileau como Racine renunciaron a escribir el libreto de la ópera “*Phaëton*” de Lully, porque según el primero la música no sabía narrar una historia, en ese caso una adaptación de las “*Metamorfosis*” de Ovidio (Glicksohn 1989: 256) Todavía en el siglo XVIII Antonio Vivaldi imprime un soneto al comienzo de cada uno de sus conciertos denominados “*Le quattro stagioni*”, tratando de explicar o confrontar la música con las palabras, en lo que hoy llamaríamos música programática. Por la misma época François Couperin, para titular sus más de 200 composiciones para clave, de gran abstracción, recurre a títulos pastorales y descriptivos, buscando el refuerzo o el prestigio de la literatura sobre la música.

El éxito de la ópera favorece el desarrollo de otra forma similar en el ámbito de la música sacra, el Oratorio, que se desarrolla mediado el siglo XVII, en Roma sobre textos latinos y en el Norte de Italia sobre el lenguaje coloquial, si bien,

“En todas partes el Oratorio se escribió intencionadamente en estilo popular, pero la clausura de los teatros romanos de ópera durante la Cuaresma proporcionaba a aquél un público aristocrático, cuya protección aceleró la adopción de un estilo vocálico esplendoroso” (Raynor 1966: 329)

Ese tipo de drama musical difería de la ópera en el empleo de un narrador ajeno al drama y en la importancia del coro. Los temas eran frecuentemente bíblicos. Entre sus principales exponentes están Alessandro Scarlatti, Lully o Couperin. En el ámbito de la tradición luterana, el ya citado Bach.

#### 2.4.4 Siglos XVIII y XIX

La presión de los cantantes y del público durante el siglo anterior, había modificado el equilibrio entre texto y música, introduciendo extensas *arias di capo* al comienzo de la obra. Dichas arias estaban compuestas según un esquema tripartito donde la tercera estrofa permitía que el intérprete añadiese variaciones para su mayor lucimiento vocal. Por otra parte era práctica común

que los cantantes incorporasen las llamadas *arie di baule*, compuestas por otros compositores, alargando así esa parte de la obra.

A principios del siglo XVIII tiene lugar la llamada "*querelle des bouffons*", que enfrenta a los partidarios de la ópera cómica italiana con los defensores de la ópera francesa. Además, como reacción ante los excesos escenográficos y argumentales en los que se había incurrido anteriormente, se produce una reacción de carácter aristocratizante. En consecuencia se postulan textos con una estructura verbal y dramática estilizada, demanda que encontrará eco en una nueva generación de compositores. Gluck, en Francia será el compositor que, combinando diversos estilos, influirá en muchas obras posteriores (Burkholder et al. 2010: 601). El nuevo estilo elimina arias inútiles, resaltando la obertura, recuperando el papel del coro y evitando el acompañamiento del clave en los recitativos. Al mismo tiempo dio mayor valor al argumento de los libretos al considerar que producían en el espectador efectos de interés (Delgado 1993: 61).

Apostolo Zeno, a principios del siglo XVIII, recogiendo las influencias de dramaturgos franceses reformadores como Corneille y Racine, tratará de reflejar en sus libretos un estilo literario acorde con la pretensión de educar al público en modelos. Entre los procedimientos utilizados, Zeno incluye la eliminación de episodios cómicos y la reducción del número de personajes.

"Para ser fiel a la función didáctica del arte, los personajes se simplifican drásticamente y se convierten en símbolos de determinados vicios o virtudes humanas; por la misma razón los argumentos suelen girar en torno a personajes nobles acosados por el Destino, que se ven obligados a hacer una elección imposible entre amor y deber, entre el patriotismo y la sedición o entre la lealtad y la ambición personal" (Downs 1998: 96)

Metastasio, de nombre real Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi, culminará el proceso iniciado por Zeno. Sus textos dramáticos atienden tanto a la realización musical como a la representación escénica. Abandonó la tradición de personajes mitológicos para ambientar sus obras en las civilizaciones antiguas de Grecia y Roma. En sus obras situaba las arias al final de las escenas, estando compuestas por dos estrofas que sintetizaban el conflicto entre dos sentimientos.

Numerosos músicos compusieron óperas sobre sus textos, eclipsando su fama a la de los compositores, hecho poco frecuente en la historia de la ópera. Incluso luego de su muerte, sus textos continuaron siendo utilizados por muchos compositores, entre ellos Mozart para la obra "*La clemenza di Tito*", inspirada en Suetonio. Otros cuarenta compositores utilizaron el mismo libreto para otras tantas óperas. Tras la reforma impulsada por Apostolo Zeno y Metastasio, el número de personajes quedó comprendido entre seis y ocho, y el número de actos, entre tres y cinco.

La influencia del estilo de Metastasio fomentó la estandarización de las composiciones y tuvo otras consecuencias:

“El nuevo fenómeno tejió una compleja textura de interdependencias culturales en la práctica operística, entre los libretistas, los *connoisseurs* aristocráticos y el mundo de mecenazgo en el que vivían, por un lado, y los compositores, los cantantes y las estructuras institucionales que los formaban y los contrataban, por otro” (Bauman 1998: 50)

Lorenzo da Ponte fue autor de numerosos libretos para compositores como Salieri, Gluck, Martín Soler o Mozart entre otros. Para éste último escribió los correspondientes a tres de las óperas más célebres de la historia: “*Così fan tutte*” donde se retoma un tema con abundantes precedentes literarios, “*Le nozze di Figaro*”, a partir de una obra de Beaumarchais y la ya citada “*Don Giovanni*” inspirada parece ser en una ópera anterior. Se introducen personajes populares y un universo más rico de matices y emociones. Lorenzo Da Ponte en los libretos que escribe para Mozart fusiona equilibradamente los personajes de distinta condición social, con sus problemas y emociones, alejándose de los principios de la ópera solemne (Ottaway 1960: 116).

Carlo Goldoni, además de su relevante obra como dramaturgo, compuso también muchos libretos, tanto para ópera *buffa* como para ópera dramática. Entre ellos “*La finta semplice*” de Mozart y tres óperas de Haydn. Definido como el arquitecto literario del género napolitano de la ópera cómica, sus libretos incorporaban personajes de variada extracción social que abordaban desde problemas domésticos hasta sátiras. Además introdujo variedad musical y visual, con más cambios escénicos en cada acto. Reforzó la tensión dramática al final de cada acto e introdujo el *ensemble* al final de la obra. (Bauman 1998: 89). Su influencia ha llevado a afirmar que,

“Carlo Goldoni may properly be called the first modern librettist, for, leaving aside the special case of Busenello, he is the first major librettist whose undiluted influence can be seen and appreciated today” (Smith 1971: 104)

Para Dahlhaus (2005), la heterogeneidad de los medios musicales utilizados en la ópera, dificulta hablar de un único estilo de la ópera, en contraposición al estilo sinfónico o al estilo camerístico, si bien considera que existen grandes líneas predominantes:

“Del Sei al Novecento, l'estetica operistica s'è retta su due presupposti imperiosi e tenaci: la dottrina degli affetti e l'idea del *meraviglioso*” (2005: 15)

De la importancia de los libretistas en determinados períodos es buen ejemplo la ópera última de Mozart, “*Die Zauberflöte*”, sobre libreto de Emanuel Schikaneder, empresario y director teatral además de actor y cantante, que trasladó a Viena la ópera *buffa* a la que incorporó otros elementos dramáticos procedentes de la comedia musical. La obra, que ha sido objeto de interpretaciones simbólicas en relación con la masonería, está inspirada en



obras literarias anteriores. En los carteles del estreno se destacaba el nombre del libretista y actor antes que el del compositor.

La omisión o relegación del nombre del compositor fue un hecho frecuente durante los primeros siglos de la ópera, atribuido a la preeminencia social de los poetas sobre los músicos, lo que también explica la publicación de los libretos antes que las partituras (Desblache 2007: 157).

A mediados del siglo XIX, las actitudes del público varían, otorgando mayor relevancia a la música que al texto, lo que favorece que los compositores tomen el control sobre el texto, bien asumiendo ellos mismos la función de libretista o bien componiendo en estrecha colaboración con éste. Al tiempo aparece un nacionalismo musical que en el ámbito de la ópera dará lugar a obras basadas en las culturas nacionales. Los compositores escriben menos óperas pero dejan de utilizar libretos ya utilizados para exigir libretos nuevos que son encargados a escritores de prestigio. Se estrechan las relaciones entre compositor y libretista que trabajan conjuntamente. Ya no será posible como en los siglos anteriores que el compositor utilice un libreto ya conocido y utilizado en otras óperas.

En Francia, a mediados del segundo Imperio comienzan a estrenarse óperas basadas en fuentes literarias, de autores como Shakespeare, Molière, Mérimée o Scott, al tiempo que se desarrolla la *opéra comique*. En ese contexto destacó el dramaturgo Eugène Scribe, prolífico autor de libretos entre ellos los de “*Le comte Ory*” de Rossini, adaptación de un vodevil anterior del mismo libretista, o “*I vespri siciliani*” de Verdi, también sobre una obra anterior del mismo libretista. Introdujo mayor dinamismo en los argumentos y nuevos recursos dramáticos en la presentación de los personajes, en el papel del coro o de las escenas de conjunto. (Charlton 1998: 135)

“Scribe’s contributions to the libretto, both in terms of the works themselves and in terms of his approach to the writing of them, are some of the most far-reaching in operatic history. Not only did librettos that could be traced back to Scribe as an influence continue to be written for opera well into the twentieth century, but, although all of the operas composed to his most famous works are out of today’s operatic repertory” (Smith 1971: 210)

En el mismo país, a partir de la Revolución de 1831, se desarrolla la Grand Opera que concede mayor importancia al “*tableau*”, al coro en lugar del aria y al ballet. Utiliza abundantes medios técnicos y efectos musicales. La nueva Ópera de París llegó a contar con 60 tramoyistas para ese tipo de producciones. Se impone la dramaturgia de las configuraciones, de las imágenes corales que refuerzan las que crea la música. Se incorporan los principales y más innovadores escenógrafos de la época, Henry Duponchel y Pierre Luc Charles

Ciceri. Scribe ejerce como libretista, Louis Vèron como director del teatro y Meyerbeer como compositor.<sup>43</sup> Vèron escribe:

“La Revolución de Julio es el triunfo de la burguesía y (para esta) victoriosa burguesía, la Ópera se convertirá en su Versailles” (citado por Charlton 1998: 139)

En Inglaterra destaca el libretista W.S. Gilbert, uno de los pocos ejemplos en los que el nombre del libretista se antepone al del compositor de una ópera, debido a la fama de los 14 títulos de opereta cómica, compuestos con el compositor Arthur Sullivan, entre ellos, algunos de las más populares de la historia, como “*El Mikado*”. Fue también director escénico. En sus libretos utilizaba rimas y juegos de palabras (Smith 1971: 289).

De entre los libretistas de este período cabe destacar, en Italia, a Gaetano Rossi que escribió decenas de libretos entre ellos los correspondientes a las óperas de Rossini, “*Semíramide*” y “*Tancredi*”, ambas basadas en sendos títulos homónimos de Voltaire<sup>44</sup>. Igualmente prolífico fue Andrea Leone Tottola, en cuyos libretos se basaron óperas de Rossini, Bellini y Donizetti entre otros. Felice Romani fue también autor de vasta obra sobre la que se compusieron óperas como “*Norma*” de Bellini, inspirada tanto en óperas como en dramas anteriores, “*Il turco in Italia*” de Rossini o “*L’elixir d’amore*” de Donizetti, asimismo sobre obras preexistentes.

El predominio de la ópera italiana a lo largo de los siglos, más allá de su origen geográfico y cultural parece haber obedecido a las condiciones económicas y a la recepción social muy distinta los países no italianos:

“La verdadera causa del éxito operístico italiano ha de buscarse en los distintos entornos a los que se enfrentaban los compositores franceses e italianos. Los franceses componen para una pequeña élite (...) que se concentraba enteramente en París. Los italianos (...) componían para varios centros operísticos – Venecia, Florencia, Nápoles, Milán y Roma – y para una multitud de centros de menor entidad” (Sassoon 2006: 339)

Se abrió así, dice el mismo autor, un proceso de selección que descartaba las obras menos innovadores o deslumbrantes, todo cuanto tuviera carácter provinciano y resultase aburrido.

---

<sup>43</sup> Proust, M., *Le coté de Guermantes*. Paris: Éditions Gallimard, 1920. Ed. esp.: Barcelona: Plaza & Janés, 1975, pp. 991-1015. En el libro, incluido en “*A la recherche du temps perdu*”, Proust narra la asistencia del protagonista a la ópera “*Phèdre*”, de Jean Baptiste Lemoine, ocasión para el estudio minucioso del ambiente de los palcos y la platea.

<sup>44</sup> Voltaire es autor asimismo del libreto de la ópera “*La princesse de Navarre*” (1745) de Jean Philippe Rameau. Refiriéndose a la dificultad de escritura del libreto y aludiendo al compositor, escribió “He orders me to put into four everythings that’s in eight, and into eight everythings that’s in four” (Trowell 1992: 1197).

## 2.4.5 Nueva visión del drama: Wagner y Verdi

Con Wagner (1852), teórico además de compositor y libretista de todas sus obras, tendrá lugar una reconsideración de la ópera cuyos efectos alcanzan hasta el presente. Para él, la ópera tiene como objetivo la música, siendo el drama el medio en el que se apoya la eficacia de la música (1852:73). En esa construcción, los motivos musicales son los pilares del edificio sonoro. El compositor y el dramaturgo deben fundirse recíprocamente el uno en el otro:

“El contenido tiene que estar presente en la expresión y ésta debe hacerlo presente. Lo no presente lo concibe sólo el pensamiento, lo presente lo concibe sólo el sentimiento” (1852: 246)

Wagner ha dejado una considerable producción teórica, de hecho se autoconsideraba escritor además de compositor, a veces calificada de “improvisada, una verborrea carente de reflexión o disciplina” (Magee 1968: 12). El drama musical wagneriano,

“Trataría sobre la interioridad de los personajes. Se ocuparía de sus emociones, no de sus motivaciones. Exploraría y articularía la realidad última de la experiencia, lo que sucede en el corazón y en el alma” (1968: 17)

Antes de iniciar la composición musical escribía íntegramente los libretos, en los que ya no existe la estructura tradicional de arias, buscando favorecer una narración musical y literaria. Sus textos están basados en las formas de los poetas alemanes antiguos que usaban una secuencia de versos con hemistiquio entre el tercer y cuarto acentos. Mediante el uso de aliteraciones refuerza la coherencia verbal del texto al tiempo que le otorga ritmo al discurso musical y facilita la comprensión de las frases aunque se hayan producido rupturas sintácticas (Brown 1948: 93)

Por otra parte, el uso del *leitmotiv*, que actúa como una palabra musical, de nuevo remite a la comprensión del oyente. El *leitmotiv* sería como el epíteto en Homero, actuando como identificador en un contexto diferente. En términos dramáticos, en su obra se habría verificado

“A transition in Wagner’s work from “outer drama” centering an physical gesture to “inner drama” (centering on states of consciousness)” (Wilson 2016:38)

Wagner alabó la figura del libretista Metastasio, al entender que como tal no había causado ningún problema al músico. Él mismo desarrolló sus ideas sobre la figura del libretista:

“Como hace 150 años, lo característico sigue siendo hoy que el poeta reciba su inspiración del músico, que escuche el talante de la música, que se someta a las manías del músico, que elija el asunto según el gusto de éste, modele sus caracteres – exigidos por la combinación puramente musical – según el tipo de

voz de los cantante, proporcione las situaciones dramáticas para determinadas formas de piezas musicales en las que el músico quiera explayarse y extenderse; en pocas palabras, que él en su subordinación al músico, construya el drama según las especiales intenciones musicales del compositor” (Wagner 1852: 73)

La exigencia de obra de arte total, *Gesamtkunstwerk*, llevó a Wagner a criticar acerbamente la música de Rossini, censurando en ella el triunfo de la melodía, la satisfacción del público, el éxito de los cantantes y finalmente el abandono del drama. Wagner utilizó la anécdota del encuentro del joven Rossini con Beethoven, éste ya anciano, para resaltar la exigencia musical del alemán, incomprendido, difícil pero innovador, frente a la música del italiano. Ahora bien, desde sus primeras obras Rossini gozó del fervor del público y su presencia sigue siendo muy relevante en el repertorio contemporáneo. Ante el arte, las diferencias de criterio entre críticos o expertos y público no sólo son inevitables sino a veces abismales.

Wagner tuvo la oportunidad de llevar a cabo sus ideas en Bayreuth, en un teatro construido para sus proyectos operísticos gracias a la munificencia del rey Luis II de Baviera. Previamente había intentado financiarlo mediante la recaudación de fondos a través de sociedades wagnerianas por todo el país. Aunque sus aportaciones resultaron insuficientes, son testimonio de la implicación de sectores de la población en un proyecto de ópera que servía a varios objetivos simultáneamente, musicales, nacionales e ideológicos.

La *Festspielhaus* de Bayreuth, es el nombre del teatro diseñado por Wagner. Fue concebido como un espacio destinado al arte y no a la contemplación social, con la orquesta semioculta en el foso, fuera de la visibilidad del público, evitando al mismo tiempo que el foso de luz de la orquesta distraiga la atención del escenario. La disposición de la orquesta busca un sonido alejado y suave, que nunca se imponga a la inteligibilidad del canto. Los asientos son de madera y la platea está escalonada en sentido descendente. El público acude disciplinado para asistir a una representación concebida como una comunión mística, hasta el punto de hablarse de peregrinación. Desde su inauguración en 1876 y hasta la fecha se ha mantenido y acentuado dicho carácter. A la primera función acudieron varios emperadores y príncipes, así como más de un centenar de periodistas de varios países. Había transcurrido menos de un siglo desde que Mozart fuese tratado como un criado e ignominiosamente despedido de su puesto por el arzobispo de Salzburgo (Blanning 2008: 98).

A partir de ese momento se consuma el proceso de sacralización de la música y de sus creadores, culminando el camino que desde Beethoven había involucrado a los compositores más creativos frente a la comercialización y banalización de los conciertos, así como ante la escasa exigencia musical de sus promotores (Blanning 2011:169).

No sin críticas. La nueva propuesta de Wagner sobre la teatralidad, coincidente en el tiempo con la diagnosis de la histeria por parte de Jean Martin Charcot, a cuyas sesiones en el Hospital parisiense de *La Salpêtrière* acudió Sigmund Freud, sería utilizada por Nietzsche (2002a), antaño amigo de Wagner, para tildar a sus montajes escénicos de hipersensibles, “pura histeria” que se manifestaría a través de una galería de personajes patológicos. En su crítica llega a afirmar que “*Wagner est une névrose*” (2002a: 31). Anotemos que Nietzsche es el mismo crítico que se define como esencialmente antiteatral,

“Siento hacia el teatro, ese *arte de masas par excellence* el hondo desdén que desde el fondo de su alma siente hoy cualquier artista”<sup>45</sup> (Nietzsche 2002b: 80)

Lo cierto es que las óperas wagnerianas han sido lugar excepcional para la experimentación escénica. El camino iniciado por el citado compositor, rechazando la historicidad de la ópera romántica y explorando el mito, ha permitido las puestas en escena más audaces.

“Après des décennies de mises en scène historicistes, anticipatrices, l’œuvre wagnérienne serait devenue un lieu privilégié où s’expérimente l’humain, ses limites et surtout sa dépropiation. Un des raisons de cette prédilection tiendrait paradoxalement à l’exaspération du dualisme, ressortissant à la fois aux valeurs chrétiennes et à l’esthétique romantique”. (Hervé 2015: b2)

Coetáneo de Wagner, Giuseppe Verdi renueva también la ópera romántica, prestando mayor atención al drama, diseñando personajes más realistas y con libretos más depurados. Verdi exigirá a sus libretistas brevedad y teatralidad. La brevedad es consecuencia de que los personajes representan caracteres tipológicos y no necesitan mayores desarrollos psicológicos. La acción debe avanzar con los actos de los personajes, no con sus discursos. Las palabras de los personajes deben equivaler a un gesto, a una emoción.

Verdi ha tenido sobre todo dos libretistas de referencia, el primero Francesco María Piave a quien se deben entre otros los textos de “*Ernani*”, “*Rigoletto*”, “*Macbeth*”, “*La Traviata*”, “*La forza del destino*” o “*Simon Boccanegra*”, inspirados respectivamente en obras de Víctor Hugo los dos primeros y en sendas obras de Shakespeare, Alexandre Dumas, el Duque de Rivas y Antonio García Gutiérrez los restantes. El otro libretista verdiano de referencia es Arrigo Boito, autor de “*Falstaff*” y “*Otello*” entre otras óperas, ambas de inspiración shakespeariana.

En cuanto a Puccini tuvo como referente a Luigi Illica, autor de “*La Bohème*”, “*Tosca*” y “*Madame Butterfly*”, todas con antecedentes literarios en Henry Murger y Victorien Sardou respectivamente para las dos primeras y en John Luther Long y Pierre Loti la última citada. También se basa en obras literarias otro conocido libretista, Salvatore Cammarano, autor de más de cuarenta libretos, entre ellos los correspondientes a las óperas “*Lucia di Lammermoor*”

---

<sup>45</sup> Cursivas en el texto original.

de Donizetti sobre una obra de Walter Scott o *"Il trovatore"* de Verdi sobre un texto de Antonio García Gutiérrez.

Tras Wagner y Verdi, se produce una inflexión en la composición y representación de la ópera que evoluciona hacia una forma distinta de comunicación, abandonando el melodramatismo romántico. Es una tendencia que durará hasta el último cuarto del siglo XX cuando se producirá una nueva ruptura estética y musical. A partir de ambos compositores, la evolución de la ópera ha reflejado las tendencias culturales y políticas de su tiempo. Desde la temprana aparición del psicoanálisis en Parsifal, al feminismo en la nueva consideración de los caracteres femeninos, pasando por el colapso del Imperio Austro-Húngaro en algunas obras de Strauss, el catolicismo modernista de Messiaen o el neonacionalismo de Britten.

Al inicio del siglo XX, Arturo Toscanini y Gustav Mahler revolucionan la dirección musical, iniciando el predominio de esta figura que se extenderá hasta finales de siglo. Persiguen el equilibrio entre el foso y el escenario. Mahler renueva el repertorio, revalorizando obras del pasado y restituyendo versiones originales. También renueva la puesta en escena, la luminotecnia, el vestuario, la interpretación o el régimen de ensayos, siempre persiguiendo

"...la esencia dialéctica del espectáculo total que debe desprenderse directamente de una lectura de la partitura" (Leibowitz 1994: 64)

Claude Debussy escribe sin libreto *"Pelléas et Mélisande"*, sobre la obra de igual título de Maurice Maeterlinck, con personajes abiertos, que responden a sus sentimientos, con pocas referencias exteriores. El mismo Maeterlinck, que ya había escrito una obra sobre el cuento de Charles Perrault escribió el libreto para la ópera *"Ariane et Barbe-Bleue"*, de Paul Dukas, basada casi exclusivamente en voces femeninas. Sobre los mismos antecedentes, Béla Bartók escribirá *"El castillo de Barba Azul"* con libreto de Béla Balász simplificando todavía más la acción. (Griffiths 1998: 286). Richard Strauss contará con el dramaturgo Hugo von Hofmannsthal para escribir los libretos de sus óperas *"Elektra"*, *"El caballero de la rosa"* o *"Ariadna en Naxos"*.

"Hofmannsthal was able to re-establish the librettist as a creator in his own right, as a man whose work was sufficiently important to be treated as a work-in-progress and not butchered or altered for the sake of the specific opera" (Smith 1971: 382)

Otros compositores han sido libretistas de sus propias obras o han abordado directamente la composición a partir de un texto preexistente. Así Berlioz en *"Les Troyens"* donde toma como base varios capítulos de *"La Eneida"* de Virgilio, Richard Strauss que escribe *"Salomé"* a partir de la obra homónima de Oscar Wilde, Francis Poulenc que escribe *"Dialogues de carmélites"* sobre la obra de Georges Bernanos o Alban Berg en *"Wozzeck"* basado en una obra dramática de

Georg Büchner. Por su parte Olivier Messiaen utilizó distintas fuentes biográficas para escribir la ópera “*San Francisco de Asís*”.

Incluso en los casos citados *ut supra*, como Debussy, Strauss o Poulenc, el compositor ha efectuado modificaciones sobre el texto original, básicamente cortes de escenas o diálogos, asumiendo así el rol de dramaturgo.

Por esos años tiene lugar una revolución en la armonía que deja de estar basada exclusivamente en las tonalidades mayor y menor. Entre los compositores más destacados figuran Schoenberg o Alban Berg cuyas cualidades dramáticas, modernidad musical y atonalidad abrieron nuevos caminos expresivos. En ellos, las situaciones emocionales extremas que tienen lugar en la escena están apoyadas en el uso de disonancias armónicas.

Adorno (2011), él mismo discípulo de Berg, ha explicado como en la obra de éste, las composiciones musicales están organizadas de forma exhaustiva en relación con el texto, de forma que las estructuras más dilatadas están relacionadas con los menores detalles (2011: 681).

Por otra parte, Adorno (1990) ha sido uno de los críticos de la ópera más pesimistas. Estima que la ópera ha envejecido tanto en lo formal como en lo estético. “*El caballero de la rosa*”, de Strauss, habría sido la última ópera en gozar de popularidad, e incluso en ella censura la claudicación del autor ante el público. A partir de esa fecha las obras de los autores más interesantes se alejarían del canon tradicional como es el caso de Schönberg, Stravinsky o Alban Berg. Retoma el concepto de decadencia del aura, de Walter Benjamin, para asegurar que en la ópera ocurre con toda claridad. Por ello los compositores modernos no aceptan el *pathos* tradicional del género operístico: carácter representativo, adulación del poder (1990: 14).

#### 2.4.6 La ópera en España

En fecha tan temprana como 1627, tiene lugar en Madrid la primera representación de ópera, en el marco de los espectáculos promovidos por la Corte para su propio disfrute. Con texto de Lope de Vega se estrena “*La selva sin amor*”, con música de Filippo Piccinini. La puesta en escena, a cargo de escenógrafos italianos dotados de una maquinaria sofisticada, introdujo novedades como el telón de boca, la luz artificial o las escenas en perspectiva. No tuvo continuidad aunque se ha escrito que podría haber iniciado un rumbo distinto del que luego tuvo la ópera en España, dada la calidad del texto (Profeti 2003: 812)

La primera compañía italiana de ópera, llega a Madrid en 1703, de la mano de Felipe V, si bien tendrá una actividad intermitente. En 1705 y en Valencia tiene

lugar la representación de una “comedia de música” en el marco de la conmemoración del reinado del citado monarca, “*La entrada de Baco en Tebas*” cuyo libreto es de la autoría de Jaime Valenciano de Mendiolaza si bien la música se ha perdido (Pascual 2019: 151).

El libreto indica que la obra “se canta y se representa”. En él aparecen personajes mitológicos, deidades romanas, figuras alegóricas, además de serranos y serranas como contrapunto rural. Por otra parte la obra, de notable riqueza escenográfica, inserta coros y bailes. Señala la autora que la obra es deudora de la producción de Calderón de la Barca. En su análisis del libreto desta que la ópera,

“Fue construida desde una consciencia orgánica, articulando su estructura en torno a varios momentos de clímax expresivo, correspondientes a las intervenciones solistas —tanto recitadas como cantadas— de los principales protagonistas, que se resuelven a través de escenas de conjunto con intervenciones corales y bailes” (Pascual 2019: 158)

Las producciones en italiano competirán por el favor del público con las producciones escritas en castellano, una tensión que durará hasta el siglo XX y dará lugar a teorizaciones sobre la “ópera nacional” que necesita el país. Para la Monarquía borbónica no se trataba simplemente de una ampliación de la oferta teatral, sino que implicaba un profundo cambio en la política cultural. La ópera llegó acompañada de un debate impulsado desde la Monarquía borbónica, sobre las funciones y el sentido de la música. El reformismo gubernamental presentaba la ópera como un espectáculo de prestigio y también como la ocasión para exhibir el mecenazgo nobiliario. Dos tendencias se oponían entonces, de un lado el cosmopolitismo, del otro el incipiente nacionalismo cultural (Carreras 2018a: 167).

Al mismo tiempo, el orden imperial que comenzaba a ser puesto en cuestión ante el evidente declive político, encontró en la ópera italiana una reafirmación frente a la zarzuela que bebía en una tradición popular más rica, derivada de la tonadilla escénica y del sainete lírico tomando además elementos de la ópera italiana. La polémica intelectual enfrenta a los representantes de la Ilustración como Jovellanos, Leandro Fernández Moratín y Tomás Iriarte, con los llamados “casticistas”, con Ramón de la Cruz a la cabeza.

Las etiquetas académicas tienen hoy un significado distinto, de forma que los ilustrados citados representaban el conservadurismo mientras los casticistas estaban abiertos a las nuevas formas musicales. Los ilustrados se debían a la herencia del benedictino Benito Feijóo, que defendía el valor ético de la música renacentista, un avance tras la posición intransigente de Ignacio de Loyola y de la Compañía de Jesús por él fundada, frente a la música (Lamas 2008: 74).

A lo largo del siglo XVIII la zarzuela asiste al,



“...desplazamiento progresivo desde el lugar central ocupado en las celebraciones cortesanas de los últimos Austrias, hacia el ámbito de los teatros públicos (...) (produciéndose una) asimilación progresiva de los elementos dramáticos y musicales procedentes de la ópera italiana en sus distintas modalidades de ópera seria y *dramma giocoso*” (Leza 2003: 1701)

Así la ópera se transforma en el espectáculo de vanguardia y la zarzuela en el espectáculo popular, presente en los teatros, mezclando coplas y seguidillas con recitativos y arias de capo, personajes serios y personajes cómicos.

La primera temporada estable de ópera española tiene lugar en Madrid, en 1737, siendo inaugurada con la obra de José de Nebra “*Más gloria es triunfar de sí*”, inspirada en un libreto de Metastasio. Al año siguiente llega la primera compañía italiana profesional, que durante los años siguientes alternará los espectáculos para la Corte con los comerciales. A partir de esa fecha, en las ciudades económicamente prósperas, en pleno proceso de expansión o donde vivían núcleos de extranjeros, se desarrollan funciones de ópera: Cádiz, Coruña, Ferrol, El Puerto de Santa María y otras. En las ciudades donde ese dinamismo social no existe o es hostil a las innovaciones, las representaciones operísticas son consecuencia de la intervención de las autoridades locales o estatales, como en Jerez de la Frontera, Santiago de Compostela, Sevilla, Pamplona, Valladolid y otras (2003: 1699).

El italiano Nicola Setaro, suma a su condición de cantante la función de empresario en España, con un modelo de explotación singular. A lo largo de un cuarto de siglo recorre las principales ciudades de la costa española antes de establecerse un largo tiempo en Coruña<sup>46</sup>. Explora comercialmente los teatros en los que actúa, alquila los espacios a otras compañías e incluso asume la venta de refrigerios en sus locales. Llega a construir sus propios teatros. Muere en la cárcel de Bilbao, tras un proceso lleno de irregularidades en el que aparece como víctima de las facciones sociales en lucha durante la Ilustración. Para explicar la recepción social de sus espectáculos debe tenerse en cuenta que:

“El público demostró estar siempre dispuesto a pagar cualquier cantidad por asistir a esas suntuosas funciones, pues así satisfacía sus ansias de representación en un momento en que los cambios sociales producidos por la política de Carlos III eran indiscutibles y necesitaban hacerse explícitos. Las élites favorecidas desde los primeros años del siglo XVIII por la administración borbónica encontraron adecuado adoptar una imagen externa vinculada a este tipo de espectáculo” (Rodríguez Suso 1998: 249)

La Administración borbónica alentó la actividad operística tratando de lograr dicha representación social integrada en una época de enormes desigualdades

---

<sup>46</sup> Setaro crea y fideliza en Coruña un público operístico que se ha mantenido hasta la fecha. CARREIRA, X.M., *El teatro de ópera en la Península Ibérica, ca. 1750-1775. Nicola Setaro*. In: De Musica Hispana e aliis. Miscelánea en honor al Profesor Dr. José López Calo SJ. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990, Vol. II, pp 63.

(1998: 267). Como en todo el proyecto de la Ilustración española los resultados estuvieron lejos de los deseos. A partir de 1799 y hasta la muerte de Fernando VII la regulación gubernamental determinará la lengua de los libretos y como consecuencia el modelo musical, ora de tendencia francesa durante los años del reinado de José I, ora de tendencia italiana. La elección del libreto derivaba en la asunción del estilo compositivo correspondiente al país. Cuando se generalizan los modelos franceses, se impulsan las óperas en un acto, la supresión de los recitativos y una nueva concepción del espectáculo (Casares 2016: 25).

En 1799, una Real Orden impone a todas las compañías la obligatoriedad de representar la ópera en español, de modo que la mayoría de óperas tendrán que ser traducidas, norma que seguirá vigente hasta 1821. No obstante, la invasión napoleónica y el reinado de José I Bonaparte, darán lugar a la recuperación de la ópera italiana y además a la introducción de la ópera francesa que influirá en la evolución hacia las obras de acto único, perdiéndose el gran formato.

A partir de 1815, las óperas de Rossini gozan de gran aceptación como dan cuenta los cronistas de la época (Gies 1989: 47). Posteriormente, Ramón Carnicer, director de los teatros de la Corte y como tal promotor de la pasión lírica que se registra en Madrid por esas fechas, escribe en 1822, la ópera en italiano "*Don Giovanni Tenorio*". Larra ha dejado constancia en sus artículos de esa intensa vida operística,<sup>47</sup> a la cual contribuyó como autor del primer libreto de ópera en español "*El rapto*", con música de Tomás Genovés. Fue estrenada en Madrid en 1832 (Espín 2010: 224)

El auge de la ópera rossiniana revitalizará el italianismo, hasta que una nueva norma de Fernando VII impone la obligación de cantar las óperas en italiano. Poco después se inauguran los principales teatros de ópera, el Liceo en 1847, por iniciativa privada y el Teatro Real en 1850, de titularidad estatal. También en 1856 se inaugurará el Teatro de la Zarzuela.

El Teatro Real<sup>48</sup> será considerado paradójicamente como una rémora para el desarrollo de la ópera, al encauzar el presupuesto público hacia la ópera italiana en detrimento de la producción de compositores y libretistas españoles (Casares 2013: 2054). De hecho hasta la década de 1880, la mayoría de las óperas escritas por músicos españoles se basaron en libretos de escritores

---

<sup>47</sup> En los artículos y reseñas de estrenos: "*Teatros*", "*De la separación de la ópera italiana y del teatro nacional*", "*Parisina*", "*Ana Bolena*", "*Il Furioso nell'isola di S.Domingo*", "*Norma*", "*La Somnambula*", "*La Straniera*", publicados a partir de 1828. Ed. actual: LARRA, M.J., *Artículos completos*. Madrid: Aguilar, 1968.

<sup>48</sup> El Teatro Real contará con los escenógrafos más relevantes del siglo XIX en España, Francesco Lucini y su hijo Eusebio Lucini y Francisco Aranda. ARIAS DE COSSIÓ, A., "La escenografía operística en el Madrid del siglo XIX". En CASARES RODICIO, E. and TORRENTE, A., *La ópera en España e Hispanoamérica*. Madrid: ICCMU, 2002.

italianos. Los prejuicios en torno a la producción de óperas en lengua española se explican por la predilección del público y por la oposición de los cantantes de las compañías italianas a cantarlas en español lo que dará lugar a la traducción de los libretos al italiano (Espín 2016: 56)<sup>49</sup>.

La Restauración será el momento en el que se produzca la decantación definitiva del público en detrimento de la ópera:

“El favor del público que entre los dos cauces por los que (...) transcurría la música dramática española, arte mayor operístico y teatro popular con su casticismo, será este último el que se impondrá teatralmente. Más aún, ni siquiera finalizará el siglo con el encumbramiento de la zarzuela grande al estilo de la ópera cómica francesa y con los libretos de los dramaturgos mejores de la época. Será la pieza breve en un acto la que se impondrá de un modo avasallador en el teatro musical con el llamado género chico<sup>50</sup> en el que una nueva generación de dramaturgos se especializará en los géneros breves con acompañamiento musical” (Espín 2011: 233)

Durante la primera mitad del siglo XIX se estrenan en España 150 óperas, una cifra menor si se compara con las más de mil zarzuelas que se estrenan en sólo tres décadas, de 1850 a 1880 (Casares 2003: 2054). Como libretistas figuran, entre otros, muchos de los escritores de la generación romántica, como Martínez de la Rosa, García Gutiérrez, Hartzenbusch, Espronceda, Zorrilla o Bécquer, además de los principales escritores costumbristas.

Durante las últimas décadas de ese siglo se produce el auge del género chico, creando tanto una oferta como un hábito de consumo, que se benefician de la multiplicidad de teatros, de una estética popular con argumentos sobre temas conocidos o de actualidad, de carácter festivo y musicalmente asequibles. Se contabilizan 625 estrenos en la década iniciada en 1880 y 700 en la década siguiente que dan muestra de esa vitalidad que rivaliza con la ópera. En total, de 1813 a 1936 se estrenaron en España más de 600 óperas y varios miles de zarzuelas (Espín 2013: 119).

La transposición de formatos será habitual. Emilio Arrieta compone “*Marina*”, primero como zarzuela y luego como ópera según libreto de Miguel Angel Carrión. Lo mismo hace Amadeo Vives con su “*Maruxa*”, antes zarzuela que ópera, en ambas con libreto de Luis Pascual Frutos. Ruperto Chapí escribe “*La cara de Dios*”, zarzuela con libreto de Carlos Arniches que luego será llevada a la novela por Valle-Inclán. Isaac Albéniz escribe la ópera “*Pepita Jiménez*” con libreto de Money-Coutts basado en la novela de Juan Valera (Casares 2016: 26).

---

<sup>49</sup> Así, Marcial del Adalid escribirá la primera ópera gallega “*Ines e Bianca*” hacia 1875 con libreto en italiano de Achilles de Lauzière. Todavía en 1917, otro compositor gallego, Gregorio Baudot escribirá la ópera “*La figlia di Iorio*” sobre la obra homónima de D’Annunzio.

<sup>50</sup> Dentro del género chico se incluyen la revista, el sainete, la zarzuelita, el juguete cómico, la parodia y la opereta (Espín 2011: 233-260).

Resumiendo la evolución citada y el estado actual de la investigación, Casares (2003) considera que España es uno de los países más líricos de Europa, como lo demuestra la producción histórica de más de 600 óperas, 3.000 tonadillas y 10.000 zarzuelas, además de abundantes obras de otros géneros dramático-musicales, entre los que cita, loas, bailes, autos, jácaras, mojigangas o villancicos. En su opinión, ópera y zarzuela son dos formas del mismo arte lírico que han mantenido relaciones variables, unas veces complementarias y otras “de odio y amor”.

“Desde mediados del XVIII la ópera está enraizada en las costumbres españolas y por ello en las preocupaciones de nuestros músicos que intentan responder a la demanda luchando contra dificultades casi estructurales y, lo que es peor, contra el poder operístico italiano. A los intereses políticos que mantuvieron el género durante varias décadas del siglo XVIII, siguieron los fuertes intereses económicos y las quejas del compositor español, incapaz de salir de la maraña tejida por los empresarios y cantantes italianos, que comenzó en el reinado de Felipe V y llegó hasta el cierre del Teatro Real en 1925” (2003: 2051)

Sin contradecir lo anterior, Carreras (2018b: 260) matiza que de todo el repertorio operístico español del siglo XIX, sólo una obra, *“La vida breve”* de Manuel de Falla, permanece en el repertorio. No obstante subraya que el ostracismo que sufren otras obras es independiente de su valor musical. La organización empresarial del espectáculo y la recepción del público han determinado esa situación.

Serge Salaün (2015) analiza la vitalidad de la zarzuela y del género chico para incorporar sistemáticamente tendencias, obras e incluso escenificaciones de origen extranjero, principalmente a través de Francia. En su opinión se trata de un mestizaje extraordinariamente interesante, explicando que el cierto menosprecio hacia esas formas dramáticas está más relacionado con la historia política del país que con la historia literario-musical (2015: 69-90).

Las nuevas tendencias operísticas del siglo XX llegan a España tardíamente. Algunos estrenos relevantes han sido, *“Selene”* (Tomás Marco, 1972), *“Kiu”* (Luis de Pablo, 1983), *“Don Quijote”* (Cristóbal Halffter con libreto de Andrés Amorós, 2000), *“Faust-Ball”* (Leonardo Balada con libreto de Fernando Arrabal, 2009), o *“El público”* (Mauricio Sotelo con libreto de Andrés Ibáñez sobre la obra homónima de García Lorca, 2015), entre otros muchos.

## 2.5 Tendencias actuales

A partir de 1970 la ópera ha entrado en un proceso de transformación no lineal. Permanece mayoritariamente el modelo tradicional de organización para promover un repertorio muy acotado sin perjuicio de intentar renovar y ampliar

su público. Al tiempo se incorporan las nuevas tendencias escénicas, procedentes del teatro donde, desde principios del siglo XX, se había iniciado el movimiento moderno. Musicalmente se han explorado todos los caminos abiertos tras la superación del tonalismo y se han producido cambios en la concepción del libreto que ahora propone situaciones que rompen con los convencionalismos tradicionales.

### 2.5.1 Tendencias actuales de la representación

Durante los primeros siglos de la ópera, el público tenía como principal atractivo, las voces femeninas, cuya cotización era pareja a su demanda. Posteriormente esa fascinación se extendería a los *castrati*, voces que hoy consideramos similares a la de contratenor. A finales del siglo XIX, el crecimiento de las plantillas orquestales necesarias para los espectáculos, dio lugar a una nueva valoración del director musical, figura que ha dominado el siglo XX, a partir de los modelos de Mahler y Toscanini. Un siglo más tarde el problema es otro:

“En el primer tercio del siglo XXI, la ópera se halla a la búsqueda del hermeneuta, del dramaturgo que permita revelar la verdadera esencia de la música al servicio del texto” (Radigales 2017: 80)

Dicha función la desempeña actualmente el director escénico, habiendo cobrado un protagonismo sin precedentes, compartiendo responsabilidades con el director musical y cubriendo una diversidad de roles (Heras 2006: 78). Es una consecuencia de la importación desde el último tercio del siglo pasado, del concepto de “*théâtre de mise en scène*”. La dramaturgia es adoptada como punto de partida para la elaboración del espectáculo lírico mediante la elección del director escénico que aporta una determinada lectura o concepción de la obra.

Directores tan relevantes como: Giorgio Strehler, Patrice Chéreau, Peter Brook, Robert Carsen, Robert Wilson, Herbert Wernicke, Michael Haneke, han firmado algunas de las producciones más notables de los últimos años, en un intento de *aggionamento* del repertorio más conocido. Obviamente las producciones de ese tipo, pocas en números absolutos, han reforzado el prestigio de los teatros más importantes. Por otra parte, se trata de directores con fuerte tendencia estilística, cuyo nombre evoca ya una determinada visión del espectáculo. A ellos habría que sumar los nombres de Calixto Bieito, José Carlos Plaza, Nuria Espert, Lluís Pasqual o Emilio Sagi en España. La nueva importancia del director escénico es consecuencia de que,

“La ópera representa el teatro por excelencia, un arte cuya convencionalidad y teatralidad gusta de subrayar. Arte excesivo por naturaleza, basado en las proezas vocales, realzado por el pathos de la música y el prestigio del escenario,

hoy la ópera “habla” a las gentes de teatro, que le aportan la sistematicidad de una puesta en escena y la interpretación comprometida, virtuosa y total de los actores” (Pavis 1980: 318)

A esa nueva realidad podemos añadir otra tendencia creciente por la cual los directores de escena interpretan el texto para sus producciones. El libreto que anteriormente era dominio casi exclusivo de cantantes y directores musicales es objeto ahora de una múltiple atención. Actualmente el desarrollo del espectáculo atiende tanto a la interpretación musical y vocal como a la escenografía y dirección de actores. El texto del libreto y sus didascalias cobran importancia.

Con los citados directores han llegado a la ópera las tendencias escénicas de nuestro tiempo, no siempre bien recibidas por un público más conservador estéticamente que el de la escena teatral. La creciente importancia del espectáculo, el mestizaje de lenguajes escénicos, la traslación de las obras a épocas distintas o los cambios en la caracterización de los personajes para añadir una nueva lectura de la obra, son algunas de las propuestas que mayor controversia han provocado.

La puesta en escena de la ópera plantea problemas específicos. El objetivo es lograr una realidad teatral creíble, convincente a partir de una acción musical. El intérprete, el actor, no sólo es un instrumento de una música preexistente, sino también quien le da una forma original. Ahí interviene la calidad y preparación actoral del cantante. No debe existir contradicción entre la actuación y el canto pues

“El canto no es eminentemente una producción técnico-vocal de tonos, sino sobre todo una manifestación humana más: una manifestación provocada por un proceso interno, irreprimible e indispensable, que va más allá de la lengua, porque expresa lo que ya no se puede abarcar en palabras” (Felsenstein 2002: 222)

Para que la acción musicalizada resulte auténtica, hay que demostrar que lo que se expresa sólo se podría realizar cantando dice Strheler (1994). Se persigue la fusión entre el ser humano y el canto, dificultada por el contraste entre la naturalidad humana y la artificialidad del canto.

El director debe aparecer como “el poeta de la representación” actuando sobre la relación dialéctica que existe entre la página musical y la acción dramática, entre el sonido y el personaje, la cual no se resuelve jerárquicamente sino poéticamente. Si bien la música es el motor de la acción, la interpretación no es nunca objetiva por más que las notas o tonalidades sean fieles a la partitura.

“La búsqueda de los *tempi* justos es uno de los problemas fundamentales de la interpretación musical y de la ópera en particular” (Strehler 1994: 86)

El mismo autor define el problema de la puesta en escena como sigue:

“Es la relación dialéctica que existe entre la página musical y la acción dramática, entre el sonido y el personaje (...) No es cuestión de jerarquías. Es cuestión de unidad: un elemento se imbrica en el otro, refuerza al otro, lo explica (...) Hace falta un punto de vista unitario, una interpretación nacida de una inspiración común” (1994: 80)

Una puntualización que lleva al director italiano a concluir que la ópera necesita un punto de encuentro unitario, tal vez aún más que el teatro. En la actualidad concluye, a menudo ni el director musical sabe de teatro, ni el de teatro sabe de música, y sólo se reúnen cuando la producción del espectáculo está muy avanzada. El resultado escénico, en el que se incluye la escenografía, la luz, el vestuario y el trabajo de actor-cantante, sólo puede surgir de un trabajo de dramaturgia claro y conciso. Hoy no resulta admisible la ilustración pomposa de la música en la escena porque la ópera, como teatro total, es lo contrario. Es por ello que el director de orquesta ha declinado su responsabilidad escénica. Para el director italiano, la orquesta y aún el público pueden interaccionar con la escena.

El modo de producción de la ópera, con tiempos de ensayo muy acotados por las agendas de actuaciones de cantantes y directores, no permite el proceso de asunción del texto, como acontece en el teatro:

“Ese proceso lento con los actores durante el cual se van definiendo en el tiempo adecuado, el mundo interno, las raíces más profundas del personaje y sus ramificaciones exteriores (prolongaciones que desembocan en consecuencias físicas de todo tipo, como voz, gestualidad, etc.) así como la relación que producen entre sí la irradiación de cada uno de ellos y sus reflejos” (Suárez 1994: 80)

Un conocido director escénico ha resumido así los problemas actuales de la ópera:

“El desafío mayor (...) es reemplazar, tanto en la mente de los artistas como en la de los espectadores, la idea de que la ópera es artificial por la idea de que la ópera es natural” (Brook 2001: 284)

Chereau (1980), en sus anotaciones sobre distintos montajes de ópera, subraya la necesidad de mantener la fidelidad al discurso dramático del compositor más que a la literalidad de su texto. Para ello acude a las fuentes que sirvieron de inspiración a los propios compositores, citando para el caso del *Ring* wagneriano, el antecedente de “*Lear King*” de Shakespeare o la “*Deutsche Mythologie*” de Jacob Grimm además de la “*Edda poética*” de origen nórdico y compilación anónima.

“*Dies Soldat*” estrenada en 1985, de Bernd Aloys Zimmermann sobre una obra del dramaturgo alemán del siglo XVIII Reinhold Lenz, propone una acumulación de acontecimientos escénicos que transcurren simultáneamente. En ese mismo año se estrena “*La porte du Paradis*”, de Costen Mierenau con libreto de Sylvie Bouissou, en la que el imperialismo masculino se contrapone a la necesidad de

afirmación de las mujeres, acumulando sobre una dramaturgia barroca, referencias culturales del comic, el cine americano o la música serial (Castanet 2003: 337).

Robert Wilson ha creado montajes escénicos de gran esteticismo y carácter coreográfico. Para el estreno de la ópera "*Einstein on the beach*", de Philip Glass con libreto del autor, en la que algunas estructuras musicales se repiten cíclicamente, desarrolló una coreografía específica. Para "*Medea*" de Marc Charpentier, ideó geometrías escénicas y un elaborado lenguaje gestual procedente del teatro Noh japonés (Morey, Pardo 2003: 187)

También la concepción del espacio ha variado. Para Cohen-Levinas (2013), se ha producido en la ópera contemporánea, una dislocación del espacio escénico, rompiendo la distancia tradicional con el público. En su opinión, la tradición escénica derivaba de los dramas sacros medievales y éstos de la forma de realizar los ritos religiosos, con los oficiantes frente al público. Con el centro focal único en la escena, el espectáculo se hacía comprensible para el público, "l'art s'adressait aux néophytes comme Dieu s'adresse à ses fidèles". Esa concepción ha variado con los nuevos directores escénicos, de forma que en la actualidad,

"La scène dans le present de l'opéra au XX siècle ne presente plus des particularismes par culture ou par nationalité, mais par compositeur e par metteur en scène. (...) En faisant éclater l'espace intérieur de l'opéra traditionnel, les compositeurs on du même coup remis en question son espace scénique et ses modalités de représentation" (2013-323)

La escena operística, como la teatral ha incorporado la multimedialidad. Se ha señalado la posibilidad que ofrecen los nuevos medios para la representación de espacios mentales o imaginarios, la posibilidad de representación o reduplicación del propio espacio de la escena, la manipulación del tiempo o la simulación (Paz Gago 2006: 155). Sin olvidar el efectismo escénico que ayudan a lograr, un rasgo tradicional en la representación operística.

Para Botlin (2016: 427), algunos montajes pueden lograr la democratización en la recepción de algunas obras por parte de un público joven, poco o nada conocedor del teatro lírico. Así los montajes producidos por la compañía "La Fura del Baus" sobre obras de Wagner, con dirección musical de Zubin Mehta y escénica de Carles Padrissa, serían una "verdadera transgresión (...) montajes futuristas, muy poco convencionales, donde se entremezclan las artes". Para ello crean un espacio cibernético e incluso por momentos prescinden de los cantantes sustituidos por voces grabadas.

Por otra parte el concepto de *Gesamtkunstwerk* con el significado wagneriano de cosmogonía, ha sido reelaborado modernamente en la estética escénica del post-humano y en el tratamiento de temas como la muerte del hombre o su papel en relación con el entorno natural, tecnológico o social (Hervé 2015: b5).



Finalmente, la interpretación también se ha visto afectada por la globalización de las artes. Progresivamente se impone la homogeneización de la interpretación, pues cantantes y directores disponen de grabaciones audiovisuales de los títulos más relevantes que permiten apreciar el estilo de unos y otros. También la industria discográfica impone, a través de sus directores artísticos, modelos interpretativos que se generalizan. Asimismo lo que se ha llamado “caravana operística”, o *troupe* de cantantes y producciones en gira constante por todos los teatros del planeta, tiende a ofrecer un producto musical uniforme en todo el mundo (Sassoon 2006: 485)

## 2.5.2 Tendencias actuales en la composición

Respecto a la composición se han señalado dos tendencias: la investigación acerca de las posibilidades del sonido, mediante la combinación y manipulación de las voces humanas, los instrumentos orquestales y los medios electrónicos, y la experimentación con formas musicales, diferentes melodías y componentes escénicos (Calico 2016: 349). Frente a la innovación musical se han opuesto las dificultades de la ópera para adaptarse a las nuevas exigencias de los autores, por el peso de la tradición, el propio gigantismo de las estructuras de los teatros, técnico y humano, e incluso por el peso de las convenciones consolidadas como la duración de los espectáculos, el sistema de abonos o los criterios de programación.

Desde que en 1935, Alban Berg utiliza por primera vez el cine en el transcurso de una ópera, “*Lulu*” y lo hace no sólo como recurso escenográfico sino también informativo, los autores más experimentales han compuesto obras con presencia absoluta de la imagen audiovisual en unos casos, en otros con escenas simultáneas, o carentes de ilación argumental entre las escenas, sólo asegurada por la música. Se han escrito obras que subvierten la tradicional diferencia de roles entre los sexos, otras carentes de texto, canto y personajes, sustituidos por imágenes y electrónica. Citaremos algunas de las obras que desde distintos fundamentos han tenido mayor eco durante los últimos años.

El minimalismo ha producido obras de Philip Glass, como “*Einstein on the beach*” y de Steve Reich, “*The Cave*” y el serialismo obras como “*Prometeo*” de Luigi Nono. Otros autores, con formatos más tradicionales, han abordado libretos basados en la actualidad inmediata, como John Adams en “*Nixon in China*” o “*The Death of Klinghoffer*”.

Otros autores han incorporado la música electrónica, las sonoridades irregulares o las técnicas de otros modos musicales como el jazz. Algunos de los compositores actuales que representan dichas tendencias son Thomas Adès, autor de “*La Tempestad*”, basada en Shakespeare, Giancarlo Menotti, autor de

las primeras óperas para radio y televisión así como libretista de sus propias obras, Kristoff Penderecki, autor de *"Paradise Lost"*, basado en John Milton o Kaija Saariaho, autora de *"Adriana Mater"*, basada en Amin Maalouf. Luciano Berio en *Opera* rinde homenaje a Monteverdi y al mito original fundiendo los elementos sonoros y visuales, incorporando sonidos electrónicos y acciones simultáneas en una obra conceptual (Dibelius 2004: 270).

También los contenidos de los libretos registran la máxima ampliación temática. György Ligeti, autor de *"Le grand macabre"*, basado en una obra de Michel de Ghelderode, ha definido su trabajo como anti-ópera, mediante signos como frases, palabras o notas que cuestionan la inteligibilidad del texto. En la obra de Virgil Thomson, *"The Motter of us all"*, con libreto de Gertrude Stein, la palabra se libera de cualquier significado. En palabras de Cohen-Levinas (2013), con estas prácticas se trataría de subvertir la función del libreto por dos motivos:

"1) Pour faire éclater l'espace du récit, de la représentation et de la dramaturgie. 2) Pour que la compréhension de l'action – si toutefois il y en a une- ne soit pas assujettie ou subordonnée à un texte, à une langue" (2013: 187)

Michaël Levinas es autor de *"Les nègres"* sobre textos de Jean Genet, una muestra del lirismo contemporáneo occidental:

"Celui d'un désespoir qui se denonce lui-même, cherchant à échapper à la fatalité en se réfugiant dans l'inauthentique, la clownerie, la comédie, bref, l'opéra-bouffe" (2013: 341)

Igor Stravinsky encomendará el libreto de *"The Rake's Progress"*, a W.H. Auden y Chester Kallman. La obra se inspira en la serie de grabados de título homónimo y de la autoría de William Hogarth, siendo una de las escasas obras modernas que forman parte del repertorio. En la forma es un retorno al estilo mozartiano. *Oedipus Rex*, de Stravinsky y libreto de Jean Cocteau, es una ópera basada en Sófocles, escrita en latín y con forma de oratorio.

Otra tendencia de la ópera contemporánea es la absorción de todo tipo de fuentes literarias y dramáticas. Benjamin Britten por ejemplo, ha escrito óperas sobre libretos inspirados en Thomas Mann, *"Muerte en Venecia"*; Henry James, *"Otra vuelta de tuerca"*; Melville, *"Billy Budd"*; Shakespeare, *"El Sueño de una noche de verano"* o Lytton Strachey, *"Gloriana"*. En otras ocasiones, las fuentes de los libretos son múltiples. Por ejemplo Krzysztof Penderecki compone *"Los demonios de Loudun"* y escribe él mismo el libreto, sobre una novela de Aldous Huxley que ya había sido adaptada al teatro. A veces es el propio autor de una obra literaria quien asume la función de libretista, como hace Mújica Laínez al adaptar su novela *"Bomarzo"* a libreto de la ópera de igual título que escribirá Alberto Ginastera.

Frente a los críticos para quienes durante el último siglo la música habría permanecido presa de un elitismo mediocre (Ross 2012: 19), algo que bien

podría predicarse de la ópera, otras voces adoptan una actitud más optimista partiendo de que la actual actividad musical es superior a la de cualquier época pasada. El hecho de que compositores procedentes de la música cinematográfica o de la música pop estén componiendo obras, con libretos basados en temas actuales indicaría nuevos caminos por los que podría producirse una renovación formal y una nueva forma de recepción, insertada en la cultura de nuestro tiempo.

## 2.6. Recepción de la ópera: doble espectáculo

En los orígenes de la ópera y aún más tarde cuando el espectáculo se celebraba en los palacios de la nobleza o la monarquía, la escena era una metáfora de la propia aristocracia que el público cortesano comprendía. Cuando el público accede a los teatros de ópera, con la composición social que ya hemos comentado, no se pierde la doble dimensión del espectáculo. Además de la representación que tiene lugar sobre la escena, la estratificación social está presente en la estructura teatral, aprovechada por las clases más acomodadas para hacer exhibición de su opulencia o distinción, manteniendo la más estricta jerarquización social del público. Desde los precios o las localidades hasta los géneros ofrecidos respondían a dicha estratificación (Rodríguez Suso 1998: 248).

La exhibición de su preeminencia se hacía manteniendo una rígida separación de los espacios bajo el mismo techo teatral. Así, en tiempos de Lully, finales del siglo XVIII, en la sala del Palais Royal de París, los tabiques que separaban los palcos entre sí, no estaban orientados hacia el escenario, sino hacia los palcos del lado opuesto, siendo los más cotizados aquellos con mejor vista sobre el público aunque no sobre la escena (Blanning 2011: 206). En Francia y en Alemania durante los siglos XVII y XVIII, la ópera formaba parte de los ceremoniales de la Corte, con una estructura rígida que buscaba la exhibición del virtuosismo de los cantantes y la celebración de la monarquía. Uno de los mejores teatros de ópera era totalmente privado, del príncipe Nicholas Esterházy. En sólo una década, Haydn, que trabajaba a su servicio, montó 880 representaciones operísticas.

En el siglo XVIII las élites acudían al teatro todas las noches para conversar, jugar a las cartas, recibir visitas y ocasionalmente prestar atención a la escena, cuando los cantantes o las arias eran especialmente interesantes. En cuanto a la composición social del público, se ha estimado que en la Viena de Mozart, el 90% formaba parte de la nobleza. Rosselli (1994: 477) afirma que “la discriminación social, visible e invisible, constituye el auténtico sello de identidad de la ópera del *ancien regime*”, para lo cual se dictaron normas sobre

atuendo y privilegios así como exclusiones para determinados grupos sociales como artesanos o judíos.

Datos de otros países coinciden en definir al público de la época como multitudinario, ruidoso y poco higiénico (Sassoon 2006: 312-315). Hasta el siglo XIX, existen testimonios que acreditan el carácter ruidoso del público durante toda la obra, excepto mientras se interpretaban las arias:

“Especialmente en Italia, la ópera era ante todo un centro social al que las élites de la ciudad acudían casi todas las noches. Como podían oír la misma obra docenas de veces a lo largo de la temporada, no estaban siempre atentos al escenario. Dejaban de jugar a las cartas, de recibir a las visitas o de charlar sólo cuando aparecía un cantante estelar o cuando se interpretaban alguna de sus arias favoritas” (Blanning 2011: 208)

El deseo de ostentación social y de poder, fue manifiesto en los grandes teatros de ópera erigidos a finales del siglo XIX, como el Palais Garnier de Paris, la Scala de Milán, el Covent Garden de Londres o el Metropolitan Opera de Nueva York, edificios que incorporan grandes espacios para la vida social y gran número de palcos para favorecer la representación del público, en una suerte de escenario paralelo y de representación de la jerarquía social. El citado teatro neoyorquino llegó a disponer de 122 palcos propiedad de las familias más adineradas de la ciudad.<sup>51</sup>

Después de la Segunda Guerra Mundial tanto los teatros de ópera reconstruidos como los de nueva planta, abandonaron la estructura tradicional en herradura con la abundancia de palcos que había caracterizado las décadas anteriores, terminando así con el espectáculo social de la platea. En adelante los criterios de distinción serían más sutiles, menos ostentosos de lo que fueron en la época de auge y consolidación de la burguesía.

Por otra parte los teatros de ópera como escenarios sociales participaron de los conflictos de su época. Así, durante el proceso de unificación de Italia, *“Nabuco”*, de Verdi fue interpretada como metáfora de la situación política del pueblo italiano. También *“Tosca”* de Puccini y *“Norma”* de Bellini, fueron objeto de esa interpretación. Al igual que *“Nerone”* de Mascagni fue interpretada como homenaje a Mussolini. Las manifestaciones. Las protestas frecuentes ante el Teatro de la Scala llevaron a sus responsables a programar actos para congraciarse con otros públicos, tratando de evitar la acusación de elitismo. Puede decirse que,

---

<sup>51</sup> El ambiente de la ópera neoyorquina bajo esas premisas de lujo, ostentación y representación del poder social, está descrito en los primeros capítulos de *“La edad de la inocencia”* de Edith Wharton, publicada en 1920 así como en la versión cinematográfica de igual título dirigida por Martin Scorsese en 1993.

“Los teatros organizados como clubes para una clase gobernante reciente durante el siglo XIX, se convirtieron en disputados escenarios donde esa clase defendió sus privilegios y libró una guerra nacional desde una segunda línea de defensa” (Conrad 1987: 257)

Por su parte, la industria audiovisual está brindando a la ópera nuevas vías de recepción del espectáculo a través del cine, la televisión, el video y sobre todo internet. La ópera intenta utilizar la cultura digital para ganar nuevos públicos pero también actualizar su producción con la nueva tecnología. Hasta fecha muy reciente, los grandes Teatros de Ópera, que son los que han utilizado en mayor medida la tecnología audiovisual, han evitado que las grabaciones o retransmisiones difiriesen excesivamente de la visión del espectador presente en la sala. Una práctica reciente, vinculada al declive de la producción discográfica, es la incorporación de la tecnología audiovisual más avanzada a los grandes teatros, incrementando la producción propia de grabaciones de audio y video en detrimento de una industria discográfica (2006: 519).

Recientemente se ha abierto camino una mayor creatividad visual con el objetivo de superar la imagen anquilosada del propio espectáculo y situarla bajo los parámetros de la actual cultura visual, en la búsqueda de la renovación estética y sobre todo del rejuvenecimiento de públicos, atrayendo al segmento nacido en la era digital (Villanueva Benito 2015: 30)

Pero los nuevos enfoques escénicos no han alterado el problema de fondo de la ópera actual, anclada en gran parte en un repertorio fosilizado, cuya reposición se asemeja al trabajo de los Museos, de conservación y divulgación de un tiempo pasado. Podría decirse que “la supuesta modernización lo que oculta es la ausencia de modernidad esencial de las viejas óperas” (Fernández Guerra 2009:139).

Al desaparecer la alianza histórica entre un género y su público, las producciones ya sean reposiciones o estrenos, en lugar de estar sometidas a la valoración de los espectadores, lo están a las consideraciones derivadas de su nuevo carácter: un producto cultural, controlado por instituciones que no dependen de la respuesta de los espectadores.

“Las reglas del museo son siempre más frías y rígidas que las del arbitrio del público (...) ¿qué puede esperar un experimento basado a menudo en el formalismo vocal, textual y sonoro? Quizás, y a lo sumo, una discreta cuota de presencia en aras de la diversidad de la expresión artística” (2009: 24)

Desde Adorno, el funcionamiento de los teatros de ópera ha sido señalado como causa determinante en la organización tanto de la oferta como de la demanda. Para Sánchez Sanz (2016), la propia institución teatral sería “una de las grandes castradoras del género”, por lo que cabría preguntarse,

“...si el público abonado a los teatros o las autoridades que los gestionan serían los indicadores para valorar los espectáculos que deberían representarse allí, o

(si) habría que llegar a una democratización de los teatros de ópera para abrirse a la experimentación con otros medios de expresión menos encuadrados en la tradición” (2016: 347)

En la actualidad, la tendencia de los teatros de ópera consiste en facilitar el acceso de los espectadores al conocimiento de las óperas que serán representadas, ofreciendo textos traducidos o bilingües o facilitando su acceso en la Red. Se trata de medidas que contribuyen tanto a una mejor valoración del texto como a su relativa autonomía. Una de las medidas adoptadas, la sobretitulación electrónica del libreto plantea un nuevo problema de intertextualidad. Frecuentemente se ofrece una versión del libreto traducida a la lengua habitual del espectador, de la que se han expurgado acotaciones y a veces fragmentos de texto. El espectador ve mejorada su comprensión de la obra si bien lo que lee, traducido, es diferente de lo que escucha en versión original y además cantada (Desblache 2007:166).

La sobretitulación, generalizada en la actualidad, es objeto de un vivo debate, en especial en su modalidad intralingua, aplicada a las obras cantadas en la lengua propia del oyente. Frente a los valores de accesibilidad e incluso estímulo para la audición que defienden sus impulsores, se arguyen razones de pérdida de atención a la escena que pueden influir en el esfuerzo de los cantantes por mejorar la inteligibilidad de sus actuaciones. Existen problemas de sincronización, muy evidentes cuando el ritmo de las intervenciones es rápido o cuando concurren varias voces. Lo cierto es que la sobretitulación ha mejorado los índices de asistencia a la ópera, lo que para los teatros promotores del espectáculo es un argumento definitivo (Frutos 2011).

La necesidad de renovar generacionalmente el público de la ópera, explica la creciente presencia de los medios audiovisuales en la ópera y, muy especialmente, la reorientación de la producción del espectáculo hacia las distintas manifestaciones audiovisuales: la ópera en cine y en DVD, la transmisión por Internet, han introducido modificaciones muy relevantes, de forma que el espectáculo tradicionalmente escénico adopta hoy, en dichos formatos, características propias del lenguaje audiovisual y de las producciones elaboradas bajo dichos códigos. (Villanueva Benito 2015: 80). Entre los nuevos canales se citan, el video bajo demanda, el *live streaming*, las webs institucionales, las aplicaciones informáticas o las redes sociales (Lacasa-Mas, Villanueva 2012: 414:417)

Esta última autora cita la evolución de las industrias culturales provocada por fenómenos como la globalización, la integración, la comercialización o la digitalización que han afectado singularmente a la industria musical imponiendo un modelo de actualización constante y la distribución global de los contenidos (2015: 77)

La ópera continúa ofreciendo al espectador un producto complejo, de síntesis, obligándolo a una determinada actitud. Monegal (2003) explica que las nuevas

tendencias derivadas de la ampliación de los estudios literarios hacia los estudios culturales, han puesto en cuestión el enfoque tradicional del comparatismo entre las artes, sugiriendo el análisis de la comparación desde dominios separados debería sustituirse o al menos complementarse por el análisis de la tensión que se da en el seno de las obras que utilizan un único dominio discursivo, citando en su apoyo las tesis de W.J.P.T. Mitchell:

“Los productos mixtos, dinámicos y heterogéneos requieren una recepción que atienda precisamente a la diferencia inherente a su complejidad, es decir a la diferencia que se inscribe dentro de la obra misma. (...) La concepción de una obra total en la cual las distintas artes colaboran y a la vez imponen sus formas propias se aviene mal con una teórica separación de los dominios y no invita al ejercicio crítico que se limita a mirar al otro lado de una frontera bien marcada” (2003: 43)

### 2.6.1 La tiranía del canon

La ópera tal como la conocemos en la actualidad, es un espectáculo que representa principalmente y de forma abrumadora, un canon consagrado por el gusto del público, cuyas cimas están representadas por los compositores italianos del siglo XIX y principios del XX, esto es y por este orden, Verdi, Mozart, Puccini, Rossini, Donizetti, Wagner y Bizet. Así lo indica la consulta a la principal base de datos existente<sup>52</sup> que arroja los citados datos para la última década en el conjunto de países del mundo. Si la consulta se efectúa sobre las obras representadas por país el resultado es sensiblemente igual para cualquier país, tanto si dispone de numerosos teatros que organizan centenares de representaciones como si se trata de países con sólo algunos espectáculos anuales. Puede variar el orden citado por países o incorporarse en posiciones posteriores algún compositor nacional, pero las grandes cifras citadas se mantienen.

Todo ello revela un proceso de retroalimentación. Los teatros de ópera, fuertemente subvencionados por los Estados o por el mecenazgo, necesitan justificar el elevado coste unitario de las producciones mediante programas que garanticen suficiente nivel de ocupación. Puede hablarse de un repertorio consolidado en las expectativas del público. Son los títulos más conocidos los que permiten arriesgar con nuevas producciones escénicas cuyas propuestas dramáticas signifiquen nuevas estéticas que incluyan nuevas lecturas del texto dramático. El riesgo que representa el posible impacto negativo en el espectador acostumbrado a la reiteración escénica y musical es contrapesado

---

<sup>52</sup> Operabase. <https://www.operabase.com/statistics/es> Consultada el 26-02-2019. Anexo I

con la publicidad que representa la innovación escenográfica mientras se escucha el repertorio conocido.

En los teatros de ópera de referencia en el mundo, existe un círculo de intereses que derivan en el conservacionismo del repertorio. De un lado las elevadas retribuciones de los cantantes de mayor renombre, a los que el prestigio de la institución obliga a contratar. De otro las exigencias de un público cualificado dispuesto a pagar elevadas sumas a cambio de ese tipo de programa, entre ellos empresarios, industriales o financieros. A todo ello no es ajena la presión de las empresas fonográficas multinacionales, con sus intereses centrados en los artistas señalados. Finalmente, el patrocinio de las grandes empresas acentúa la apropiación y conservacionismo del repertorio, en palabras de un directivo del Teatro della Scala (Pestalozza 1990: 105).

En un determinado nivel de público, la ópera se ha convertido en un bien cultural, semejante a un museo, tan sacralizado como fosilizado. Un dato inapelable, de los 50 títulos más representados en el mundo, ninguno tiene menos de un siglo (Anexo I). Se ha estimado que el repertorio actual ha quedado reducido a unas ciento veinte obras (Blanning 2011: 243).

Bajo ese sistema de producción, las demás obras que ya han recibido el beneplácito de la crítica y ocasionalmente del público, cubren el resto de la programación. Un "*totum revolutum*" en el que coexisten Britten, Shostakovich, Stravinsky, Berg o Gerswhin, todos ellos compositores del siglo XX que figuran entre los cincuenta autores más representados, aunque a extraordinaria distancia en número de funciones con respecto a los antes citados. Junto a ellos, Monteverdi, Purcell Gluck y algunos otros compositores del siglo XVII, pues en la actualidad se asiste a una recuperación del barroco musical.

Para los demás compositores, menos conocidos, autores de obras que no han sido repuestas tras su estreno, que habitualmente habrá sido con pocas funciones, la esperanza de reposición es mínima, por cuanto, literalmente, no tienen cabida en las programaciones preparadas para la venta. No por ello dejan de estrenarse nuevas obras, se calcula que unas cien anuales en todo el mundo,<sup>53</sup> pues tanto los teatros como sus patrocinadores defienden que deben de ofrecer la imagen de atender a los nuevos creadores sin ulteriores compromisos.

Históricamente, el coste principal de las producciones de ópera estaba representado por los cantantes, en especial las voces femeninas, que eran al mismo tiempo la razón del interés del público. En su tiempo los *castrati* tuvieron

---

<sup>53</sup>Morgades, L., "Ópera para el siglo XXI". Madrid: *EL PAÍS*, 10/07/2006.



todavía mayores ingresos que las sopranos siendo todos ellos muy superiores a los correspondientes a los compositores (Sassoon 2006: 324).

En cuanto al modelo de producción, los teatros eran propiedad de nobles que los alquilaban a promotores (Snowman 2012: 549), un modelo de gestión que estaría vigente en Europa hasta el siglo XIX y en Estados Unidos hasta el siglo XX. Sin embargo la explotación comercial históricamente ha sido deficitaria, obligando a la continua búsqueda de subsidios, bien de los titulares de los teatros, bien de las instituciones públicas, unos y otras interesadas en mantener una forma de ocio tan distinguida para las élites.

El modelo comercial de los teatros de ópera, reforzaría el conservadurismo. Así, la elevada proporción de abonados de temporada, mayor que nunca y necesaria para garantizar el retorno anticipado de costes, obraría contra las leyes del mercado asegurando tanto el conformismo con la programación ofrecida como la aversión a la innovación.

La canonización del repertorio ha afectado a la recepción. Si en sus orígenes y hasta finales del siglo XIX, el teatro de ópera ofrecía dos espectáculos, uno sobre la escena y otro representado por el propio público, lo que afectaba a la arquitectura teatral, desde mediados del siglo XX las representaciones de ópera se asemejan a los conciertos de música sinfónica: una atmósfera de recogimiento que sólo puede interrumpirse en los momentos codificados para ello a lo largo de la representación. La ritualización y sacralización de la música culta ha tenido otras consecuencias:

“Las resistencias a la nueva música se concentran especialmente en la ópera. Ésta goza de predilección, en general, entre aquellas personas que, desde luego, quisieran participar de la cultura, pero que eluden cumplir las exigencias que ésta les impone, a saber, las de una coactualización espiritual, activa, y se contentan con la recepción pasiva de lo siempre idéntico. La ópera es el lugar y el hogar de los consumidores de cultura y, por ello, el baluarte de la oposición a la nueva música” (Adorno 1968: 145)

Una de las consecuencias que acompañaron a la crisis de la ópera que se ha estado analizando en previas secciones fue el envejecimiento del público. La ópera se transformó en un espectáculo elitista para personas de edad avanzada cuya única intención era seguir asistiendo a representaciones de óperas compuestas en tiempos pretéritos. Quizá se debió a la representación de un entorno megalómano y grandilocuente, que recordaba a las suntuosas producciones sustentadas por las grandes fortunas de tiempos remotos ya, en una época en la que la oferta de entretenimiento se había diversificado y democratizado.

Unas cifras globales nos permiten comprender la estructura actual de la ópera, con dos modelos diferentes, el de Estados Unidos y el de los países europeos. En Estados Unidos, anualmente acuden a la ópera 4´3 millones de espectadores, cifra prácticamente igual a la de espectadores en Alemania. En Estados Unidos

acuden a 2.300 representaciones que tienen lugar en 112 teatros, con 1.870 asistentes por función como media. Mientras que en Alemania acuden a 6.600 representaciones en 90 teatros con una media de asistencia de 760 espectadores por función. En Estados Unidos, el principal teatro, el Metropolitan de Nueva York, vende el 21% de las entradas, y los seis mayores teatros acumulan el 50% de las entradas vendidas. En Alemania el mayor teatro vende el 9% de las entradas y hay que sumar las cifras de 12 teatros para alcanzar el 50% de entradas vendidas. Los datos correlacionan con el modelo de producción, fundamentalmente privado en Estados Unidos, principalmente público en Alemania y países europeos (Agid, 2012: 16).

## 2. EL TEXTO DRAMÁTICO

El texto dramático viene caracterizado por el diálogo como forma de discurso. Es el rasgo que diferencia al texto dramático de otros textos literarios, en los que el diálogo es opcional para el autor. En el texto dramático el diálogo es obligado al estar destinado, al menos virtualmente, a la representación.

En el texto dramático se encuentran presentes dos aspectos o niveles, el Texto Literario y el Texto Espectacular. Si el primero está constituido por los diálogos y acotaciones, el segundo se forma por el conjunto de indicaciones tanto procedentes del diálogo, didascalias, como de las acotaciones. Son dos niveles textuales que en la escena se manifiestan a través de sistemas de signos diferentes, signos verbales para el Texto Literario y signos no verbales para el Texto Espectacular, contribuyendo ambos a la transmisión del mensaje. Así el espectador dispone de más opciones de comprensión que el lector (Bobes 1997: 302).

En cuanto Texto literario, el texto dramático abarca categorías que pueden estudiarse desde la Semiología, como la fábula, personajes, tiempo, espacio, discurso, el diálogo o texto principal y las acotaciones o texto secundario. El texto secundario será sustituido en la representación por otros sistemas de signos no verbales que Kowzan clasifica en trece clases aunque otros autores matizan ese número. El mismo autor expresa que,

“El arte del espectáculo es, entre todas las artes y acaso entre todos los dominios de la actividad humana, aquel donde el signo se manifiesta con más riqueza, variedad y densidad” (Kowzan 1992: 126)

Añadiendo que no hay sistema de significación ni signo alguno que no pueda ser utilizado en el espectáculo teatral.

Ahora bien, de la misma forma que el Texto Literario admite varias lecturas, el Texto Dramático posibilita diferentes formas de representación escénica, correspondiendo la elección al Director escénico y a los intérpretes. Así el mismo texto literario podrá dar lugar a representaciones de carácter realista, naturalista, simbólico, expresionista. Para Bobes (1997), el texto dramático puede leerse como obra literaria, como expresión de una fábula sujeta a las leyes de sucesividad. Si bien el texto teatral es más que una fábula y más que unos signos lingüísticos, tratándose de una unidad de sentido.

“El texto constituye siempre una unidad de sentido en la que tienen cabida, siguiendo las leyes de la coherencia y de la verosimilitud, las unidades menores que tienen sentido propio, es decir, los motivos de la fábula y las categorías sintácticas de la obra: funciones, personajes, relaciones, diálogos, transformaciones, etc.” (1997: 314)

Todas las unidades menores deberán estar organizadas internamente siguiendo leyes de coherencia y verosimilitud. En cada lectura o representación, el sentido se determina mediante la preponderancia de unas unidades sobre otras o de unos signos frente a otros. De igual forma, en la interpretación, los diálogos introducen modificaciones paralingüísticas que enfatizan determinados pasajes. Dichas modificaciones incluyen el ritmo, el tono, la intensidad o la entonación del habla. La esteticidad del texto condiciona la ambigüedad. El receptor establece una dimensión semántica del texto sobre la dimensión sintáctica del texto o estructura y sus experiencias personales. Se trata de una interacción que puede crear significados nuevos, no necesariamente presentes en el texto.

Según Ingarden, el universo representado en el teatro es la combinación de tres dominios o tipos de realidades objetivas diferentes: aquellas que se muestran al espectador, aquellas que son perceptibles y de las que se habla en la escena y finalmente aquellas que sólo están en el lenguaje de la representación. (Ingarden 1997: 157). En el interior del universo representado se desarrollan diferentes funciones, como la función representativa de realidades o de hechos, la función expresiva de experiencias o estados psíquicos, incluso a través de la gestualidad o la mímica, la función comunicativa o la función persuasiva. La propia sala representa una función que puede operar como espacio abierto o como cuarta pared.

“El problema mayor que ofrece el discurso en el teatro es el siguiente: las palabras pronunciadas deben cumplir armoniosamente el conjunto de funciones señaladas, en todas las situaciones en las que se emiten (sea en el universo representado o en la sala), y adaptarse a los diferentes objetivos del arte teatral que varían según las épocas, los estilos y las formas del espectáculo teatral” (1997: 165)

La función comunicativa del teatro es subrayada por Marinis que postula la posibilidad de interpretar el teatro en el marco de las Ciencias de la Comunicación, entre ellas la Semiótica (1988a: 29). No obstante el mismo autor subraya el diálogo “*in statu nascendi*” entre la historia del teatro y las nuevas ciencias del espectáculo.

Se ha señalado que los métodos de análisis de textos textuales sólo podrán determinar la forma de establecer el significado y sentido de la obra, si cumplen determinados requisitos. Así el texto teatral tendrá que referirse al sistema semiótico básico, deberá dividirse en distintos planos de coherencia semántica, se analizará la selección y combinación de signos teatrales y se determinarán las clases de creación de significado (Fischer-Lichte 1999: 593).

“La producción y recepción de un texto teatral se relacionan entre sí de forma recíproca. Mientras la producción transcurre como proceso de una constitución de sentido, en el que los sujetos participantes eligen, elaboran y realizan en un proceso signos y combinaciones semióticas bajo determinadas condiciones,

constituyendo así cada texto teatral específico, la recepción aparece como proceso de una constitución de sentido, en cuyo transcurso los sujetos activos atribuyen, también bajo determinadas condiciones, un significado a estos signos y combinaciones semióticas y así otorgan al texto un sentido específico” (1999: 567)

En cuanto al análisis de textos teatrales, Ubersfeld (1993: 177) ha destacado la doble enunciación que incluyen. Existiría un discurso productor o relator cuyo remitente es el autor y que comprende la totalidad de las didascalias, esto es todas las indicaciones escénicas, nombres de lugar y de personas siendo el sujeto de la enunciación el propio autor. Al mismo tiempo existiría un discurso producido o relatado, expresado por el personaje a través de los diálogos.

Profundizando en esa dirección, Sito Alba (1987) ha defendido el análisis de las obras dramáticas a través de la división en secuencias, que serían situaciones o etapas en el desarrollo de las unidades mínimas. Las secuencias podrían subdividirse en diegemas o acciones que transcurren en la escena. E incluso en unidades menores, de teatralidad esencial y primaria, capaces de cumplir una función determinada aunque variable en las distintas utilizaciones. Este autor ha propuesto el concepto de *mimema* para definir dichas unidades mínimas:

“Unidad de teatralidad esencial, primaria y en cierto modo, mínima que realiza una función determinada, pudiendo ésta ser variable en las distintas utilizaciones posibles” (1987: 33)

En el análisis debe distinguirse el código, compuesto de unidades paradigmáticas, sustituibles entre sí, que llenan un campo sémico y pueden relacionarse en un discurso mediante normas sintagmáticas que son combinables, de los formantes semánticos que se integran temporalmente en un campo semántico sin llegar a ser signo convencional (Bobes 1987: 81).

Por otra parte, todo lo que aparece en escena se integra en un signo global que interviene en varios procesos de semiosis dramática. Así el signo puede referirse a un objeto, como en los signos lingüísticos o en las acotaciones del texto. En escena puede referirse a un objeto presente o a un objeto ausente del escenario que luego se repite anafóricamente. También un signo puede referirse a otro signo de un sistema diferente, como en la ópera, donde coexisten los sistemas lingüístico y musical. Por otra parte un objeto puede estar en escena representado por un signo, una acción o por un concepto. Finalmente un objeto puede remitir a otro sin que existan alteraciones en sus posibles sentidos.

“El teatro (...) convierte en signo todo lo que pone en escena (...) todo lo que está en el escenario (...) y todo lo que se realiza en escena, pasa a tener un significado integrándose en un signo global” (1987: 79)

En cuanto al espectador, la relación teatral ha sido definida como una manipulación del espectador por parte del espectáculo, fundamentalmente por parte del actor, tratando de inducir en el espectador transformaciones

intelectuales o emocionales (Marinis 1988b). Se trata de una relación que exige una participación activa del espectador, de forma que pueda construir al menos en parte los significados a través de la percepción, la interpretación, o la apreciación estética.

“La relación teatral sembla consistir, fonamentalment, en una manipulació de l’espectador per part de l’espectacle (i per tant, *in primis*, per part de l’actor). Mitjançant les seves accions, mitjançant la posada en marxa de determinades estratègies seductoropersuasives, l’espectacle prova d’induir en l’espectador determinades transformacions intel·lectuals y passionals (idees, creences, valors, emocions, fantasies, etc)” (1988b: 49)

El espectador participa con sus condicionantes personales previos que pueden ser de carácter social, como la clase social de procedencia, su nivel de instrucción o su profesión. Otros condicionantes son de carácter cognitivo como sus conocimientos generales, los conocimientos específicamente teatrales, sus objetivos e intereses o expectativas de todo tipo. Finalmente influyen las condiciones materiales de la recepción como las características del espacio escénico, la presencia de público y otras.

El espectador establece una relación o contrato de confianza con la escena en la que se representará un espectáculo con doble régimen ficcional, el de la propia obra y el de su significado. Por otra parte para el espectador el teatro puede ser un modelo de comportamiento social. En términos de Greimas, el espectador es un sujeto paciente o un objeto dramaturgico, constituyendo el *target* de las distintas dramaturgias del espectáculo (del libreto, del actor, etc). La relación teatral no consiste en “hacer saber”, sino en “hacer creer” o “hacer-hacer “ (Greimas 1979: 206).

La Teatrológia contemporánea viene prestando mayor atención al rol del espectador. Paz Gago (2015) señala su papel en la recepción espectacular del texto, desarrollando las tesis de André Helbo (2007)<sup>54</sup>. Para ello rastrea las experiencias de participación en el siglo XIX, a través de la introducción de los panoramas en Francia, además de citar experiencias posteriores como el Teatro do Oprimido, desarrollado por Augusto Boal en Brasil, el happening norteamericano, el Teatro de la Conmoción, protagonizado por la compañía “La Fura dels Baus” o el ciberteatro. Concluye que,

“Le théâtre du XXIème siècle n’est pas un lieu divisé en deux espaces radicalement séparés, l’espace du jeu aux acteurs et l’espace de l’observation réservé aux spectateurs” (2007: g1)

Partiendo de que el estudio del rol del espectador ha sido menos abordado hasta el presente que los demás aspectos del hecho teatral, Marco de Marinis

---

<sup>54</sup> HELBO, A., *Le théâtre, texte ou spectacle visual?* Paris: Kliensieck, 2007.

considera que veremos el pronto desarrollo de una Teatrológia fundamentada en el sujeto espectador:

“La Nuova Teatrológia (...) du tempo ha fatto della relazione attore-spettatore il suo oggetto teorico centrale. Ma oggi possiamo affermare che aquesta relazione rappresenta il vero e propio banco di prova di una “embodied theatrolology”, cioè di una teatrológia incarnata, nella quali anche il corpo dello stero ricercatore e danque la sua soggettività, si trovino messi in gioco in qualche modo. Oppure potremmo parlare (...) di una teatrológia basata su di una “first-person methodology” (Marinis 2015: d8)

Para Ubersfeld, el personaje es el elemento esencial donde se articulan la poética del texto y de la representación. Por medio de él se produce la proyección del paradigma (amor, muerte, etc.) sobre el sintagma. En consecuencia es necesario atender al funcionamiento connotativo, al discurso del personaje, la semántica del espacio, la evocación fuera-dentro y los significantes temporales en el discurso de los personajes (Ubersfeld 1993: 97). Todo signo puede adquirir otro significado porque admite diferentes interpretaciones, junto al sentido principal, de carácter denotativo puede llevar otras connotaciones

Greimas utiliza el concepto de actantes, procedente de Propp, para agrupar a los personajes que llevan a cabo las acciones, independientemente del nombre que adopten en una obra determinada. Las esferas de acción así definidas para los diferentes actantes, son las correspondientes al agresor o malvado, al donante o proveedor, al auxiliar, a la princesa y su padre, al mandatario, al héroe y al falso héroe, cada una de las cuales agrupa distintas funciones (Propp 1928: 105).

Greimas reduce los actantes y los agrupa por parejas formando ejes. Así, el eje destinador-destinatario es el eje del poder, del saber, donde se decide la creación de valores y deseos, donde el destinador es el árbitro dispensador del bien y el destinatario representa al obtenedor del bien. El eje sujeto-objeto traza la trayectoria de la acción y la búsqueda del héroe o protagonista, es el eje del deseo mientras que el eje ayudante-oponente facilita o impide la comunicación.

El significado se concreta mediante niveles sucesivos de comprensión: a) estructuras elementales de significación, b) actantes, c) actores o personajes, d) roles y e) puesta en escena. Las fuerzas temáticas serían de tres tipos: deseos, necesidades y temores. Los deseos incluyen el amor, el fanatismo, la codicia, la avaricia, la envidia, etc. Entre las necesidades figuran la paz, la libertad, el reposo o la realización. Los temores hacen referencia a situaciones como la muerte, el dolor, la miseria o la pérdida (Greimas 1976: 270).

El análisis de los actantes en la obra dramática, se puede realizar mediante la secuenciación, en los niveles de microsecuencia, correspondientes a la escena tradicional de los textos teatrales, macrosecuencia que se corresponde con la división de la obra en Actos y supersecuencia, comprensiva de la totalidad de la

obra (Toro 1987: 177). Desde el punto de vista de la recepción es necesario considerar el “horizonte de expectativas”, formado por las expectativas estéticas e ideológicas del público.

Al igual que la ópera aunque por distintos motivos, el teatro es una práctica social susceptible de diferentes niveles de análisis. Inicialmente considerando la articulación texto-representación de la que depende la capacidad de modificar la actitud del espectador, sus emociones o su conocimiento, incluso en forma no prevista o diferente de la esperada por quien produce el espectáculo. Por otra parte existe una mediación interesada en la producción del espectáculo, que implica riesgos materiales y financieros. Finalmente existe un nivel de ocio o diversión.

La capacidad del teatro para influir sobre el espectador ha llevado a conceptuarlo como

“Arte peligroso, de modo directo o indirecto, económico o policial, la censura – a veces bajo el aspecto particularmente perverso de la autocensura- no le quita nunca el ojo de encima.” (Ubersfeld 1993: 12)

Una comprobación indirecta de lo que se afirma es la dificultad del teatro, frente a la ópera por ejemplo, para conseguir financiación bajo la fórmula de patrocinio. El capital huye de las actividades potencialmente conflictivas o controvertidas.



#### 4. FIJACIÓN DEL CORPUS OBJETO DE ANÁLISIS

Determinar las óperas compuestas sobre textos de Valle-Inclán, como ocurre con cualquier otro autor contemporáneo, exige rastrear diversas fuentes documentales, bibliográficas y archivísticas. También es necesario acudir a las sociedades que gestionan derechos de autor y desde luego a la red por antonomasia, Internet.

No existen inventarios de estrenos ni archivos musicales que aborden sistemáticamente el acopio, clasificación y organización de los distintos materiales relacionados con la escena, al menos en España: textos, partituras, paratextos, críticas tanto académicas como mediáticas, recepción social, etc<sup>55</sup>. La inexistencia de Cátedras de Teatro o de Estudios Teatrales no es sino una manifestación más de la dificultad para abordar globalmente los estudios sobre el teatro musical.

Algunos autores han investigado sobre las óperas valle-inclanianas. Paz Gago (2017: 6-17) cita las composiciones de Cotapos, Groba, García-Abril, Lamote, Turina, D'Amico, Palomar y Soutullo. El mismo autor subraya los intentos de llevar a la ópera composiciones de Valle, alguno de ellos en vida del autor. Señala a tal efecto "*Voces de Gesta*". Por otra parte considera que "*Luces de Bohemia*" se adecuaría mejor a la zarzuela, resaltando la producción dirigida por Lluís Pasqual en 1984, en el Teatro del Odeón-Teatro de Europa de París.

López-Acuña (2006) cita las óperas de D'Amico, Cotapos, García Abril, Pedrell, Rincón y Turina. Posteriormente (Tinnell/López-Acuña 2013: 171), aparecen reseñadas todas las óperas conocidas hasta esa fecha, a partir de una revisión de distintas fuentes musicales.

Partiendo de los datos anteriores se han revisado los catálogos de las Bibliotecas Nacionales de España, Francia, Argentina, Chile y Uruguay. Asimismo el correspondiente a la Biblioteca Nacional de Cataluña y los correspondientes catálogos de los Archivos Musicales más conocidos, del País Vasco, de Andalucía, del Centro Nacional de Documentación de Música y Danza dependiente del Ministerio de Cultura, así como el catálogo de la Biblioteca de la Fundación Juan March.

También las bases de datos como Rebiun, Dialnet, Scopus y Google Académico. Además se ha efectuado una consulta a la Sociedad General de Autores de España. Todo ello en la búsqueda de nuevas referencias, indicios o datos sobre

---

<sup>55</sup> El importante trabajo que desarrollan las instituciones que luego se citan, no da cuenta de la totalidad de la vida escénica española. Sólo el seguimiento sistemático de productores, exhibidores y medios, podría aspirar a reducir las carencias documentales.

la existencia de otras óperas basadas en la obra de Valle-Inclán. Sin olvidar la extensa bibliografía citada.

Hasta la fecha se han localizado referencias a doce óperas cuyos libretos son transposición más o menos fiel de obras de Valle-Inclán. Éstos son sus títulos, autores y localización de los textos:

| TÍTULO                          | COMPOSITOR               | LIBRETISTA         | LOCALIZACIÓN  |
|---------------------------------|--------------------------|--------------------|---|
| <i>"Cuento de abril"</i>        | Carlos Pedrell           | El mismo           | Perdida   |
| <i>"Voces de Gesta"</i>         | Acario Cotapos           | El mismo           | Biblioteca Nacional de Chile  |
| <i>"La cabeza del dragón"</i>   | Ricard Lamote de Grignon | El mismo           | Biblioteca Nacional de Cataluña   |
| <i>"Blutbund"</i> *             | Hans Jürgen von Bose     | Walter Boehlich    | Editada por Ars Viva Verlag. Descatalogada  |
| <i>"Ligazón"</i>                | José Luis Turina         | El mismo           | Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura                           |
| <i>"Divinas palabras"</i>       | Antón García-Abril       | Francisco Nieva    | Editada por Bolamar. Libreto editado por el Teatro Real                             |
| <i>"Sonata de primavera"</i>    | Jorge Fontenla           | Alejandro Fontenla | Archivo del autor   |
| <i>"La cabeza del Bautista"</i> | Enric Palomar            | Carlos Wagner      | Editada por Mondigromax. Libreto editado por la Fundación del Gran Teatro del Liceu |
| <i>"Patto di sangue"</i> **     | Matteo d'Amico           | Sandro Cappelletto | Editada por Giunti Editore  |
| <i>"Divinas palabras"</i>       | Rogelio Groba            | El mismo           | Editada por la Fundación Rogelio Groba  |
| <i>"Romance de lobos"</i>       | Eduardo Soutullo         | Arturo Reverter    | Archivo del autor   |

|                                |                |          |                   |
|--------------------------------|----------------|----------|-------------------|
| <i>"La marquesa Rosalinda"</i> | Eduardo Rincón | El mismo | Archivo del autor |
|--------------------------------|----------------|----------|-------------------|

- Sobre el texto de *"Ligazón"*

\*\* Sobre los textos de *"Ligazón"* y *"La Rosa de papel"*

En distintas obras de consulta, incluso en las más reconocidas, se cita una ópera del compositor Carlos Pedrell. Se trataría de *"Cuento de abril"*, con libreto también de su autoría (Clark, 1982: 928; García Acevedo 1999: 559). No se indican fechas de composición ni de estreno. Tampoco se indican fuentes contrastables. Clark remite a un artículo académico que no cita la ópera.

En las páginas siguientes constatamos la inexistencia de testimonios documentales que acrediten que la obra existió o que haya sido concluida. Sin menosprecio de la bibliografía citada, que obvia datos imprescindibles, debemos considerar la obra como mero proyecto, iniciado pero no concluido y por el momento inencontrable.

La obra de Eduardo Rincón no está documentada. Aparece en su página web. A la petición de información solicitada por quien suscribe, su esposa contesta aduciendo la edad del autor, la inexistencia del libreto y la ilegibilidad de la partitura. No es posible saber si la obra está concluida, ni obtener ningún dato sobre su estructura o personajes. Anotamos su existencia si bien no consta testimonio contrastado ni juicio alguno sobre ella.

De las diez obras documentadas, nueve están basadas en textos dramáticos y sólo *"Sonata de Primavera"* es transposición de un original narrativo. Tres están basadas en *"Ligazón"* y dos en *"Divinas Palabras"*. En el primer caso los motivos son evidentes: se trata de una obra breve, con pocos personajes y un desarrollo escénico sencillo, factores todos ellos que aconsejan su tratamiento como ópera de cámara. El segundo caso es totalmente contrario, pues se trata de una las obras más relevantes de Valle, con numerosos personajes y escenarios, centrada en un personaje femenino de gran interés, factores que permiten el despliegue de todo tipo de recursos musicales.

De las diez óperas documentadas, siete han sido estrenadas (García Abril, Palomar, Lamote, Turina, D'Amico, Bose y Fontenla) mientras que dos permanecen inéditas; se trata de las obras de Groba y de Soutullo, si bien de ésta última se ha estrenado una suite instrumental. Por otra parte la obra de Cotapos está inacabada, reducida a un conjunto de fragmentos instrumentales y vocales, lo que no ha impedido su estreno en forma de concierto.

De las diez óperas documentadas, seis son de la autoría de compositores españoles, mientras que cuatro se corresponden con autores de otras tantas nacionalidades: italiana (D'Amico), alemana (Bose), argentina (Fontenla) y chilena (Cotapos). Dos de los libretos, *"Patto di sangue"* y *"Blutbund"*, están en italiano y en alemán, respectivamente.

Sólo las obras de García Abril, Palomar, Bose y D'Amico han sido consecuencia del encargo previo, en el primer caso por parte del Ministerio de Cultura, en el segundo por parte del Gran Teatro Liceu de Barcelona. La obra de Bose fue un encargo de la Staatsoper de Hamburgo y la de D'Amico fue encargada por el Festival Maggio Fiorentino de Florencia. En los dos primeros casos la entidad contratante propuso la obra al autor. En el último caso la obra fue elegida por el compositor. La obra de Turina es consecuencia de un Concurso para Jóvenes Compositores. Las demás obras fueron escritas por propia iniciativa de sus creadores.

Desde el punto de vista de la recepción social las obras estrenadas pueden clasificarse como:

- estrenadas en el marco de ciclos de abono: óperas de Lamote, García Abril y Palomar
- estrenadas en el marco de un Festival, aunque no en la sala principal: ópera de D'Amico
- estrenada en el marco de una programación alternativa del propio teatro lírico: ópera de Bose
- estrenada en el marco de un Encuentro de Música de Cámara para Jóvenes Compositores: ópera de Turina
- fuera del circuito de abono o de Festival: ópera de Fontenla

Es decir, que las tres óperas estrenadas en España se han beneficiado de su inclusión en programas de abono, lo que implica institucionalización, reconocimiento expreso de su valor al estar asimiladas a obras del repertorio y mayor atención mediática.

Las ciudades donde tuvieron lugar los estrenos también aportan información sobre la recepción: dos fueron estrenadas en Barcelona y una en las ciudades de Madrid, Hamburgo, Florencia, Cuenca y La Plata (Argentina). Las cuatro primeras son capitales operísticas internacionales, mientras que en las otras dos ciudades, la ópera es una actividad ocasional.

Cabe preguntarse por las razones que han impedido llevar a la escena las obras de Groba y Soutullo, toda vez que la de Cotapos se encuentra inacabada. Tanto Groba como Soutullo residen en Galicia, alejados de la escena operística española, dominada por los teatros de Madrid y de Barcelona, en los que el Estado vuelca sus recursos y la financiación privada sus caudales. Aunque ambos tienen abundante obra escrita y han visto estrenadas muchas de sus composiciones, su lejanía con respecto a los centros que organizan la vida operística, obra en su contra. Rincón es el ejemplo de un compositor alejado del circuito comercial, con muchas de sus obras inéditas y escasa atención de la crítica hacia él.

Los compositores que han visto estrenada su obra desarrollan o han desarrollado su actividad artística en el entorno de grandes instituciones operísticas. Lamote y Palomar en Barcelona. D'Amico en Roma, Bose en Munich, García Abril y Turina en Madrid. Un caso singular es el de Fontenla, que estrenó su obra en La Plata, una ciudad con vida operística reducida si bien previamente intentó hacerlo en Buenos Aires, ciudad de referencia para la ópera en Argentina.

Las fechas de composición de las obras se corresponden con la evolución, siempre creciente, de la recepción de la obra de Valle-Inclán. También se indican las respectivas fechas de estreno

|   | COMPOSICIÓN                                 | ESTRENO                  |
|---|---|--------------------------|
| En vida de Valle, hasta 1936  | Cotapos                                     |                          |
| Guerra Civil, 1936-1939   | Lamote                                      |                          |
| Dictadura, 1939- 1976   | Bose  | Lamote                   |
| Restauración democrática, 1977 a 1986, cincuentenario de Valle-Inclán | Turina                                      | Bose<br>Turina           |
| 1986-2005   | Groba<br>García Abril<br>Rincón<br>Fontenla | García Abril<br>Fontenla |
| 2006-2019   | Palomar<br>D'Amico<br>Soutullo              | Palomar<br>D'Amico       |

La normalización de la presencia en la escena dramática de la obra de Valle ha evolucionado de forma pareja a la atención de los músicos hacia su obra, en otras palabras, el teatro musical, menos innovador por sus propias características ya comentadas, ha seguido la senda del drama escénico.

También podemos preguntarnos por la ubicación de las óperas en la trayectoria artística de sus autores. En los casos de García Abril, Soutullo y Fontenla, se trata de su única obra operística mientras que los demás compositores han cultivado el género con mayor frecuencia. Con respecto al momento evolutivo de sus respectivas carreras en el que abordaron las óperas aquí citadas, los datos se resumen así:

|                                |  |
|--------------------------------|--|
| Obras de juventud (<30 años)   | Bose<br>Turina   |
| Obras de plenitud (30-60 años) | Cotapos<br>D´Amico<br>García Abril<br>Groba<br>Lamote<br>Palomar<br>Soutullo |
| Obras de madurez (>60 años)    | Fontenla<br>Rincón   |

Como conclusión, el corpus operístico basado en Valle-Inclán, está compuesto por nueve obras documentadas, de las que siete han sido estrenadas y dos son inéditas. Además se conoce una obra inacabada y otra más de la que sólo disponemos del testimonio de su autor.

## 5. ANÁLISIS COMPARATIVO-TEXTUAL

De acuerdo con lo expresado en el párrafo 1.3, analizaremos las obras antes citadas, mediante un esquema similar que permita establecer comparaciones entre ellas. Será el siguiente:

1. Descripción
  - 1.1 Estructura. Fechas de composición y estreno. Plantilla orquestal
  - 1.2 Dramatis personae, del Texto Dramático<sup>56</sup>, de la ópera y voces musicales respectivas
2. Autoría
  - 2.1 Compositor
  - 2.2 Libretista
  - 2.3 Producción empresarial
3. La obra
  - 3.1 Antecedentes
  - 3.2 Estreno. Recepción social. Contexto cultural
  - 3.3 Paratextos. Programa de mano. Otras publicaciones
  - 3.4 Crítica mediática
  - 3.5 Crítica académica
  - 3.6 Grabaciones y edición
4. Análisis comparativo-textual
  - 4.1 Texto Dramático
  - 4.2 Libreto. Cuadro comparativo de Jornadas, Actos y Escenas
  - 4.3 Convergencias, divergencias e inferencias
    - 4.3.1 En la diégesis
    - 4.3.2 En la intriga
    - 4.3.3 En los personajes
  - 4.4 Análisis de la representación

### ANEXOS

- Reparto vocal y artístico en el estreno

- Libreto

El orden de presentación atiende al espectáculo, esto es a la plena realización del libreto a través de la representación. Así se analizan antes las óperas estrenadas que las inéditas.

---

<sup>56</sup> A partir de aquí el sintagma Texto Dramático aludirá a las obras originales de Valle sobre las que se han elaborado los correspondientes libreto, mientras que el mismo sintagma en minúsculas se referirá al género de los textos.

## 5.1 “DIVINAS PALABRAS”, de Antón García Abril y Francisco Nieva<sup>57</sup>

### 1. Descripción

#### 1.1 Estructura. Fechas de composición y estreno. Plantilla orquestal

Ópera en dos actos, basada en la obra homónima de Valle-Inclán<sup>58</sup>, publicada por entregas en 1919 y como libro en 1920. Estrenada en el Teatro Español de Madrid el 16 de noviembre de 1933, por la Compañía de Margarita Xirgu, bajo la dirección de Cipriano Rivas Cherif. La obra dramática tuvo un gran éxito de público aunque no de crítica (Paz Gago 2011:106).

El compositor, tras recibir el encargo ministerial, escribió la composición entre los años 1988 y 1992. Fue estrenada el 18 de octubre de 1997. Se hicieron cinco representaciones.

Plantilla orquestal: 3 (flauta de pico y flauta en sol)- 3 (corno inglés)- 3 (requinto y clarinete bajo)- 3 contrafagot - 4 trompa -3 trompeta- 3 trombón bajo - 1 timbales. - 5 percusión - arpa - piano - celesta – cuerda

#### 1.3 Dramatis personae del Texto Dramático, de la ópera y voces musicales respectivas

| TEXTO DRAMÁTICO   | LIBRETO                                   | VOCES    |
|---|---|----------|
| Lucero, que otras veces se hace llamar Séptimo Miau y Compadre Miau | Lucero/Séptimo Miau/El Trasgo y el Cabrío | Tenor    |
| Poca Pena, su manceba   | Poca Pena                                 | Soprano  |
| Juana la Reina  | Juana la Reina                            | Soprano  |
| El hijo idiota  | Laureaniño, el hijo idiota                | Actor    |
| Pedro Gailo, sacristán de San Clemente                              | Pedro Gailo                               | Barítono |
| Mari-Gaila, su mujer  | Mari-Gaila                                | Soprano  |
| Simoniña, nacida de los dos   | Simoniña                                  | Soprano  |

<sup>57</sup> Agradezco a D<sup>a</sup> Elena Pinillos, del Archivo-Documentación del Teatro Real, la documentación suministrada.

<sup>58</sup> VALLE-INCLÁN, R. del, *Divinas palabras. Opera omnia XVII*. Madrid: Imprenta Yagües, 1920.



|   |  |                            |
|---|--|----------------------------|
| Rosa la Tatula, vieja mendiga                   | Rosa la Tatula, vieja mendiga                | Mezzosoprano               |
| Miguelín el Padronés, mozo lañador              | Miguelín el Padronés, mozo lañador           | Tenor                      |
| Un chalán                                       | *  |                            |
| Mujerucas                                       | *  |                            |
| Marica del Reino                                | Marica del Reino, hermana de Juana del Reino | Soprano                    |
| Un Alcalde pedáneo                              | *  |                            |
| Una rapaza                                      | *  |                            |
| El Ciego de Gondar                              | *  |                            |
| El vendedor de agua de limón                    | *  |                            |
| Un peregrino                                    | *  |                            |
| La pareja de civiles                            | *  |                            |
| Un matrimonio de labriegos con una hija enferma | La niña blanca<br>Su padre<br>Su madre       | Soprano<br>Bajo<br>Soprano |
| La Ventera                                      | *  |                            |
| Serenín de Bretal                               | Serenín de Bretal                            | Tenor                      |
| Una vieja en un ventano                         | *  |                            |
| Una mujer en preñez                             | *  |                            |
| Otra vecina                                     | *  |                            |
| Un soldado con el canuto de la licencia         | El soldado                                   | Tenor                      |
| Ludovina la Tabertera                           | Ludovina, tabertera                          | Soprano                    |
| Tropas de rapaces con burlas y canciones        | *  |                            |
| Beaterío de viejas y mozas                      | *  |                            |
| Benita la Costurera                             | *  |                            |
| Quintín Pintado                                 | Quintín Pintado, pastor negro                | Tenor                      |
| Milón de la Arnoya                              | Milón de la Arnoya, pastor gigante           | Barítono                   |

|                                       |    |  |
|---------------------------------------|----|--|
| Coimbra, perro sabio                  | *  |  |
| Colorín, pájaro adivino               | *  |  |
| El Trasgo cabrió                      | ** |  |
| Un sapo anónimo que canta en la noche | *  |  |
| Final de gritos y atrujos femeniles   | *  |  |

\*Personajes suprimidos en el libreto

\*\*Interpretado por Lucero

La partitura incorpora un Coro

## 2. Autoría

### 2.1 Compositor

Antón García Abril, nacido en Teruel en 1933, es posiblemente el compositor español más relevante de la segunda mitad del siglo XX así como el más interpretado en programas de concierto. Cursó estudios en Madrid, Siena y Roma. Ha sido Catedrático de Composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y como tal ha influido en generaciones de compositores. Es miembro de la Real Academia de Bellas Artes, habiendo recibido numerosos premios y distinciones, entre los que destacan el Premio Nacional de Música y varios Doctorados *Honoris Causa*.

Autor de un vasto catálogo que incluye además de la ópera citada, música para ballet, para orquesta, conciertos solistas y de cámara. En el ámbito de la música vocal ha escrito más de ciento treinta canciones sobre poemas de Miguel Hernández, Rafael Alberti, Rosalía de Castro, García Lorca, Bécquer, José Hierro o Salvador Espriu entre otros muchos. También escribió comedia musical. Su catálogo sobrepasa las cien obras sin incluir la música incidental ni la música para cine o televisión. Su discografía es asimismo muy amplia, con grabaciones en diferentes países.

Por lo que respecta a la música para cine y televisión, ha realizado la banda sonora de más de doscientas películas y series televisivas, dirigidas entre otros por autores de cine comercial como Pedro Lazaga (1959 *“La fiel infantería”*, 1975 *“Largo retorno”*), Vicente Escrivá (1976 *“La lozana andaluza”*, 1975 *“Zorrita Martínez”*), José María Forqué (1967 *“Las que tienen que servir”*, 1967 *“Un millón en la basura”*) o Mariano Ozores (1971 *“La graduada”*, 1974 *“Fin de semana al desnudo”*). También ha compuesto bandas sonoras para directores de cine de autor como Fernando Fernán Gómez (1960 *“Sólo para hombres”*, 1970 *“Crimen imperfecto”*, 1980 *“Cinco tenedores”*), Mario Camus (1982 *“La*

*Colmena*", 1984 "*Los santos inocentes*") o Pilar Miró (1979 "*El crimen de Cuenca*", 1980 "*Gary Cooper que estás en los cielos*"). Además música para cine documental como la obra hagiográfica de Sáenz de Heredia (1964 "*Franco, ese hombre*") (Hernández Ruiz- Pérez Rubio 2002: 97-102).

En cuanto a la televisión es el autor de la música para la serie "*El hombre y la tierra*", de Rodríguez de la Fuente (1974), que forma parte de la memoria sonora de varias generaciones. También compuso bandas sonoras para otras series televisivas como "*Fortunata y Jacinta*" de Mario Camus (1980) o "*Ramón y Cajal*" de José María Forqué (1982). Tan amplia producción para la industria audiovisual ha sido reconocida con la Medalla de Oro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas.

Como compositor de música incidental para teatro, además de la realizada para textos de Valle-Inclán, que luego se citarán, es autor de la correspondiente a las producciones siguientes: "*Calígula*" (1963), de Albert Camus; "*La Celestina*" (1977), de Fernando de Rojas; "*Contradanza*" (1980), de Francisco Ors. Las tres citadas bajo la dirección de José Tamayo; "*Doña Rosita la soltera*" (1980), de García Lorca y dirección de Jorge Lavelli; "*Las mocedades del Cid*" (1990), de Guillén de Castro y dirección de Gustavo Pérez Puig y "*El gran teatro del mundo*", de Calderón de la Barca y de nuevo dirección de José Tamayo.

En las publicaciones citadas que referencian el catálogo de su obra, los autores pasan de puntillas sobre las composiciones para cine y televisión. Es fácil descubrir los ecos del debate entre alta cultura y cultura popular, insatisfactoriamente resuelto para los citados catalogadores. A pesar del reconocimiento que otros compositores de música sinfónica han recibido por su colaboración con el cine, por ejemplo, Dimitri Shostakovich, Serguei Prokofiev, Leonard Bernstein, Nino Rota, Philip Glass o John Williams.

De su estilo musical se ha escrito que es "manifestación sonora de una estética de integración comunicativa" entre las distintas artes (Zaldívar 2003:14) con el objetivo de gustar al público sin renunciar al universo melódico y estructural del autor, ni cesiones a las tendencias estilísticas.

Su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído en 1983, se titulaba "*Defensa de la melodía*" y puede considerarse programático respecto de su obra (Fernández de la Cuesta 2003: 195). El énfasis en la melodía se adelanta a las actuales corrientes musicales de síntesis que han sucedido a las vanguardias, protagonistas de la escena musical desde que Escuela de Viena (Schoenberg, Berg, Webern) en las primeras décadas del siglo XX, desarrolla sus postulados teóricos en forma de atonalismo, dodecafonismo o serialismo.

Ese marco rígido consecuencia del formalismo impulsado por las vanguardias, García Abril quiere superarlo en beneficio de la creatividad. No se trata de la melodía en el sentido exclusivo de las sucesiones interválicas dictadas por la

Armonía, sino de la técnica que por ampliación y acumulación se ha ido desarrollando como consecuencia de la evolución de la música (2003: 198). Subraya el comentarista que para el compositor la melodía debe surgir de la voz, en la tradición del canto occidental pues,

“los melismas, las vocalices del canto gregoriano y de otros cantos litúrgicos que han vertebrado la producción de la música occidental durante más de un milenio y hasta nuestros días, surgieron del floreo, de la ornamentación vocal de unos maestros cantores poseídos por la lírica, la poesía, el espíritu de los poemas bíblicos que son los salmos” (2003: 201)

Encontramos de nuevo aquí las ideas expuestas en el párrafo 2.1 sobre las relaciones entre poesía y música.

En su discurso el compositor defiende que la música debe servir como “via de transmisión y no como barrera de incomunicación”. Recuerda la influencia decisiva que tuvo en su formación el estudio de los compositores de la Escuela de Viena y de los serialistas italianos. También recuerda el estudio de las técnicas modernas de composición practicadas por Stockhausen, Boulez, Nono, Berio, Brown o Cage:

“Métrica variable, métrica flexible, constructivismo o estructuralismo, música objetual, música espacial, secuencial, aleatoriedad, serialización de densidades, música concreta, electrónica, etc.” (García Abril 1983: 13)

García Abril asevera que el dominio de la técnica debe ser pleno sin renunciar a ningún procedimiento, como condición indispensable para el despliegue de las ideas musicales del compositor.

Comentando su estilo musical, Álvaro Zaldívar lo valora como un equilibrio entre tradición y modernidad, resaltando su capacidad para desarrollar motivos y estructuras musicales sofisticadas si bien manteniendo siempre la comunicabilidad, la atención al oyente. Considera su música como portadora de una “estética de integración comunicativa” entre las artes, los estilos y las técnicas (Zaldívar 2003: 14).

## 2.2. Libretista

Francisco Nieva (Valdepeñas, Ciudad Real 1924-Madrid 2016). Escenógrafo y dramaturgo. Fue miembro de la Real Academia Española, habiendo recibido otros muchos premios y reconocimientos, el Premio Nacional de Teatro y el Premio Nacional de Literatura. Tras estudiar pintura desarrolló una carrera como artista plástico que le llevó a formar parte de movimientos de vanguardia, como el grupo denominado *Postismo*, en Madrid, y en París del grupo *Cobra*.

Autor de una considerable producción teatral con una estética muy singular y gran riqueza lingüística, entre cuyas obras destacan *“Tórtolas, crepúsculo y telón”*, *“Malditas sean Coronada y sus hijas”*, *“La carroza de plomo candente”* o *“El aquelarre de Nosferatu”*. Autor además de obra narrativa y de unas memorias *“Las cosas como fueron”*, de gran interés.

Nieva se acercó pronto a Valle-Inclán, al que dedicó un ensayo en el que explicaba la soberanía de su estilo sobre las demás cualidades de su obra, afirmando que,

“El misterio de sus personajes se impone del modo siguiente: en vez de dejarlos explicar sus emociones en forma de libre confesión, los hace rodar cruelmente por la escena, envueltos no sólo en las redes de un dictado fatal sino en el vendaje de todas las convenciones sociales, morales, religiosas y, muy particularmente, verbales” (Nieva 1958: 235)

Además de asumir la escenografía de diversas producciones de obras valleinclinianas como *“La marquesa Rosalinda”* dirigida por Miguel Narros en 1970 o *“Romance de Lobos”*, dirigida por José Luis Alonso durante el mismo año.

Como dramaturgo y refiriéndose a su propia obra, Nieva reivindica la mezcla de géneros partiendo de que,

“Lo más genuinamente teatral no era la verosimilitud ilusionista, sino todo lo contrario, para que los espectadores, no perdieran en ningún momento el sentido de estar asistiendo a la materialización de un poema escénico y no a la imitación de una realidad objetiva. (...) Yo requería, pues, unos espectadores muy depurados “a la inversa”, próximos a los del auto sacramental, aunque se tratara de un auto profano. Pero no de otro modo era recibida la tragedia clásica, con todas las diferencias que puedan separar estos géneros entre sí. Hablamos de super-realidad. En tal sentido me tendía la mano un movimiento de vanguardia, que había terminado por incrustarse en la sociedad, el surrealismo” (Rubio 2002: 144)

De su obra dramática se ha escrito que está ligada a

“Un componente ineludible de la sociedad española que ha sido pudorosamente encubierto por todo el montaje de las relaciones sociales: la irracionalidad (...) este componente de irracionalidad, vestido con un ropaje fastuosamente imaginativo, se sitúa en una onda poética difícil de manipular” (Pérez Coterillo 1981: 661)

La víspera del estreno de la ópera, Nieva declaraba sobre el libreto:

“Se han mantenido algunas cosas pero el maestro ha exigido dúos, coros, muchas cosas que no estaban en el proyecto dramático que yo entregué (...) A mi entender queda todo muy confuso, no tan bien explicitado como yo

pretendía pero la música tiene exigencias formales que yo no he podido vencer”<sup>59</sup>

Reconoce que la ópera tiene momentos corales muy interesantes y anuncia que no saldrá a saludar en el estreno porque de hacerlo tendría que ir con una pancarta con la foto de Don Ramón.

Por otra parte, en un extenso artículo publicado bajo el expresivo título de “*Las dificultades de un libreto de ópera*”<sup>60</sup>, reflexiona sobre la función del libretista a lo largo de la historia y las limitaciones derivadas de la servidumbre impuesta por la música a partir del Romanticismo. En cuanto a su propia labor dice que “las autónomas virtudes de un libreto residen en facilitar al músico la expresión de situaciones muy contrastadas”.

Expone los límites de ese tipo de texto que califica de “bastante gris y sometido” al considerar que las exigencias líricas de los compositores se han impuesto siendo raros los casos en los que se ha respetado absolutamente el texto original del libreto. Dice que “la ópera es música teatral, que acepta la palabra como soporte de su despliegue pero la deja necesariamente muy atrás”. Añade que la adaptación de los grandes dramas a la ópera es muy discutible y que en su caso,

“Yo mismo he tenido que maltratar a mi admirado Valle-Inclán para convertirlo en operístico a instancia del maestro García Abril cuya música me parece un acierto dramático”<sup>61</sup>

Por otra parte afirma que cuando un género pasa a otro que lo domina, se desvirtúa, como ocurre con las novelas o comedias llevadas al cine:

“En ópera el “*Otello*” es más de Verdi que de Shakespeare y la “*Carmen*” más de Bizet que de Merimée, pues sus libretos no son a la lectura sino extrañas parodias insustanciales”<sup>62</sup>

Explica que el argumento de un libreto debe de ser sintético y con mucha acción visual pues la música lo dilatará, debiendo facilitar la expresión de situaciones muy contrastadas. Concluye que “es un trabajo difícil y poco lucido, que muchas veces se presta a extrañeza y a risa”.

---

<sup>59</sup> TORRES, S., “Plácido Domingo canta *Divinas Palabras* en el primer estreno del Real”. Madrid: *El País*, 17/10/1997.

<sup>60</sup> Nieva, F., “Las dificultades de un libreto de ópera”. Madrid: *ABC*, 2/10/1994.

<sup>61</sup> *ibidem*

<sup>62</sup> *ibidem*

## 2.3 Producción empresarial

El Teatro Real de Madrid fue creado en 1818 durante el reinado de Fernando VII, para dotar a la capital del Reino de una infraestructura similar a la de otras capitales europeas. Tras una accidentada historia, se reabrió como teatro de ópera, el 11 de octubre de 1997, con un lustro de retraso sobre la fecha prevista. Desde entonces es uno de los pocos teatros líricos españoles con programación continuada, siendo el de mayor presupuesto y actividad.

El Teatro Real venía a resolver dos problemas complementarios. De un lado dotar a la capital del Estado de un recinto operístico que permitiese reanudar la actividad lírica, en un espacio que a lo largo de su historia había sufrido diversos avatares y en torno al cual se había librado una durísima contienda ideológica entre los partidarios de la ópera italiana, apoyados con frecuencia por la monarquía y los partidarios de una ópera nacional. La polémica ha sido comentada en el párrafo 2.4.6.

En segundo lugar el recinto debía cumplir, como otros contenedores culturales dependientes del Estado, como los Museos del Prado o “Reina Sofía”, el Centro Dramático Nacional o la Orquesta Nacional de España, entre otros, la función de insignia de una política cultural estatal. En los países occidentales a las grandes organizaciones similares se les han encomendado objetivos que van más allá de la realización de su actividad artística tradicional. En otros términos, las instituciones estatales, principal soporte económico de dichas organizaciones, estarían instrumentalizando a través de ellas una determinada política cultural (Rius 2013: 5). Dichas instituciones serían a la vez sujeto y objeto de dicha política.

Por otra parte, como consecuencia de la descentralización política operada en la España contemporánea, la casi totalidad de los equipamientos culturales fueron transferidos a los poderes territoriales que gozan de plena autonomía para el desarrollo de sus propias políticas culturales. En virtud de las razones expuestas, la programación de espectáculos líricos en el Teatro Real debía tender a homologarse con la de teatros similares de las principales capitales europeas<sup>63</sup>.

El Teatro Real depende de una Fundación constituida por el Ministerio de Cultura y la Comunidad Autónoma de Madrid. Tiene 284 empleados directos. En 2018 su presupuesto superó los 55 millones de euros<sup>64</sup>, de los cuales un 25% procedió de subvenciones públicas. El resto tuvo como origen la venta de

---

<sup>63</sup> Lo que incluye una relativa atención al estreno de obras originales. Anexo II.

<sup>64</sup> Madrid: EuropaPress, 12/12/2018. <https://www.europapress.es/cultura/teatroreal-01040/noticia-teatro-real-cierra-2018-ingresos-casi-57-millones-euros-ejercicio-mas-alto-historia-20181212121417.html>

entradas, patrocinios empresariales y la gestión de espacios. Del citado presupuesto 30 m€ se dedican a las 250 representaciones que tienen lugar anualmente. En el mismo año, se estrenaron 13 títulos de ópera con 112 representaciones. Además se representaron espectáculos de ballet, se realizaron conciertos y recitales, espectáculos infantiles y otros.

El Teatro Real que tiene un aforo de 1700 localidades, ofrece 27 modalidades de abono a sus espectáculos que totalizan 20.000 abonados. En la última Memoria publicada<sup>65</sup> declara 240.000 espectadores en 2016 de los cuales 154.000 lo hicieron a espectáculos operísticos. Al igual que acontece en Italia, la capacidad de autofinanciación del Teatro Real de Madrid no puede ser invocada como modelo para los demás Teatros líricos del país. Al carácter de escaparate cultural de un Estado se suma el efecto capitalidad, de forma que los patrocinios del sector privado o el volumen de público no son replicables en otras ciudades de menor población y más distantes de los centros de poder económico, político y también cultural, propias de la capital de un Estado.

Por otra parte los mecanismos por los que la financiación privada ha acudido en socorro de determinadas iniciativas culturales, especialmente artes plásticas y ópera, y no en beneficio de otras como las bibliotecas o el teatro, tienen una amplia literatura académica. Figuras como el patrocinio, el sponsor o procedimientos de comercialización, habitualmente envueltos en un discurso noble, han sido analizadas en términos de interés y beneficio:

“Al patrocinar instituciones artísticas, las empresas hacen ver que comparten un sistema de valores humanista (...) cubriendo sus intereses particulares con un barniz de moral universal” (Wu 2002:152)

### 3.La obra

#### 2.1 Antecedentes

La ópera fue un encargo del Ministerio de Cultura, a través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y Musicales (INAEM), como consecuencia de la propuesta realizada durante el Simposio conmemorativo del quincuagésimo aniversario del fallecimiento de Valle-Inclán, celebrado en 1986. El Ministerio de Cultura asumió la idea y la proyectó como parte de los actos de inauguración del Teatro Real de Madrid, por aquella fecha en proceso de restauración. Sin embargo posteriormente se estudió la posibilidad de que la ópera inaugural fuese “*Parsifal*” de Richard Wagner, obra de larga influencia en la ópera española.

---

<sup>65</sup> Teatro Real. Madrid. Memoria 2016 y 2017. <https://www.teatro-real.com/assets/uploads/files/documentos/ba607e748ba396ced8c193f13a116e43.pdf>



Finalmente se dispuso que las dos primeras obras interpretadas fuesen “*La vida breve*”, de Manuel de Falla y la que comentamos<sup>66</sup>.

El propio García Abril ha explicado como recibió el encargo<sup>67</sup> y también la sorpresa recibida al tener noticia de que Krzysztof Penderecki proyectaba escribir una ópera sobre el mismo Texto Dramático<sup>68</sup>, proyecto abandonado por el interesado al conocer que García Abril ya estaba componiendo.

Cuando García Abril se enfrenta a la composición de la ópera, tenía un bagaje musical considerable en relación con la obra de Valle-Inclán. Había compuesto la música incidental para la producción de “*Divinas Palabras*” que en 1961 dirigió José Tamayo sobre una adaptación de Gonzalo Torrente Ballester. Asimismo fue autor de la música incidental para “*Luces de Bohemia*” en la producción de 1971 de nuevo con dirección de Tamayo. También compuso la música de “*Tirano Banderas*” en 1974, adaptación de Enrique Llovet, una vez más con Tamayo en la dirección. Por otra parte había escrito la música sobre algunos versos del poemario “*Aromas de Leyenda*”, como parte de un ciclo de doce canciones sobre poetas gallegos<sup>69</sup>

Comentando su obra, dice el compositor de su libretista, Francisco Nieva, que es un “escritor monumental, gran hombre de teatro, músico él mismo” y más adelante afirma que resulta,

“ideal para conseguir identificaciones en la idea poética, el ritmo, la acomodación, continuidad, alargamiento de pasajes; para, en una palabra, que dada su condición de especialista valleinclanesco, el trabajo tenga tal unidad que se haga difícil saber qué corresponde a uno y otro escritor”.<sup>70</sup>

Ante la pregunta del entrevistador sobre su objetivo principal, dice:

“Conseguir que lo dramático, lo lírico, lo pintoresco, tengan cabida en algo de fuerza espectacular, que situaciones de sabor surrealista puedan ser compatibles en lo visual con una propuesta casi lúdica”<sup>71</sup>

El largo período de tiempo transcurrido entre el encargo de la obra y su estreno, las vicisitudes de las obras del Teatro Real ampliamente tratadas por la prensa, la personalidad reconocida del compositor y la propia relevancia del Ministerio de Cultura como responsable principal, fueron otros tantos motivos de interés para que los medios de comunicación ofreciesen crónicas, entrevistas y

---

<sup>66</sup> PÉREZ DE ARTEAGA, J.L., “Entrevista con García Abril”. Madrid: *Scherzo* (118), 1997, pp. 8-10.

<sup>67</sup> Ibidem

<sup>68</sup> MORGADES, L., “Penderecki compondrá una ópera basada en *Divinas Palabras*, de Valle-Inclán”. Madrid: *El País*, 18/10/1986.

Posteriormente Penderecki insistió de nuevo en su proyecto. BASTERRECHEA, S., “Penderecki hará una ópera con las *Divinas Palabras* de Valle-Inclán”. A Coruña: *La Voz de Galicia*, 14/10/2002.

<sup>69</sup> López-Acuña (2006: 14, 61-63).

<sup>70</sup> Entrevista con Pérez de Arteaga, op. cit.

<sup>71</sup> Ibidem

reportajes. Rara vez un estreno operístico ha recibido tan extensa y constante atención.

Como ejemplo, una entrevista<sup>72</sup> realizada al compositor con motivo de la entrega de la partitura al Ministerio. Hablando de su obra dice García Abril que en ella ha tratado de utilizar el coro de un modo nuevo aunque sin perder el tratamiento operístico. Añade que uno de los momentos especiales es “el planto femenino, la modernidad de los conjuros en unión de Mari-Gaila”.

Considera que Mari Gaila debe ser interpretada por una soprano dramática y Lucero por un tenor *spinto*. Afirma que junto con el libretista han tratado de ser,

“siempre fieles al manantial que nos procura D. Ramón del Valle-Inclán, conseguir que lo dramático, lo lírico, lo pintoresco, tengan cabida en algo de fuerza espectacular, que situaciones de sabor surrealista pueda ser compatibles en lo visual con una propuesta casi lúdica”<sup>73</sup>

En la partitura figura una nota explicativa del autor sobre la “*Alborada*”, de carácter instrumental que constituye la primera escena, inexistente en el texto dramático:

“De la oscuridad total a la claridad del alba. El espacio escenográfico deberá coincidir con el ritmo sonoro de la orquesta. Sobre una lenta gradación de luz se presentarán imágenes esperpénticas, casi intuitivas, pero que su aparición debe sobrecoger. Todo el mundo de la Galicia ancestral y mitológica, su historia de leyendas, brumas, meigas, trasgos y fantasías debe adquirir un sentido mágico, creando un profundo misterio. El espacio expresivo del esperpento valleinclanesco, en simbiosis con las visiones distorsionadas y dramáticas de las pinturas negras de Goya ha sido el punto de partida. Todo este mundo esperpéntico y surrealista debe adquirir un sentido dramático y premonitorio”. (Sánchez-Mateos 2003: 475)

Finalmente cabe señalar que en 2018 García Abril estrenó una versión de la ópera en formato de Cantata, compuesta por los diez números siguientes: “*Alborada*”, “*Romería*”, “*Planto de Mari-Gaila*”, “*Feria de Viana*”, “*Por las estrellas coronada*”, “*Nocturnal*”, “*Conjuros-Danza del amor y la muerte*”, “*Si mensajes me mandas*”, “*Foliada-Danza del dolor*” y “*Coro bíblico*”.

## 2.2 Estreno. Recepción social. Contexto cultural

Como se ha dicho, la obra se benefició del clima creado en torno a la inauguración del Teatro Real, transformando su estreno en un acontecimiento social, con la presencia del Jefe del Estado, además de los Presidentes de

---

<sup>72</sup>FERNÁNDEZ-CID, A., “Antón García Abril: *Divinas palabras* es mi partitura más ambiciosa”. Madrid: ABC 8/11/1992.

<sup>73</sup> Ibidem

Gobierno del Estado y de la Comunidad Autónoma respectivamente, entre otras autoridades, hecho infrecuente en la vida cultural española, no sólo operística.

En el Anexo III figura el reparto vocal y artístico que asumió el estreno, que tuvo lugar el 18 de octubre de 1997. Se ofrecieron cinco funciones. Cabe señalar como se ha comentado la presencia en el mismo de algunos de los nombres más reconocidos en sus respectivos campos artísticos. Así el tenor Plácido Domingo, la soprano Inmaculada Egido, el director de escena José Carlos Plaza<sup>74</sup> o el director de la Orquesta Antoni Ros-Marbá<sup>75</sup>, son nombres que ratifican la anterior afirmación sobre el compromiso estatal con esta producción.

Lo que en 1920, al publicarse la obra dramática era impensable, su estreno escénico, tres cuartos de siglo más tarde se ha transformado en la obra emblemática de la política cultural estatal, al menos por unos días, los mismos de la representación. En cualquier caso, conociendo la tardía normalización de la puesta en escena de las obras de Valle-Inclán, el estreno de la ópera con los recursos citados es una confirmación *urbi et orbi* de la plena normalización de la obra del autor, que desde la fecha del estreno no ha dejado de acrecentarse.

### 2.3 Paratextos. Programa de mano. Otras publicaciones

Con motivo del estreno de la ópera, la Fundación del Teatro Real, como es habitual, publicó un programa de mano de 96 páginas cuyo contenido incluye el reparto, el libreto y distintas colaboraciones, entre otras del compositor y del libretista.

García Abril en un texto introductorio expresa su satisfacción por el encargo y lo sitúa en el marco de las dificultades que ha tenido el desarrollo de la ópera en España, comentadas en el parágrafo 2.4.6:

“En muy pocos casos los compositores españoles pudieron llegar al escenario del Teatro Real, ya que fue seguramente la invasión y dictadura de la ópera alemana e italiana la que levantó una barrera infranqueable para nuestros creadores”<sup>76</sup>

Asumiendo pues la herencia histórica que ha dificultado hasta fechas recientes la composición y estreno de óperas de compositores españoles, García Abril se propuso hacer una ópera española y de su tiempo para cuyo objetivo el texto

---

<sup>74</sup> José Carlos Plaza dirigió varias producciones sobre obras de Valle-Inclán, entre ellas la integral de las “*Comedias Bárbaras*” en 1991, producida por el Centro Dramático Nacional.

<sup>75</sup> Antoni Ros Marbá, además de una dilatada carrera como Director de varias orquestas, es autor de la ópera “*Walter Benjamin*”, con libreto de Tony Madigan. Está previsto su estreno en 2022, en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

<sup>76</sup> Programa de mano (PM). “*Divinas palabras*” Madrid: Fundación del Teatro Real, 1997, p. 62.

de Valle-Inclán le pareció sumamente adecuado pues reunía un cuarteto protagonista que se corresponde con las cuatro tesituras básicas, soprano, tenor, mezzosoprano, barítono, además de otros personajes que se podían fusionar con el Coro.

Por otra parte el compositor dedica la obra a su mujer, a sus hijos y a Plácido Domingo por la colaboración prestada. Se refiere implícitamente al compromiso con el estreno que asumió el tenor desde fecha temprana y cuando como se ha visto, todavía no existía una decisión firme sobre las óperas que inaugurarían el Teatro Real<sup>77</sup>

Francisco Nieva escribe sobre el proceso de elaboración de la ópera y la colaboración con el compositor, al que califica de “arreatado invasor” del texto de Valle-Inclán. Reconoce que renunció a mantener sus ideas sobre un libreto que en estilo wagneriano aunase con las palabras justas el texto dramático con la música, para aceptar las propuestas del compositor. De este último dice que,

“ha dado de lado con mentalidad *posmoderna* cualquier impedimento o prejuicio que tuviera visos de coartar su inspiración melódica y orquestal, su visión del todo personal y específica de entender el teatro lírico”<sup>78</sup>

Añade una pregunta abierta que puede ser interpretada como una reflexión en alta voz, al interrogarse sobre la posibilidad de hacer una ópera sobre “*Divinas palabras*” sin alterar profundamente el plano teatral. En las páginas siguientes se comprobará hasta qué punto se ha producido la modificación del texto.

En otro artículo, el compositor de ópera prematuramente fallecido, Manuel Balboa<sup>79</sup>, se pregunta por la preterición que ha sufrido la obra de autores como Valle, García Lorca, Espriu o Cunqueiro por parte de los compositores españoles de teatro musical. No obstante cita los precedentes de las óperas escritas por Ricard Lamote y José Luis Turina que serán comentadas en páginas siguientes. En el caso de Valle, entre los posibles motivos explicativos, cita dos: la fuerza expresiva de su lenguaje y las acotaciones que contribuyen a crear un universo propio, difícil de adaptar. Al mismo tiempo señala la necesidad de aliento lírico y aún épico para conseguir un lenguaje dramático-musical eficaz. Por ello señala que lo conseguido por el compositor es consecuencia,

“no sólo de una eliminación de lo dramáticamente anecdótico (...) sino del despojamiento de todo matiz coloquial o pintoresco en las partes

---

<sup>77</sup> PÉREZ DE ARTEAGA, J.L., “García Abril, el año mágico”. Madrid: *Scherzo*, (118), 1997, pp. 8-10.

<sup>78</sup> PM: op. cit., p. 65.

<sup>79</sup> Manuel Balboa (1958-2004). Entre otra obras, escribió las óperas “*Romeo o la victoria del viento*” (1988) y “*El Secreto enamorado*” (190-1992) con libreto de Ana Rosetti.

dialogadas, en aras de una más precisa y musicalmente funcional caracterización de los personajes”<sup>80</sup>

Balboa se extiende en consideraciones sobre la ausencia de vivencias musicales en la obra de Valle, más allá de las referencias de *“La lámpara maravillosa”*<sup>81</sup>, una diferencia con otros renovadores del teatro que, dice, ha privado a los directores de escena de un universo signficante. Maticemos que el propio García Abril como ya se ha dicho, compuso música incidental para varios montajes de obras valleinclanianas.

Sostiene que en la ópera que comentamos prima la música con toda su fuerza expresiva. Sobre el libreto afirma que manteniendo los puntos de gravedad de la obra original “deviene casi en una ambiciosa paráfrasis del original valleinclaniano”. Sobre el final explica que frente al anticlímax del texto dramático, la ópera deviene en un cuadro de exaltación religiosa con ecos wagnerianos.

Subraya el tratamiento del aria de Lucero, al final del Acto II como uno de los momentos más intensos de la obra y una de las páginas más importantes de la historia del teatro musical español. Recordemos que desde fecha muy temprana García Abril pensaba en Plácido Domingo para la interpretación de dicho papel.

Al comentar las escenas corales y la inspiración gallega que puede existir en la obra, Balboa afirma que no hay estética tardonacionalista en *“Divinas palabras”* sino música actual con especial atención al tratamiento vocal.

Inocencio Arias hace una semblanza de ocasión. Álvaro Zaldívar, estudioso de la obra de García Abril, escribe una nota sobre su estilo musical. Gonzalo Badenes añade una semblanza sobre Plácido Domingo.

Sendos artículos de Luis María Ansón y de Eduardo Haro Tecglen valoran la obra y la personalidad de Nieva, respectivamente, el uno desde la admiración entusiasta y el otro desde la amistad que no impedía las discrepancias artísticas, señaladas por Nieva en sus ya citadas *“Memorias”*.

Gonzalo Torrente Ballester en un breve texto trata de la obra y de su adecuación a una realidad conocida defendiendo que la obra para el espectador gallego es realista. La compara con la célebre *“Maruxa”*<sup>82</sup> que tilda de “zarzuela fracasada” compuesto de tópicos.

---

<sup>80</sup> PM: op. cit., p. 67.

<sup>81</sup> Obra publicada en 1916. El comentarista se refiere a la Glosa *“El Milagro musical”* Sin embargo el sentido musical al que alude Valle en la citada sección, se refiere a la poesía: “La suprema belleza de las palabras sólo se revela, perdido el significado con que nacen, en el goce de su esencia musical, cuando la voz huana, por la virtud del tono, vuelve a infundirles toda su ideología” (2002: I-1931)

<sup>82</sup> *“Maruxa”* zarzuela (1914) y posteriormente ópera (1915) de Amadeo Vives con libreto de Luis Pascual Frutos. Es una de las óperas españolas más representada y conocida.

El Programa de Mano se completa con varios fragmentos de críticas de la época sobre Valle-Inclán y una selección de textos literarios que otros escritores le dedicaron. Aquí se insertan tres poemas de Rubén Darío: “*Soneto autumnual al Marqués de Bradomín*”, el soneto “*Este gran don Ramón de las barbas de chivo*” y la “*Balada laudatoria a don Ramón del Valle-Inclán*”. Además el poema de Gerardo Diego, “*Gerardo y Ramón*” y sendos textos de Juan Ramón Jiménez, una carta felicitando al autor por esta obra y de Ramón Gómez de la Serna el texto “*Ramón y Ramón*”.

## 2.4 Crítica mediática

Al día siguiente del estreno, el crítico J.L. García del Busto<sup>83</sup> resalta la “fabulosa maquinaria escénica” y la “insuperable acústica” del Teatro Real, antes de señalar que la “compacidad literaria del texto” crea una dificultad para adaptarla a un libreto funcional para el espectáculo. Apenas encuentra el crítico remansos melódicos en la obra. Califica la música de la obra de “densa” y sustancial en todo momento. Apunta al amplio desarrollo vocal de los dos personajes principales pero también de los demás y del Coro. Alaba la calidad de la representación, citando a los cantantes principales, al Director musical y al Director escénico, para concluir que “difícilmente se puede hacer mejor”.

Arturo Reverter<sup>84</sup>, crítico y posterior libretista de “*Romance de lobos*”, califica de enorme audacia la pretensión de llevar la obra de Valle a la ópera, considerando que Nieva escribe un libreto bien orientado en las líneas de fuerza y en los puntos culminantes si bien,

“las modificaciones practicadas por el compositor con ánimo de hacer una ópera más asequible o más convencional, han determinado un desequilibrio peligroso en una obra por encima de todo coral (...) los personajes emergen demasiado nítidamente del fresco del que forman parte, lo que detiene en numerosas ocasiones el cinematográfico fluir de la acción”<sup>85</sup>

Califica de magnífico el trabajo del compositor, con un comienzo espléndido al igual que el final del primer acto. Sin embargo considera que la narración música es repetitiva, farragosa, perdiéndose la sensualidad y potencia descriptiva de Valle. Alaba la puesta en escena de Plaza, aunque censura algunos cuadros, como el del Cabrío o la romería y sobre todo el final, donde se ha incluido a Lucero custodiado por guardias y llamando a Mari-Gaila.

---

<sup>83</sup> GARCÍA DEL BUSTO, J.L., Madrid, *ABC*, 19/10/1997.

<sup>84</sup> REVERTER, A., “Derecho a equivocarse”. Madrid: *Scherzo*, (119), 1997, pp. 22-23.

<sup>85</sup> *Ibidem*

El crítico Enrique Franco<sup>86</sup> la califica como la mejor obra dramática de García Abril. Repite tópicos conocidos como al decir que el texto,

“Evoca el misterio y la lírica de la aldea con su violencia pasional, sus creencias primitivas y sus claroscuros de dramático aguafuerte (...) Las voces solas y colectivas, la orquesta rica y plena de contrastes, la mezcla de valores recitativos con aires y ritmos por lo general ajenos al dato popular aunque lo aludan en un par de ocasiones (pandeirada, muñeira), contribuyen a la autenticidad racial y caracterológica de la obra”<sup>87</sup>

A pesar de ello señala que el melodismo del compositor es como “un continuo fluir en el que se integran los elementos constitutivos del hecho musical y dramático”, entre los que señala la mezcla de recitativos con ritmos ajenos a los temas folklóricos aunque éstos sean aludidos en algunos momentos. Califica la obra de posmodernista, resaltando la labor del director escénico, los trabajos de iluminación y vestuario. Aplauda el desempeño de los cantantes, en especial el de Plácido Domingo a quien atribuye el éxito de la obra.

En la Revista Ritmo<sup>88</sup>, Pedro González Mira derrocha elogios a la dirección escénica y al desempeño de los cantantes. Señala el importante trabajo escénico de José Carlos Plaza, con 150 coristas y figurantes en escena, así como la actuación de los cantantes y de la Orquesta. Afirma que se trata de la mejor obra escénica de García Abril:

“La música posee muchas virtudes de las que no es la menos importante su excelente capacidad de adaptación al texto que le da soporte y a la idea escénica sobre la que discurre. Solidez teatral, esa sería la palabra”<sup>89</sup>

### 3.5 Crítica académica

Cabañas (1993) ha señalado la extensa vinculación del compositor con las obras de Valle, evidente en la música incidental ya citada. A partir de una afirmación de García Abril, “Valle-Inclán es un autor intemporal lleno de sugerencias, que está muy cerca del pensamiento de las vanguardias literarias de hoy mismo”, explica:

---

<sup>86</sup> FRANCO, E., “Gran éxito de García Abril y el nuevo Real”. Madrid: *El País*, 20/10/1997.

<sup>87</sup> Ibidem

<sup>88</sup> GONZÁLEZ MIRA, P., Madrid: *Ritmo* (692), 1997, p. 19.

<sup>89</sup> Ibidem

“Así las partes vocales llevan un tratamiento lírico que se contrapone con la técnica mucho más avanzada y actual con la que está tratada la parte instrumental. Ello es consecuencia del deseo de crear una obra que fuese reflejo fiel de un espectáculo no fosilizado sino muy al contrario conectado vivamente con la actualidad de manera que pueda conectar sin problemas con el público de hoy. El folclorismo queda al margen de esta partitura” (1993: 146)

Subraya el crítico que el momento más difícil, técnica y vocalmente es la primera aria de Mari-Gaila, donde la intérprete debe demostrar sus cualidades vocales y dramáticas. Destaca asimismo la introducción de música electrónica previamente grabada en la escena de los Conjuros, octava del Segundo Acto. Por otra parte pone en valor que la ópera evita las connotaciones de época y lugar determinados, de forma que toma, por ejemplo, motivos rítmicos de la cultura gallega para insertarlos en una visión universal.

La Escena Octava del Segundo Acto, en la que tienen lugar los conjuros, incluye música electrónica además de la música orquestal y las voces. En palabras del compositor el objetivo es lograr que “lo que escénicamente se va a ver (...) se corresponde perfectamente con lo que se debe escuchar” (1993: 148). García Abril reconoce que la necesidad de otorgar tratamiento de aria a determinados momentos de gran intensidad dramática, le llevó a solicitar del libretista el desarrollo del texto dramático original.

Para Sánchez-Mateos (2003: 467), la dirección escénica se apoya en las pinturas de Solana y en los grabados de Goya, así como en la concepción simbólica que Valle realiza en el texto dramático. Explica que el compositor, sigue la influencia de Debussy en la construcción de atmósferas míticas. El compositor lo desarrolla a través del desarrollo melódico del acorde. En la alborada inicial, las cuerdas descendentes sobre la base sonora y el coro, se adecúan a lo que ocurre en la escena (2003: 476).

El mismo autor destaca la encrucijada de luz que la escenografía dibuja en la primera escena y el bosque de carácter realista donde tiene lugar la escena coral en torno a Milón, pasaje rítmico que considera de los más logrados. Apunta que el erotismo y la sensualidad de la obra están desarrollados explícitamente.

Atendiendo a convenciones melodramáticas en el tratamiento de las tramas argumentales, se explica el énfasis del compositor en el tratamiento musical de la relación amorosa de Mari Gaila con Lucero, en especial en el aria con la que finaliza el Acto primero, para la cual solicitó versos adicionales al libretista. También en el tratamiento del aquelarre en el que el Trasgo transporta a la protagonista, finalizando en una nueva aria de ésta. Así, el compositor hace,



“bascular ligeramente el argumento y la temática elaborada por Valle, que también reflejaba esta situación emocional pero no la trató como un principio vital triunfante” (2003: 478)

En una tesis doctoral sobre la obra del compositor, Sestelo subraya que en la ópera está presente toda la riqueza musical del compositor, también sus antagonismos:

“Máxima exuberancia en una orquesta al pleno, explotada en todos sus registros y posibilidad tímbrica, un coro participando casi tanto como los solistas en una obra eminentemente coral, complejidad desembocada en el tratamiento técnico-musical de las partituras de los cantantes, riqueza contrapuntística, multiplicidad métrica, pedales, tónicas móviles, pantonalismo, atonalismo libre...” (Sestelo 2006: 589)

### 3.6 Grabaciones y edición

La función inaugural del 18 de octubre, fue retransmitida por Radio Clásica de Radio Nacional de España, el 30 de octubre siguiente. Posteriormente fue editada como audio en formato CD<sup>90</sup>. Televisión Española, a través del canal TVE-2, retransmitió en directo la función del 24 de octubre, de la que existe copia en el archivo de la entidad. No ha sido editado comercialmente<sup>91</sup>. También existe copia en formato DVD<sup>92</sup>, editada por el Teatro Real y no comercializada, sobre la grabación de la misma fecha que la de TVE, si bien con imágenes diferentes, consecuencia del uso de cámaras distintas, utilizando imágenes no frontales del escenario, planos medios y planos picados. Todavía existe una breve grabación, accesible en You-Tube, editada por el Teatro Real, con la única escena que transcurre en la feria de Viana<sup>93</sup>.

La grabación de TVE, firmada por el realizador Francisco Barrachina y el productor Emilio Guillén, incluye una breve entrevista del crítico José Luis Téllez con el compositor García Abril, en la que éste recuerda que su primera obra de música incidental destinada al teatro, fue para la producción de *“Divinas palabras”* que José Tamayo estrenó en 1960. Comenta que en su ópera la tonalidad se encuentra en constante fluctuación. Explica que ha intentado la fusión de la música tonal con elementos musicales contemporáneos. Niega

---

<sup>90</sup> “Divinas palabras”. Madrid: RTVE, 2007, 3 CD.

<sup>91</sup> Referencia DG90174699. Archivo de TVE.

<sup>92</sup> Referencia DVD 15773 y DVD 15774. Sinatura DVD (M)-333 (1) Y (2). Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura.

<sup>93</sup> Referencia DVD- 388 H-264.

cualquier influencia de una determinada ópera anterior señalando que ha aprendido de todas.

#### 4. Análisis comparativo-textual

Siguiendo la propuesta metodológica expuesta en la Sección 1.3, comentaremos en primer lugar los respectivos textos y luego las convergencias y divergencias entre ellos, atendiendo a la exégesis, a la intriga y a los personajes.

##### 4.1 Texto dramático

Son muy numerosos los ensayos y estudios sobre esta obra que ocupa un lugar singular en la producción de Valle. Su personaje principal ha trascendido las fronteras del texto como un determinado modelo de mujer. Comentaremos algunos de los rasgos señalados por la investigación académica que luego permitirán el acercamiento al libreto. Nada mejor que iniciar este comentario con dos citas de autoridad, publicadas en 1920 con motivo del estreno de la obra dramática. Las citas han sido publicadas por Iglesias Feijóo (1993), siendo de la autoría de Alfonso Reyes y de Cipriano Rivas Cherif, respectivamente. Para Alfonso Reyes en la obra se produce,

“[Un] choque entre la realidad del dolor y la actitud de parodia de los personajes que la padecen. El dolor es una gran verdad, pero los héroes son unos farsantes (...) Todos, ante los sucesos que les afectan no obran de un modo natural pero tampoco de modo groseramente artificial” (1993: 645)<sup>94</sup>

Por su parte Rivas Cherif, quien años más tarde dirigiría la primera representación del drama de acuerdo con Valle, escribe una reflexión sobre el estilo literario de éste, de singular importancia para cualquier representación escénica. Considera que Valle habría realizado,

“El trabajo de eliminación, de condensación, de simplificación con que ha castigado la pluma, en una labor cada vez más consciente, ha reducido ya el concepto casi dialectal de su prosa a los límites de la expresión pura. Las palabras henchidas de un sentido popular sutilizado adquieren esa virtud universal capaz de imbuir en cualquier efímera figura humana el alma bíblica de un mujik” (Iglesias 1993: 648)<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> REYES, A., “España”, (271), 10/07/1920. Cito por la edición de Iglesias Feijoo (1993).

<sup>95</sup> RIVAS CHERIF, C., “La Pluma”, (3), 1920. Cito por la edición de Iglesias Feijóo (1993).

A continuación ordenamos las principales líneas de análisis seguidas en los ensayos académicos que se citan, atendiendo a las fuentes y composición, a los conflictos del drama, a los temas, a los personajes y a los escenarios.

#### 4.1.1 Sobre las fuentes y composición de la obra

Blanquat (1966) ha recurrido a "*La lámpara maravillosa*" para encontrar la luz metafórica o la clave que permita interpretar la Tragicomedia,

"Nous pensons donc que "*Divinas palabras*" est un mystère religieux. Nous parvenons à cette conclusion après avoir confronté la pièce avec un traité de théosophie qui est sans doute la oeuvre la moins connue et la moins appréciée de Valle-Inclán" (1966: 163)

En su búsqueda de las posibles fuentes utilizadas por Valle para escribir algunas de las escenas, la autora encuentra la referencia intertextual de la escena de Mari-Gaila sobre el carro, en el cuadro "*El carro de heno*", del Bosco, que se encuentra en el Museo del Prado. La previa persecución a la que es sometida la mujer, se basaría por su parte en la historia de "*Nastagio de los Onesti*", novela octava de la Quinta Jornada del "*Decamerón*"<sup>96</sup>, tal como fue llevada al lienzo por Sandro Botticelli en 1453, en un conjunto de cuatro cuadros que se encuentran en el mismo Museo (1966: 146).

Sobre la composición dramaturgica, Greenfield (1990) cree que algunos cuadros de la obra tendrían una estética báquica, una idea que, como veremos, será plasmada en el libreto, dando lugar a una escena nueva, de carácter coral, al inicio de la representación. En cuanto a la obra, representaría,

"Las realidades del mal: adulterio, lujuria, obscenidad, avaricia, crueldad, hipocresía, incesto, homosexualidad, ostentación, cobardía, vanidad y disimulo" (1990: 151)<sup>97</sup>

Con respecto a la estructura de la obra, Rodolfo Cardona (2010) afirma que es una sucesión de "enlaces casuales que, como en la vida, nos llevan de una cosa a otra sin un plan predeterminado", lo que se expresa a través de las distintas escenas, momentos o encuentros entre los personajes (2010: 407).

Si bien en el subtítulo de la obra, "*Tragicomedia de aldea*", parece hallarse una referencia al género de los dramas rurales, frecuente en el teatro de la época, en esta obra Valle se aleja tanto del costumbrismo como del fatalismo, ambos frecuentes en dicho género, para crear un mundo estilizado y simbólico, universal por los conflictos de sus personajes. Al incluir además la deformación sistemática de la vida española inicia el camino que le llevará al esperpento

---

<sup>96</sup> BOCCACCIO, G., *Decamerone*. Firenze, 1351. Ed. esp.: Madrid: Siruela, 1990, p. 330

<sup>97</sup> La cita es literal, como corresponde. Transcurridos treinta años desde su publicación, la consideración social de algunos términos ha variado.

posterior, si bien todavía mantiene elementos simbolistas (Baamonde 2004: 58).

#### 4.1.2 Sobre los conflictos del drama

La obra presenta dos niveles de interpretación. De un lado los conflictos interpersonales y sus motivaciones: entre los Gailo, entre las cuñadas, entre Pedro y Lucero o entre éste y Miguelín. Sobre ellos se apoya la otra dimensión, un combate simbólico entre la Luz y las Tinieblas, con la Iglesia institucionalizando y por tanto reprimiendo las manifestaciones vitalistas de una cultura panteísta así como los restos de celebraciones paganas o dionisiacas. La oscuridad del mensaje bíblico en latín, que cierra la obra, contrasta con el tono áureo de la escena donde tienen lugar simultáneamente, la represión espontánea del pueblo, la purificación de Mari-Gaila y la redención de Pedro Gailo.

Se trata de un conflicto subyacente en el texto, donde el sacristán encarna el cristianismo y su oponente Lucero representa el Mal. Aparentemente el final significa el triunfo de la Luz, representada por el cirio y las Divinas palabras, pronunciadas en latín, que ejercen un efecto taumatúrgico. Para Ríos (2001) se trata de una apariencia pues el triunfo sería de las Tinieblas. Como sustento de su aserto enumera la inversión de significado de tres pasajes conocidos de los textos sagrados: los episodios de la primacía de Pedro, de la mujer adúltera y de la caída de Lucifer (2001: 159).

En la obra se realiza una crítica de los valores y de los temas de las comedias del Siglo de Oro, como el concepto de honor, así como una crítica del ritual religioso. Esto último se aprecia, por ejemplo, en la inútil oración que pronuncia Mari-Gaila, en la resurrección de Pedro tras lanzarse desde el campanario o en la acción ridícula con la vela y el libro sagrado para purificar a su esposa desnuda ante Dios y ante los hombres. (Escribano 1973: 569).

Estaríamos ante una parodia grotesca de la comedia del Siglo de Oro y específicamente del tema del pundonor (Cardona 2015: 154). Se trataría de una obra sin complejidad ni desarrollo de personajes, presidida por una fealdad visual y grotesca ejemplificada en el personaje de Laureano.

Para John Crispin (1988) el núcleo de la obra se sitúa en la confrontación entre apariencia y realidad, estando la primera sustentada en los valores tradicionales impuestos por el cristianismo y la segunda representada por las fuerzas vitales e instintivas. Se trataría de oposición entre principios antagónicos que el comentarista califica de aparente y estrictamente irónica (1988: 191), ya que:

“Desenmascarando los móviles reales de sus personajes, el demiurgo muestra, con el máximo distanciamiento irónico, la falsedad de la situación dramática que ha creado” (1988:199)

También puede leerse la obra como una denuncia de la moral dominante, que disfraza la irracionalidad de las relaciones humanas en determinados contextos:

“La lógica irracional que Valle-Inclán expone es la cosificación. Nos muestra cómo las relaciones humanas más importantes se vuelven mercancía, más aún, cómo el propio ser humano se transforma en valor-de-cambio, en cosa. Laureaniño es una “cosa”; si no era aprovechable por el sistema productivo por causa de su condición de humanidad lo es para ser mercancía, para ser vendida en el mercado”. (Balbino 1994: 214)

### 4.1.3 Sobre los temas

La presencia de lo monstruoso en la obra de Valle ha sido señalada en distintas ocasiones. Aquí no sólo el personaje de Laureaniño, hidrocéfalo, inválido e incapaz de hablar, tiene una importancia central en el desarrollo de la intriga, sino que los elementos escatológicos que rodean la muerte son expuestos en las acotaciones con gran detalle.

La crítica ha destacado que las raíces del erotismo necrófilo y en general las perversiones que aparecen en varias obras de Valle pueden interpretarse como una subversión de los valores dominantes en el matrimonio burgués, “sustrayendo el acto sexual de la esfera de lo cotidiano” (Litvak 1989: 87). Adoptando un enfoque similar, se ha calificado a Valle de “necrófilo literario” (Greenfield 1990: 169).

En “*Divinas palabras*” se hace explícita dicho aspecto del erotismo en la escena del inválido en la taberna, previa a su muerte. También en la escena de la garita, primer encuentro sexual de la pareja protagonista, está presente el carretón del inválido. A continuación se sucede la escena, que en realidad es paralela en el tiempo, en la que Pedro Gailo intenta cometer incesto con su hija (Ramírez 2008: 360).

En su análisis sobre la presencia de la muerte en la obra valleinclaniana, Le Scoëzec (2000) describe su aparición en concurrencia con otros personajes, como las brujas y tragos, habitualmente en un contexto nocturno. En esta obra Mari Gaila se deja seducir durante la noche por el Trasgo y ser transportada por él en un viaje equívoco. Además conversa con una echadora de cartas, Rosa Tatula (2000: 191) a la que esta autora considera bruja y hechicera, lo cual no figura ni en el texto ni en las acotaciones de Valle.

Por otra parte se ha creído ver en la obra una transparente alusión a la situación política de la Restauración, en la que sus protagonistas, Cánovas, Sagasta, Castelar o Alfonso XII entre otros, aparecerían transmutados en los personajes

de la obra. Ésta sería así una sátira política bajo unas circunstancias muy acotadas temporalmente (Bermejo 1971: 160-166).

#### 4.1.4 Sobre los escenarios y acotaciones

Se ha afirmado que “El escenario debe crear la acción” (Míguez 2002: 100). En esta obra se suceden los escenarios que, con la excepción de la casa de los Gailo, la taberna y la garita, son todos exteriores, naturales. Por otra parte en cada una de las Jornadas se producen cambios frecuentes de escenario: cinco en la primera, diez en la segunda y cinco en la tercera, con la siguiente secuencia:

Jornada Primera: quintana – camino – fuente – camino – atrio

Jornada Segunda: portal – soto – feria de Viana – quintana – garita – casa de los Gailo – feria de Viana – encrucijada – casa de los Gailo – puerta de Marica

Jornada Tercera: casa de los Gailo – exterior de la casa – quintana – ribera del río – quintana

En su conjunto, un desafío escenográfico cuya complejidad aumenta por el ritmo rápido de los cambios, en ocasiones en el transcurso de una misma escena. Algunas de las escenas temporalmente son simultáneas aunque narrativamente sean consecutivas. Valle abrevia el tiempo intradieético, concentrando hechos en el mismo intervalo cronológico (2002: 100). Como contrapunto al tiempo condensado estarían las escenas llenas de personajes, de gran dinamismo.

Para Míguez (2002: 104) las acotaciones aportan información relevante al director escénico, al ofrecer una visión global y crear un espacio con líneas de fuga que orientan al espectador. También la descripción detallada de la iluminación, los colores y sonidos, ilustra el ambiente que Valle desea recrear, en un contraste entre fatalista y delirante, entre sensual y hedonista. Por otra parte el interés, constante en las acotaciones, por la apariencia exterior de los personajes, sus vestidos, objetos y gestos, estarían aproximando a Valle al expresionismo alemán. También hay una variedad de animales: perro y pájaro amaestrados de Lucero, novillos y cordero que acompañan a la niña y anticipan las dos muertes de la obra, moscas y bacurinos en la escena más dramática, etc.

Para Rojas (2016), el autor a través de las acotaciones acomete,

“Un omnipresente control sobre el resto del texto dialogado (...). Desde allí, se sitúa a los personajes, se los describe y matiza; se da pie a las situaciones, se desarrollan, se las dirige y se las juzga, ocasionando una tercera constante dramática que completa al argumento y al ambiente” (2016: 314)

Y una atención constante a la visión del espectador, a su perspectiva sobre la escena como se muestra en las acotaciones que:

“no son sino líneas de fuga que convergen en el punto sobre el que el narrador convoca la atención, la «Iglesia», cuya verticalidad se potencia con los «cipreses»; la horizontalidad viene dada por las «sepulturas” (2016: 316)

#### 4.1.5 Sobre los personajes

En la producción dramática de Valle, a partir de esta obra los personajes dejan de pertenecer a mundos ficticios, como acontecía en la producción dramática anterior, para aproximarse a la sociedad contemporánea (Baamonde 2006: 10).

Los personajes de la obra están dominados por pasiones primarias que son vividas con indiferencia sin remordimiento ni consideraciones morales. Aparece un personaje colectivo, el pueblo, que no sólo no es indeterminado sino que se expresa a través de varias voces. Un personaje coral que aceleraría la transición del personaje individual hacia un personaje colectivo (Lozano 1990: 67).

Escribano ha subrayado la importancia del estilo en los nombres de personajes y de lugares, afirmando que el objetivo de Valle es tanto la musicalidad expresiva como las resonancias históricas, literarias o geográficas que puedan provocar. Afirma que los personajes son asociados a rasgos de un mismo campo semántico. Así por ejemplo, la familia del sacristán comparte el campo semántico, Pedro/gallo/llaves/iglesia/reino, en el que se suman distintos valores como poder, autoridad, sexualidad o traición.

Mari-Gaila es descrita con los adjetivos de blanca y rubia que además se defiende de las lenguas anabolenas. Son términos que remiten a los colores de la bandera vaticana, al dorado de la pompa litúrgica, pero también al engaño venenoso. Lucero/Séptimo Miao, aparece asociado a términos como farandul, yesquero, fuego, que remiten al diablo y al engaño. (Escribano 1973: 557). Aún podríamos añadir el personaje de Laureaniño cuyo nombre evoca el laurel, árbol representativo de Apolo, el dios de la sabiduría para los griegos aunque aquí se represente mediante la inversión del significado.

Se ha destacado la inseguridad en la filiación de algunos de los personajes lo que acelera los conflictos, así como los nombres dudosos de varios de ellos: Poca Pena, Lucero o el propio Pedro (Pereiro 2005: 383), cada uno de ellos nombrado con distintas palabras.

En la obra, los personajes se encuentran en conflicto. La protagonista femenina ha sido descrita como “el summun de la naturalidad y el desparpajo” (Cardona 2010: 408). Mari-Gaila transita del matrimonio a una relación adúltera, de la dependencia a la libertad, de la pobreza al interés económico centrado en la explotación del inválido.

“Sus acciones están gobernadas por un sentido de libertad e independencia – más que por la pasión erótica –, por la lujuria que despierta su nueva situación,

cuando empieza a ganarse la vida con su monstruoso espectáculo itinerante” (Crispin 1988: 201)

Pilar Cabañas (2000) estudia en detalle el personaje de Mari-Gaila afirmando que se trata de la figura femenina mejor desarrollada en la producción dramática de Valle, no sólo por ser la protagonista de la única tragicomedia, estando presente en dos tercios de las escenas, sino por ser la “encarnación del principio de lo femenino, elevándolo a la categoría de arquetipo”, con atributos de naturalidad, primigeneidad y amoralidad (2000: 434)

Compara el personaje con Lulú<sup>98</sup>, encontrando en ambas mujeres rasgos comunes como la elocuencia, la expresividad y gestualidad, así como la conducta licenciosa y carente de escrúpulos. Señala que la relación lujuriosa con el diablo, expresa su capacidad destructiva. Cita la homología entre la escena del Trasgo con Mari-Gaila y el relato de la cultura clásica sobre el acoso del dios Pan a la diosa Venus.

Por otra parte el personaje principal, Mari Gaila, participa del mundo brujeril en un contexto erótico. Tanto ella como su oponente masculino, Lucero, han sido tildados de dionisiacos atendiendo a su evolución en la obra. (Holloway 2003: 89). Mari Gaila es además un personaje caracterizado por su notable ambigüedad:

“Símbolo de significado variable, modelo admirado en su lozanía y en su participación en la romería, desafío pagano en su asociación con las brujas y el Macho Cabrío, diosa dionisiaca en su actividad sexual y su baile desnuda” (2003: 92)

Lucero es un personaje que aparece descrito con un pasado oscuro, de nombre incierto y profesión teatral que para Marcella Trambaioli (2007) es “la proyección metateatral del autor-demiurgo” cuya función es,

“La seducción de Mari-Gaila no tiene otra función sino la de complicar el nudo dramático llevándolo al clímax y no es casual que, cumplida su misión, en las últimas dos escenas Séptimo Miao desaparece sin dejar rastro. Bien mirado, en “*Divinas palabras*”, Valle-Inclán estiliza la función estética del bululú, sacándole a éste de la acción dramática para que quede implícita su mirada demiúrgica que exige, como sabemos, una postura *levantada en el aire*” (2007: 340)

Lucero tiende hacia Mari-Gaila por lujuria pero también por interés económico. Por otra parte Lucero suma su propia dimensión simbólica como representante del mundo del Diablo. Pedro Gailo, débil tanto ante su esposa como ante la presión de su propia hermana, desvía su lascivia hacia su hija mientras pronuncia un lamento jeremíaco por el honor perdido, asumido a instancias de Marica, que no le impide un lucrativo acuerdo para la explotación del inválido.

---

<sup>98</sup> Personaje protagonista de los dramas “*Erdgeist*” y “*Die Büchse der Pandora*”, de Frank Wedekind (1892-1913), en los que se inspiraría Alban Berg para su ópera “*Lulu*”, con libreto del propio compositor.



Miguelín mantiene peleas con Lucero, provoca la muerte de Laureaniño y denuncia a Mari-Gaila durante su segundo encuentro carnal. Una vez más en Valle, están presentes la avaricia y la lujuria que conducen a la muerte. De entre todos los personajes, únicamente la niña enferma y sus padres presentan rasgos de humanidad y compasión.

Al tratar los personajes de la obra, Greenfield (1990) coincide en señalar que el sacristán, con rasgos de títere o fante, es una parodia grotesca de las comedias sobre el honor durante el Siglo de Oro. Frente a él Mari-Gaila representaría “la sensualidad arquetípica de la mujer eterna, la encarnación de la voluptuosidad clásica” (1990: 170), en agudo contraste con otros personajes como Milón de la Arnoya, encarnación de la sensualidad primitiva. Para este autor Laureaniño es el motor de la obra, a pesar de no pronunciar palabra alguna salvo algunas onomatopeyas, por su presencia constante (1990: 153).

Anotemos que algunos de los personajes de la obra forman parte también de la *dramatis personae* de otras obras valleinclinianas. Así, el Ciego de Gondar está presente en seis obras además de la que comentamos (“*Flor de Santidad*”, “*El marqués de Bradomín*”, “*Los cruzados de la causa*”, “*Romance de lobos*”, “*El embrujado*” y “*Cara de Plata*”), y otros en una sola obra, como Ludovina (“*Cara de Plata*”), Serenín de Bretal y Milón de la Arnoya (ambos en “*Jardín umbrío*”, titulado el segundo uno de los relatos) o Benita la Costurera (“*Romance de lobos*”).

Salper (1988: 185), califica al Ciego como “lujurioso, sagaz y avisado”. La destacada presencia del personaje del Ciego de Gondar en la obra valleincliniana, hasta en siete obras aparece, se ha interpretado como consecuencia de que,

“Desempeña dos funciones muy específicas en el discurso de Valle: actúa como una especie de mensajero entre los pobres y las poderosas familias aristocráticas y asume, además, el tradicional y arquetípico papel del ciego en la cultura española” (Salper 1988: 180)

#### 4.2 Libreto. Tabla comparativa de Jornadas, Actos y Escenas

El libretista ha reescrito la obra manteniendo la fábula, los personajes principales, los hechos y lugares, mientras ha suprimido personajes secundarios, ha reordenado algunas escenas y ha suprimido otras. La estructura resultante es sensiblemente diferente. Frente a las tres Jornadas y 20 escenas de la obra de Valle, el libreto propone dos Actos y 43 escenas, si bien los escenarios se han reducido a la secuencia siguiente:

Acto I: atrio – camino – atrio – Viana

Acto II: casa de los Gailo – garita – Viana – encrucijada – exterior de la casa – camino – ribera del río – ermita

La reducción del número de Actos tiene especial significación en el final de los mismos. Así, los tres Actos del Texto dramático finalizan con la muerte de Juana y el reparto del carretón, con el descubrimiento de la muerte de Laureano y con la escena de las Divinas Palabras, respectivamente. En la ópera por el contrario el primer Acto finaliza con la escena de la playa. Se ha producido una traslación del clímax dramático del texto de Valle hacia un clímax lírico, sentimental.

Mientras en el Texto dramático cada escena transcurre en un espacio diferente, en el libreto varias escenas se suceden en el mismo lugar. Es probable que se intente aligerar la producción del espectáculo, pues:

“La versatilidad espacial es en el teatro de Valle-Inclán un campo abierto para exhibir todo su potencial creativo —el propio escenario crea la situación—, pero a la vez convierte la escenificación en una tarea ardua y casi insostenible en un escenario real” (Rojas 2016: 313)

En el libreto se mantienen las mismas acotaciones para la iluminación que en el Texto dramático, consecuentemente también su simbolismo que para Gallego (2010) refuerzan el diseño de los personajes: Pedro Gailo siempre en sombra, como el personaje oscuro que es, Lucero bajo la luz en una inversión de los valores tradicionales que retorna a la etimología del nombre, Lucifer el ángel caído, Mari-Gaila, Simoniña y Laureaniño con atributos de blancura (2010: 6). Además las detalladas acotaciones de Valle sobre la iluminación de las escenas, otorgan luz y color a todas excepto las que transcurren en la casa familiar y en la garita. La autora resalta asimismo el refuerzo de los tonos dorados en la escena final que adquiere así un tono litúrgico.

Narrativamente es significativa la introducción del Coro, ausente en el texto dramático. Viene a sustituir a varios personajes secundarios con función informativa y en especial a subrayar, como réplica de las arias de los protagonistas, algunos de los momentos de mayor intensidad lírica.

Antes de comentar las modificaciones que tienen lugar en la transposición del texto, ofrecemos una Tabla que resume la estructura de ambos textos:

| TEXTO DRAMÁTICO                     | LIBRETO  |
|-------------------------------------|--|
| <u>JORNADA PRIMERA</u>              | <u>ACTO I</u>                                      |
| ESCENA PRIMERA (E1)                 | ESCENA I. Instrumental                             |
| En el atrio.                        | E2. En una ermita. Reproduce 1.1*, 1.2*, 1.3*, 1.5 |
| 1.1Pedro Gailo habla consigo mismo  | E.3 Juana y Pedro. Reproduce 1.4*                  |
| 1.2Lucero y Poca pena discuten      | 1.6*   |
| 1.3Pedro Gailo reprende al farandul |  |

|  |   |
|--|---|
| <p>1.4 Juana la Reina se queja de sus dolores</p> <p>1.5 Lucero se burla de Pedro</p> <p>1.6 Lucero y Poca Pena discuten</p>   |   |
| <p>E2. En el camino</p> <p>2.1 Juana pide limosna con el carretón mientras conversa con La Tatula. Muere</p> <p>2.2 La Tatula pide socorro a Miguelín</p> <p>2.3 Acude Lucero que manda a La Tatula a dar recado a la familia</p> <p>2.4 Miguelín y Lucero pelean por la faltriquera</p> | <p>E.4. Escena nueva. En el bosque. Milón conduce al buey sacrificial rodeado por el Coro que canta y danza **</p> <p>E.5. Juana y La Tatula. Reproduce 2.1* 2.2*</p> <p>E.6 La Tatula y Lucero. Reproduce 2.3*</p> <p>E.7. Miguelín y Lucero. Reproduce 2.4*</p> |
| <p>E3 En la fuente</p> <p>3.1 La Tatula lleva la noticia a las mujeres</p> <p>3.2 Planto de Mari-Gaila</p> <p>3.3 Mari-Gaila y La Tatula conversan sobre el carretón</p>   | <p>E.8 Dúo de Mari-Gaila y Simoniña. Reproduce 3.2**</p> <p>3.1*, 3.3*</p> <p>E.9 Aria de Mari-Gaila</p> <p>E.10 Mari-Gaila, Lucero y Simoniña. Reproduce 3.1 del Tercer Acto**</p> <p>E.11 Planto de Mari-Gila y el Coro</p>                                     |
| <p>E4 En el camino, junto al cadáver</p> <p>4.1 El pedáneo, Marica y los Gailo discuten sobre la muerte de la mujer y el reparto del carretón</p> <p>4.2 Planto de las cuñadas</p>   | <p>E12 Dúo de Mari-Gaila y Marica. Reproduce 4.2</p> <p>4.1*</p> <p>E13 Dúo de Mari-Gaila y Lucero**</p> <p>E14 Coro**</p>  |
| <p>E5 Velorio en el atrio</p> <p>5.1 El pedáneo propone el reparto.</p> <p>5.2 Todos beben, con Laureano</p>   | <p>5.1*</p> <p>5.2*</p>   |
| <p><u>JORNADA SEGUNDA</u></p> <p>E1 En un caserío</p> <p>1.1 Marica y una vecina censuran a Mari-Gaila</p>   | <p>1.1*</p>   |
| <p>E2 En un bosque. Caravana de mendigos</p> <p>2.1 Mari-Gaila habla maliciosamente con los demás mientras comen y hablan de Lucero</p> <p>2.2 Se suma un peregrino</p>  | <p>2.1*, 2.2*, 2.3*, 2.4*</p>   |

|   |   |
|---|---|
| 2.3 Llegan los guardias<br>2.4 Miguelín y el Ciego se ríen a sus espaldas   |   |
| E3 Feria en el pueblo<br>3.1 Mari-Gaila y Lucero se encuentran, él lee su suerte<br>3.2 Ambos con el Ciego entre chanzas<br>3.3 El vendedor de agua habla sobre la Bella Otero y Lucero sobre la República  | 3.1*, 3.2*, 3.3*  |
| E4 En la quintana de la iglesia.<br>4.1 Marica informa a su hermano sobre la conducta de su esposa  | E15 En el atrio. Reproduce 4.1*<br>E16 Instrumental<br>E17 En la feria. Reproduce 3.1**<br>E.18 Dúo de Lucero y Mari-Gaila. Reproduce 3.1<br>E19 Idem**<br>E20 Idem**<br>E21 Coro** |
| E5 En la garita de la playa<br>5.1 Escena amorosa de Mari-Gaila y Lucero  |   |
| E6 Casa de los Gailo<br>6.1 Pedro, ebrio, se lamenta ante su hija y luego quiere forzarla   | <u>Acto II</u><br>E1 Instrumental<br>E2 En la casa. Reproduce 6.1<br>E3 Instrumental<br>E.4 En la garita. Reproduce 5.1*  |
| E7 En el zaguán del hostal<br>7.1 La Tatula, Miguelín y otros chismorrear sobre Mari-Gaila mientras emborrachan al inválido hasta su muerte.<br>7.2 Protestas de la niña y la madre<br>7.3 Pacto de silencio entre los presentes<br>7.4 Llegada de Mari-Gaila | E5 En Viana. Reproduce 7.1 y 7.3<br>7.2*<br>E6 Reproduce 7.4<br>E7 Continúa 7.4. Aria de Mari Gaila   |
| E8 En el camino<br>8.1 Mari-Gaila conjura al Trasgo   | E-8 En el camino. Dúo de Mari-Gaila y Lucero. Conjuros. Reproduce 8.1   |

|  |   |
|--|---|
| 8.2 El Trasco le ofrece su ayuda   | E9 Coro y danza de brujas**<br>E10 Dúo de Mari-Gaila y Lucero. Reproduce 8.2<br>E11 Aria de Lucero**                        |
| E9 Casa de los Gailo<br>9.1 Llega Mari-Gaila. Recriminaciones con Pedro<br>9.2 Mari-Gaila ordena a Simoniña traslada el cadáver a casa de Marica   | 9.1*, 9.2*  |
| E10 Ante la casa de Marica<br>10.1 Se descubre el cadáver devorado. Los vecinos explican lo sucedido   | 10.1*   |
| <u>JORNADA TERCERA</u><br>E1 Casa de los Gailo<br>1.1 Los rapaces desde la calle acusan a Mari-Gaila que discute con Pedro<br>1.2 Mari-Gaila ofrece una copa a Pedro<br>1.3 Marica trae el cadáver. Discute con Simoniña | 1.1*, 1.2*, 1.3*  |
| E2 Tras la casa<br>2.1 La Tatula lleva recado de Lucero a Mari Gaila<br>2.2 Los guardias pasan con el peregrino  | E12 Dúo de Mari-Gaila y La Tatula. Reproduce 2.1*<br>E13 Aria de Mari-Gaila**<br>E14 Dúo de Mari-Gaila y La Tatula*<br>2.2* |
| E3 En la quintana<br>3.1 Lucero habla Simoniña sobre su madre<br>3.2 Las viejas censuran a Mari-Gaila ante su hija<br>3.3 Lucero y Pedro discuten<br>3.4 La Tatula da cuenta de su gestión a Lucero                      | 3.1*, 3.2*, 3.3*<br>E15 Dúo de La Tatula y Lucero. Reproduce 3.4<br>E16 En el río. Instrumental                             |
| E4 En el río<br>4.1 Miguelín informa a los vecinos de lo que ocurre en las brañas  | E17 Reproduce 4.1<br>E18 Milón y Mari-Gaila. Reproduce 4.2<br>E19 Reproduce 4.3   |

|   |   |
|---|---|
| 4.2 Mari-Gaila intenta escapar. Milón la retiene y ella lo amenaza  |   |
| 4.3 Mari-Gaila exhibe su desnudez   |   |
| ESCENA ÚLTIMA. En la quintana.<br>5.1 Pedro oye llegar a los mozos entre burlas y se arroja al vacío<br>5.2 Pedro con vela y misal recita las divinas palabras<br>5.3 Milón y Serenín pactan silencio | E20 Escena coral. Reproduce 5.1<br>E21 Coro. Reproduce 5.1<br>E22 Divinas palabras. Reproduce 5.2<br>5.3* |

\* Texto suprimido

\*\*Texto añadido

### 4.3 Convergencias, divergencias, interferencias

#### 4.3.1 En la diégesis

La modificación más relevante es la inserción del siguiente texto en la Escena IV de la ópera, totalmente ajeno al texto original:

“Camina Juana la Reina por un sendero umbrío que atraviesa un bosque de castaños. La adelanta una caterva de rapazas, precedidas por Milón de la Arnoya, pastor gigante con barba y cabellos de fuego, ojos de un fulgor azulino. Éste conduce un buey sacrificial, adornado como un altar, con guirnaldas y ramajes salpicados con flores de papel. Rodeado de mozuelas, el buey sólo muestra la enorme cabeza rizada y torva. Los cuernos se levantan al cielo como una lira. Milón exhibe su fuerza y su estatura colosal y las rapazas, devotas y jocundas, lo cercan bailando, como unas poseídas. Suena como un reclamo sagrado y tribal el tumulto de sus zuecos bajo aquel techo de ramaje por el que se filtran, iguales y simétricas, las espaldas del sol. Va Juana la Reina, confundida con el cerco mágico, excitada por su viento arcaico y violento.

Juana: ¡Ay, Milón! ¡Hijo grande, torre y pastor!/Dios se sirva de tus arrestos contra/ el enemigo moro y cristiano. Dame una limosna para el coitadiño, /que aquí llevo como castigo de mis negros pecados.

Milón: ¡Jujurujú! ¡Jujurujú! ¡Jujurujú! ¡Jujurujú!/Todos vamos a pedir el santo favor. / Aparta del camino Juana Reina. /No incordies/ Mira que aquí llevo el buey patronal./Guarda un respeto./Su sangre te remediará./ Deja que se plante aquí mi pregón

Juana: Justicia, justicia pido.

Milón: La tendrás (pregonero y desafiante)/ ¡Venid, venid, venid, / rapaces del monte: / reñid, reñid, reñid!/ Mociñas del llano, / ¡reíd, reíd, reíd!/ Casadas y viudas, / ¡parid, parid!/ ¡Hijos de Milón/ nepotes del Cid! / Quien toque mi frente, / tocará su fin. / ¡Venid a probaros, / venid, venid, venid! Mociñas del

llano, / ¡reid, reid, reid!/ Viudas y casadas, / ¡parid, parid, parid! / ¡Hijos de Milón, / nepotes del Cid!

(Simultánea, la sorda cantilena, realizada por los zuecos de las rapazas en trance festivo)

Rapazas: Milón de la Arnoya, / Milón, Milón, / que tunde los vientos, / y hace sombra al sol; /con Santa Lucía, /con San Simeón, / con el benditiño /de San Benitón, / conduce tus bueyes/ al prado mayor. / Milón de la Arnoya, / Milón, Milón, / que doblega un toro/ y fuerza un dragón. Con Santa Lucía, / con San Simeón, /con el benditiño /de San Benitón /conduce tus bueyes /al prado mayor.

(Se repite como un sordo murmullo incantatorio)

Coro: ¡Milón, tuércele los cuernos al buey! / ¡Hazle que humille la cabeza!/ ¡Tuyo es, Milón! / ¡Tuércele los cuernos!

Una bacante: No cites a los hombres, Milón, / que aquí no se gastan calzones./ ¡Prueba con la bestia!

Coro: ¡Ay, Milón! / Tuerce el cuello al buey sagrado. / ¡No desfallezcas! / Su cerviz inclina al sol. / ¡Oh, toro de fuego! / ¡Milón, Milón!/ Sendas del amor seguirás, / encendida antorcha lucirá, brillará / al viento mi frente daré transida. / ¡Ay del amor, del amor! / ¡Ay del amor amanecido! / ¡Te embrujará! / ¡Te embrujará! / ¡Te embrujará sin fin!/ ¡Ay del amor, demo y santón!

(gritando) ¡Tuércele los cuernos!/ ¡Tuércele los cuernos, Milón! / ¡Doblega al toro!/ ¡Doblega al toro!/ ¡Que lo tumbes! / ¡Que lo tumbes!/ ¡Vence, Milón!

Milón: ¡Vais a verlo!

(Se inicia una danza ritual. En el centro abrujado de la muiñeira y con aliento de titán rubio, Milón consigue que el buey, terco y divino, derrote su cabezón rizado. Grito de júbilo. Hasta entonces se ha ido repitiendo la letanía de las mociñas. Siguen su andadura bailando y se pierden con el erguido Milón, que conduce su buey sacrificial, por la quimera del bosque, herido por los trazos de luz meridiana)

Coro: Milón de la Arnoya, / Milón, Milón, / que tunde los vientos, / y hace sombra al sol; /con Santa Lucía, /con San Simeón, / con el benditiño /de San Benitón, / conduce tus bueyes/ al prado mayor. /Milón de la Arnoya, /Milón, Milón/ que tunde los vientos/ que tunde que tun, / que tun tu run tun, / que tunde que tun, / que tunde que tun, / que tunde, que tunde, / que tunde los vientos, / que tunde, que tunde, que tun, / que tunde, que tunde, que tunde, / que tunde, que tun tu run tun.

(Juana la Reina queda sola sobre el rolde pisoteado, de rodillas, aquejada de un dolor repentino)

Juana: ¡Al infierno vayáis, demonios! / ¡Al infierno vayáis!

El libretista ha introducido una escena coral alrededor del buey sacrificial, conducido a la romería por un pastor gigantesco y pelirrojo. En el texto

dramático Milón aparece en la penúltima escena de la obra, como el joven que retiene a Mari-Gaila cuando ésta huye del acoso.

La nueva escena recuerda a las fiestas en honor de Dioniso, de carácter exclusivamente femenino, reservadas a las Ménades o Bacantes, que incluyen el carácter sacrificial asociado a dicha figura de la mitología (Graves 1955: 125). La escena es descrita en las acotaciones como una fiesta o romería, con una comitiva exclusivamente femenina. Una de las intervinientes en el libreto es una Bacante que reprende a Milón por incitar a los varones a la pelea recordándole que sólo debe pelear con el animal.

Milón, cuyo color de pelo remite tradicionalmente a Judas. metonimia del traidor<sup>99</sup>, conduce al buey/toro que lleva una guirnalda de flores, imagen que nos remite al cuadro de Goya “El aquelarre”,<sup>100</sup> donde el Cabrío aparece con una guirnalda similar. En la escena, las rapazas bailarían y cantarían en torno a él.

Milón canta un romancillo en versos hexasílabos, de tono vitalista, exaltador de su fuerza y retador. El Coro en su primera intervención le da réplica, exigiendo que venza al toro, poniendo de manifiesto los elementos rituales del pseudosacrificio, ahora limitado a doblar la cerviz del animal. Además resalta el carácter simbólico del toro,<sup>101</sup> evocador del rito de fertilidad, en la alusión al toro de fuego o embolado, tradicional en la cultura ibera y presente todavía en numerosos lugares de la Península. El Coro habla del toro de fuego aludiendo a la relación del toro y del fuego con los ritos de fecundidad (Ciriot 1992: 445). Además avanza uno de los motivos de la obra, el amor, conminando a Milón a seguir la senda que lleva a él, fuerza ante la que cede la voluntad, “mi frente daré transida”, iluminada por la luz del propio fuego de la pasión.

Posteriormente el Coro intercala versos premonitorios del embrujamiento que tendrá lugar en un momento posterior de la obra así como de la relación amorosa que entablarán los dos protagonistas principales. Otros elementos de ese carácter brujeril presentes en la escena son el cerco mágico que forma la comitiva según la acotación, la sangre redentora que cita Milón, y la formación que adoptan las jóvenes danzantes, descrita con el neologismo “abrujada”.

En el nuevo texto de Juana hay una loa a Milón para la lucha “contra el enemigo moro y cristiano”. Éste contesta en su canto con la comparación de sus hijos como “nepotes del Cid” que permite mantener la rima (venid, reñid, reíd, parid,

---

<sup>99</sup> PASTOUREAU, M., *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris: Éditions du Seuil, 2004, pp. 219-236.

<sup>100</sup> Fundación Lázaro Galdiano. Madrid: Catálogo on-line. 2020. Ficha 2006: <https://web.archive.org/web/20070927111830im/http://www.flg.es/fotos/2000/2006.jpg>

<sup>101</sup> La mitología del toro, compartida por muchas culturas, en el ámbito occidental remite al Minotauro, a Perseo y a Hércules. Remite también a Dioniso (Frazer 1890: 447), en cuyo culto las bacantes, con música de instrumentos rítmicos danzan alrededor de la representación del dios (García Gual 1997:121). Sobre el combate con el toro y su significado la bibliografía es muy extensa (Graves 1955: 151).



Cid) pero que en el contexto de la obra parece extraña. La escena abunda en galleguismos, ausentes en el texto de Valle: coitadiño, rapaces, mociñas, benditiño, demo. Se trata de adiciones textuales y semánticas que añaden ruralismo y connotaciones geográficas a la obra, redundantes con el texto dramático y, en consecuencia, prescindibles.

Estamos ante una Escena que probablemente ha sido añadida para permitir la pronta intervención del Coro y ofrecer al espectador una coreografía de gran potencia plástica subrayada por la música. Sin embargo la escena se aleja del Texto Dramático al prescindir de los personajes relevantes e introducir una digresión festiva que interrumpe la progresión dramática de las escenas. No obstante, al situarse al comienzo de la obra, no incide en el desarrollo de la misma. Su carácter plenamente festivo se aleja del ambiente de la tragicomedia, en general sórdido y descarnado.

La Escena Octava de la Segunda Jornada ha sido modificada, figurando como Escena IX del Segundo Acto del libreto. Según la acotación se trata de una danza de brujas, que se transforma en un canto a Eros, una síntesis del amor y la muerte. El Coro interpreta un nuevo texto:

“Conjuros, halos de amor, /cantos de luz y pasión, /cantos y mantos de ardid,  
/sombras de fuego y dolor, /fuego sutil/ que se clava /en la roca, con uñas de  
hiel /rojo delfín desatado, delfín volador”

Del Trasgo creado por Valle se ha transitado a la brujería. Un préstamo con precedentes operísticos en “*Macbeth*” de Verdi, sobre el texto shakespeariano. Se trata de una modificación que en la representación cobra toda su fuerza expresiva además de cumplir la función asignada al Coro en la ópera. No guarda relación con la visión de Valle y nada aporta dramáticamente.

Así pues, la introducción del Coro y las Escenas de la romería y de la brujería constituyen la principal modificación operada sobre la diégesis.

#### 4.4.2 En la intriga

La supresión de varios personajes obliga a cambios necesarios en la intriga. En la escena Primera de la Jornada Primera se ha suprimido el diálogo final entre Poca Pena y Lucero, mediante el cual la mujer anuncia que se irá, el hombre contesta que no la retendrá, replicando la mujer que él ha matado a otro hombre por ella. También se suprime una frase de doble sentido sobre el alpiste del pájaro, que al ir seguida de una acotación sobre el desconsuelo del niño aclara el sentido. Igualmente desaparece la alusión de Lucero a Satanás. El libreto omite aquí informaciones relevantes sobre los personajes.

La Escena Segunda, Jornada Primera, del Texto Dramático ha sido condensada, suprimiéndose parte del diálogo entre La Tatula y Juana, junto con la alusión a los beneficios que proporciona el hijo inválido: “¡Y fortuna que el hijo te vale un horno de pan!”. Igualmente se suprime el breve diálogo con Miguelín. En la discusión entre Lucero y Miguelín se suprime la alusión a lo ocurrido con Poca Pena, consecuencia de la supresión del personaje.

La escena 3 del texto ha sido reescrita. Se suprime totalmente la primera parte del diálogo entre las mujeres, en la que se da cuenta del fallecimiento de Juana, de su afición a la bebida y de los beneficios del carretón, antes de dar cuenta de la filiación familiar de Mari-Gaila, información relevante para el espectador pues explica los conflictos posteriores desatados por su posesión. También han sido eliminadas las alabanzas de las vecinas a su gracia expresiva. Asimismo la referencia de la protagonista a las lenguas anabolenas que la han malquistado con la difunta y han provocado el desapego familiar. Se suprime, salvo dos frases, la conversación entre Tatula y Mari-Gaila sobre la explotación del carretón. La escena del planto se traslada a un momento posterior. También se suprimen los diálogos con las otras mujeres a través de los cuales la protagonista comienza a esbozar su idea de asumir la explotación económica citada. Se añaden comentarios de Lucero y Miguelín sobre la mujer:

“Lucero: Qué buen palmito de mujer/ Miguelín: Le saca muchos puntos a la hija”

El aria de Mari-Gaila, como acontece con todas las demás arias, es una reordenación del material dramático original, integrando distintas intervenciones y reiterando algunas frases

El encuentro entre Mari-Gaila y Lucero, que en el Texto Dramático se demora todavía varias escenas, se introduce a continuación mediante un texto de nueva redacción en el que los personajes citados hablan de Pedro Gailo mientras Lucero inicia el cortejo de la mujer. Se ha suprimido la discusión entre los Gailo por la tutela del inválido, así como la primera intervención del Alcalde Pedáneo.

La Escena Quinta de la obra teatral ha sido totalmente suprimida. Se trata de una escena que rompe la progresión trágica de la obra para introducir un tiempo de comicidad, a través de una burla a los usos de la justicia. Si antes el sacristán, figura menor en el orden eclesiástico, tomaba a su cargo la interpretación de la religión, ahora es un pedáneo, figura subalterna de la Justicia, quien asume la explicación de la ley. Es una subversión ideológica expresada a través de un diálogo vivo entre los tres miembros de la familia Gailo y Bastián, que termina con todos incitando a beber al inválido, del que se burla Mari-Gaila. En la escena se acuerda el reparto entre las dos familias de la explotación del carretón, cuyo incumplimiento posterior dará lugar a nuevos conflictos.

Se trata de supresiones relativamente notables pues dibujan las relaciones de interés entre los personajes así como la moral acomodaticia que los caracteriza

aunque aparezca revestida de proclamas solemnes. En especial, dibujan una imagen de Mari-Gaila vista por las demás mujeres, que ayuda a componer el personaje. Asimismo desaparece la discusión entre los hermanos Gailo por la herencia del negocio alrededor del huérfano tullido, discusión zanjada salomónicamente por el Pedáneo y que calma momentáneamente las tensiones entre las cuñadas.

En el libreto dichas escenas han sido sustituidas por la extensión del planto de Marica y Mari-Gaila al que se suma el Coro, dice la acotación “como un rezo”, una letanía o salmodia sobre las intervenciones de las cuñadas.

Entre las supresiones cabe destacar la escena inicial de la Jornada Segunda en la que de nuevo se informa al espectador de las aventuras de Mari-Gaila a través del diálogo de su cuñada con una vecina. Así conocemos que recorre ferias y tabernas, que desatiende el cuidado de Laureaniño o que abusa de la bebida. Además se ha suprimido la escena segunda en la que Miguelín y el Ciego de Gondar, hacen chanzas y al tiempo relatan la degradación a la que el inválido es sometido. De la misma forma desaparece el diálogo de doble sentido entre el Ciego y Mari-Gaila así como la llegada del peregrino.

Se trata de diálogos relevantes para entender la escena posterior en la que Marica se enfrentará a su hermano por la pasividad que muestra ante la conducta de su esposa. Asimismo se suprime la escena en la que los guardias irrumpen en el corro de los anteriores persiguiendo al Conde Polaco y obteniendo la respuesta cautelosa de quienes desconfían más de la justicia que de los prófugos. Igualmente desaparece la alusión a dicho personaje en las escenas finales del Primer Acto operístico en la garita.

Por otra parte se ha suprimido la intervención de Lucero en la que explícitamente expone el objetivo de rentabilidad económica que la mujer puede depararle, siguiendo el modelo de la Bella Otero. Estamos ante una divergencia importante en el carácter de Lucero. En el libreto sus mecanismos de seducción de la mujer son bien diferentes. Otro personaje desaparecido, el Vendedor de Limón, que en el Texto Dramático se extiende sobre dicha mujer y sobre la República, notas de contexto histórico que la ópera suprime.

Las escenas 9 y 10 de la Segunda Jornada han sido suprimidas en el libreto. Así se omite el regreso de Mari-Gaila a la casa familiar con el cadáver de Laureaniño, la discusión entre los cónyuges y el arreglo para que Simoniña abandone el cadáver a la puerta de Marica. Al tiempo se omite el descubrimiento del cadáver mutilado por los animales. Son escenas que añaden dramatismo a la obra. Probablemente se han juzgado excesivas o demasiado sórdidas para el gusto dominante en las representaciones operísticas.

De igual forma se suprime la siguiente escena, primera de la Tercera Jornada en la que una copla de rapaces acusa a Mari-Gaila de adúltera. Mientras, llega la

cuñada y tiene lugar una airada discusión sobre lo sucedido hasta que se acuerda una nueva forma de aprovechamiento económico de la situación.

En la siguiente escena, una vez más se ha abreviado el Texto dramático, despojándolo de gran parte del diálogo que muestra las dudas de la protagonista ante la propuesta de su amante si bien se ha producido una interpolación en boca de Mari-Gaila. También en la escena tercera de la Tercera Jornada se ha suprimido casi todo el texto en el que dialogan Lucero, Simoniña, Benita, Lucero y Pedro.

La escena segunda de la Tercera Jornada, en la que La Tatula lleva recado de Lucero a Mari-Gaila ha sido abreviada. Desaparece la explicación que la primera hace sobre los sucesos de la taberna y la muerte del sobrino, seguida de la venganza que Lucero ejerce contra Miguelín por su actuación criminal. También las alusiones a los posibles amoríos del hombre con la tabernera y al regalo que éste le envía como prueba de amor. Una supresión conduce a otra. La Escena Tercera en la que Lucero expone a Simoniña la forma que había concebido para incrementar los ingresos por la exhibición del cadáver, también ha sido eliminada y con ella los comentarios entre las mujeres sobre la conducta de Mari-Gaila.

Son muchos los cambios en la intriga con el propósito de aligerarla. Es evidente la voluntad de suavizar las situaciones más sórdidas del Texto Dramático. Aparece en esta ópera un sentido del decoro dramático, antaño inevitable aunque hoy desaparecido de la escena teatral y que, como se ha citado *ut supra*, las tendencias actuales de la ópera contemporánea también tienden a superar.

### 4.3.3 En los personajes

En la Escena inicial de la ópera, el texto de la primera intervención de Pedro está abreviado. Se omiten algunas expresiones como “Estos que andan muchas tierras, torcida gente. La peor ley. Por donde van muestran sus malas artes. (...) Gente que no trabaja”, así como la referencia al altar. Los prejuicios del personaje se omiten en la ópera. También en la confrontación inicial entre Pedro y Lucero se suprime lo siguiente:

“Lucero: Dios no mira lo que hacemos. Tiene la cara vuelta

Pedro: ¡Descomulgado!

Lucero: ¡A mucha honra!

Mientras que el saludo de Lucero a Pedro es nuevo “Con salud vayáis, ciudadano”, un cultismo en boca del farandul.

El lenguaje de Valle, siempre denso semánticamente, es estilizado en el libreto, prescindiendo de información que no es secundaria pues aporta al espectador matices relevantes de los personajes. Así, de Pedro Gailo se omiten sus prejuicios iniciales sobre las gentes errantes, también las alusiones reiteradas al lenguaje religioso. En la conversación con la hermana se suprime la referencia a su descuido, puesto de manifiesto en la inexistencia de las formas sagradas para impartir el Sacramento. De Lucero se omite su pasado delictivo y de Poca Pena su voluntad de abandonarlo.

Se suprime el comienzo de la Escena Primera de la Jornada Segunda, en la que Marica habla con la vecina sobre la conducta de Mari-Gaila, censurándola.

En el Texto Dramático Lucero conoce a Mari Gaila en la escena Tercera de la Jornada Segunda, mientras que en el libreto el encuentro se adelanta al momento del planto por la muerte de Juana, en la escena octava, probablemente para permitir el primer dúo de la obra entre los protagonistas. El planto de Mari-Gaila, nueve líneas en el Texto Dramático, se ha transformado en una escena con el Coro, Pedro, su esposa y su hermana con un texto de nueva factura. Es también el momento para introducir la aproximación entre Mari-Gaila y Lucero.

La Escena Tercera de la Segunda Jornada del Texto Dramático transcurre en la feria de Viana. El libreto la traslada al velatorio. Lo que allí era ambiente festivo, con Mari-Gaila cantando una habanera, Lucero luciendo su habilidad con los animales que lo acompañan, con el Ciego de Gondar y Miguelín participando de las chanzas y requiebros, es sustituido por el ambiente lúgubre y por un diálogo entre los dos protagonistas.

La siguiente escena en la que Marica informa y reprende a Pedro por la conducta de su esposa, ha sido recortada, introduciéndose por el contrario una curiosa interpolación, anómala en relación con el lenguaje de quien la pronuncia: “No consientas anidar la deshonra. Limpia del honor tu blasón, cuida de tu honor”. En el texto original se insiste reiteradamente en la honra pero honor y blasón remiten a hidalguía con títulos.

A continuación tiene lugar la escena en la garita, manteniéndose el texto valleinclaniano si bien con la adición de intervenciones de encendido lirismo por parte de los protagonistas, cuyo lenguaje es bien diferente del que han venido expresando. Si en el Texto Dramático es cortante, inmediato, a veces sentencioso pero siempre vivo, ahora está lleno de imágenes: “aire de pasión”, “fulgor del mar”, “oculta resurrección”, “alumbra el mar”, “luceros blancos” o “jirones de la noche”. La relación lujuriosa que dibuja Valle, no exenta de intereses, ha devenido en pasión amorosa convencional.

En el libreto a través de cuatro escenas, tres de ellas como dueto entre los protagonistas y en la última, acompañados del Coro, se desarrolla la escena de la garita del Texto Dramático. Así finaliza el Primer Acto de la ópera. Se trata de

conseguir un clímax emocional a través de la fórmula convencional de las arias de tenor y soprano. Citamos sólo el nuevo texto:

“Lucero: La rosa se hace carne /y la carne perece en su destino. /Pero en la gloria de la noche, /tu cuerpo lucirá como ninguna estrella /luce en el firmamento /y será flecha balsámica /en el corazón de los hombres. /Por un instante reinarás /y un zodiaco de amor será tu alfombra. /Venus y Ceres te ofrecen el destino /que marca el renacer del día. /Tu destino es el vuelo de la estrella en la noche. /Goza tu suerte, Mari Gaila, / que estos bienes tienen todos unas alas muy fugitivas. /No mires hacia atrás y arrímate / a este fino sujeto / que se apresta a subir contigo / cuando quieras al pico del mundo /y, si se terciá, / a la misma cresta de Dios. /Pliega las alas conmigo, / ¡oh, perla de noche!, / ¡oh, luna de amor!, brazos con espadas / recorren el mundo / buscando el placer de herir”.

Mari-Gaila: Mi triunfo será entregarme a ti, /tus brazos sobre mí, sin penas de amor. /Escucharé la oscura voz que cantará /la canción de tus horas, caprichoso azar. /Cerca de ti.

Lucero: Tu sabor será dulce, /como la flor que alfombrará /de luz tu amanecer.

Mari-Gaila: El vuelo azul /mece sus alas al viento. /Me ciño al sol de tu pasión, / me abraza el yugo de tu amor, /con voces de fuego / de rojo león.

Lucero: Tu resplandor ciega mi ser. /Prolonga tu voz la línea del mar /y acosta el cabo de sufrir, /con voces de fuego /y amargo fulgor.

Coro: Coronar, /coronar la cima del azar. /Perdida en el mar, /perdida en el sol. /Cegar, /penar /los vientos de pasión. /Coronar la noche silenciosa, /caminar burlada del amor. /Dolor de vivir, /dolor de morir, /sufrir la noche oscura del sentir. /Mari-Gaila del dolor, /Mari-Gaila lubricán, /por el diablo deseada, /mal tenida y mal casada.

Mari-Gaila: Mis remordimientos /son mis sentimientos. /Con la sed del caminante, /con dolor /del caminar sin luz, /con dolor de amante.

Coro: Por sus difuntos señalada. /Burlada. /Por las estrellas coronada.

Mari-Gaila: Dolor de caminar, /siento cegar /con el dolor de la vida /en su camino. /Mi destino, /mis suspiros, /el amargo amor.

Coro: Manchada, /Por el camino abandonada, /perdida al viento, /por el diablo deseada. /Licencioso vuelo al mar. /Mari Gaila, /desgraciada suerte tuya, /Mari-Gaila, /descarriada del confín. /Amargura de ser, /amargura de sentir. /Mari-Gaila, sendero de dolor, /anochece del caminar, /muerte ciega, /suerte negra, /noche cerrada /sin libertad.

Mari-Gaila: Vendrá la gloria al fin, /la luz del sol. /Caminar sobre el mar /de la ilusión. /Alma, vida, /huye, muerte, /mis días, /mis noches, / mi libertad.

Lucero: Jirones de vida dejás /en tu camino. /Dolores, fulgores, pasiones. /Soñar sobre el vuelo /de la estrella de la noche, /sendero, /camino de luz”.

Se trata de un nuevo texto profundamente lírico, del todo alejado del Texto Dramático, cuya extensión y abstracción ofrecen una imagen de los personajes completamente diferente. Frente al utilitarismo de las relaciones íntimas entre ambos personajes según el Texto Dramático, ahora sus intervenciones se desarrollan en el lenguaje más convencional de la pasión amorosa. La abundancia de metáforas refuerza la imagen de los amantes abstraídos en su mundo, entregados a una conversación ajena al desarrollo dramático. Frente a ellos el Coro fustiga a la mujer, expresa sus temores ocultos, la opinión de los demás sobre ella y el sufrimiento que deberá soportar.

Encontramos vocablos como rosa, firmamento, corazón y expresiones como zodiaco de amor, vuelo de la estrella, alas muy fugitivas, perla de noche, luna de amor, que remiten a un ámbito semántico cultivado, alejado del lenguaje de los personajes. Se trata de un lenguaje poético desarrollado a partir de la alusión a las diosas del amor y la fertilidad que se hace en la Escena Tercera de la Segunda Jornada cuando el pajarillo extrae el boleto donde las alude. En Valle, Ceres ofrece frutos, Venus licencias y el destino es el de la mujer hermosa cuyo trono es la Primavera. Se trata de alusiones a deidades que para Crispin (1988:198) aportan luz sobre el significado del personaje femenino. Una alusión a su belleza que facilitará a la mujer una y otra vez los placeres del amor y los frutos de la vitalidad.

En el nuevo texto, el libretista hace una primera alusión a la fugacidad de la belleza para exaltar la consumación del deseo. Una forma de entender el amor repetitiva, como expresa la alusión al zodiaco, y también fugaz. El texto de nueva creación difiere del registro lingüístico que Valle atribuye a sus personajes en la obra, ágil, rico en significados, elaborado, capaz de caracterizarlos.

El nuevo texto, por ejemplo en la escena 19 del Primer Acto, es sofisticado, metafórico y alejado del carácter de los personajes. En palabras de Lucero “un zodiaco de amor será tu alfombra”, “tu cuerpo (...) será flecha balsámica en el corazón de los hombres”, “tu destino es el vuelo de la estrella en la noche”. O en palabras de Mari-Gaila, “me ciño al sol de tu pasión, me abraza el yugo de tu amor, con voces de fuego, de rojo león” o “caminar sobre el mar de la ilusión”. Igual acontece con el canto del Cabrío en la escena once del segundo Acto o el de la protagonista en la escena trece. Tras la alusión a las diosas citadas, el cantor se ofrece a sí mismo como pareja frente a rivales menos atentos al amor y más dispuestos a causar sufrimientos. El Lucero operístico está ya muy lejos del Lucero dramático.

De acuerdo con la tradición operística, el Acto ha terminado con un clímax emocional y lírico entre los dos protagonistas. En ese momento, mitad de la ópera, el espectador conoce ya una relación convencional de pareja enamorada.

El Acto II de la ópera, tras la obertura, se inicia con la escena en la que Pedro, bajo los efectos del alcohol y de la venganza, intenta la unión incestuosa con su

hija. Se han suprimido todos los pasajes en los que habla de su esposa así como la defensa de la mujer que hace su hija.

En la Escena Séptima de la Segunda Jornada se ha suprimido el diálogo sobre Lucero mientras se amplía el aria de la protagonista con variaciones sobre el mismo Texto Dramático.

Sigue la escena del Cabrío a la que se ha añadido una intervención del Coro, que la refuerza. Además se añade una larga intervención de Lucero como Cabrío construida a partir de las menciones a “arcos de luna” y “arcos de sol” en el texto original, en la que se enfatiza el carácter demoníaco del personaje, ángel expulsado a las “simas ardientes de la caída” por el “pecado mayor” de la apostasía.

En la Tercera Jornada, la Escena Primera, que desarrolla la llegada de Marica con el cadáver y la discusión entre las cuñadas, ha sido suprimida. En la Escena Tercera se ha suprimido el diálogo entre Simoniña y Lucero, aunque parte del texto se ha trasladado al Primer Acto. También se han suprimido los diálogos de la hija con las mujeres, llenos de nuevas alusiones a la conducta de su madre, así como otro enfrentamiento entre Lucero y Pedro.

En la Escena segunda de la Jornada Tercera, el breve canto de Mari-Gaila, de cuatro versos, ha sido transformado en un aria de veinte versos con estructura de copla de cuatro versos de arte menor con rima asonante en los versos pares excepto la tercera y cuarta, donde la rima es asonante en los versos impares. Las coplas desarrollan el tópico de los suspiros que lleva el viento, presente ya en Bécquer, rima XXXVIII.<sup>102</sup> El nuevo texto de Mari-Gaila es:

“Son mensajeros /de las promesas /que lleva el viento. /Suspiros en el aire,  
/palabras que son aire/no me las traigas. /Dame pruebas más firmes /que esas  
palabras. /La mujer que hace caso /de tus consejos, /con uno solo tiene /para  
el infierno. /Y otra copla te canto /para que aprendas: /un cariño vendido /no  
me lo ofrezcas”

En las escenas finales, de persecución, escarnio y redención de Mari-Gaila, el Coro tiene un papel relevante. El libreto acentúa el carácter de escarnio, con la protagonista danzando desnuda mientras el Coro canta los versículos del Evangelio de Juan (Juan 8: 7/11) de los cuales en el Texto Dramático sólo figura el primero (Juan 8: 7). La obra finaliza con Mari-Gaila entonando un aria de arrepentimiento que no figura en el texto de Valle:

“Vuelvo al sendero de luz. /Corona, Señor, a tu sierva que amó, /que caminó  
perdida /y te halló.”

Se escenifica el arrepentimiento o redención explícita que no figura en el Texto Dramático, pues la protagonista no interviene en la última Escena. Sin embargo se han suprimido las intervenciones finales de la obra original, en las que los

---

<sup>102</sup> BÉCQUER, G. A., *Obras completas*. Madrid: Cátedra, 2004.



varones que han participado en el escarnio a la mujer, se comprometen a guardar silencio en cualquier circunstancia. Sin duda libretista y compositor han preferido sostener el clímax lírico del Coro como final.

En el Texto Dramático, la Primera Jornada permite presentar a los personajes y a través de sus diálogos ofrecer información relevante al espectador. Pone de manifiesto el carácter de los personajes y el juego de intereses entre los miembros de la familia Gailo. En la Segunda Jornada, Mari-Gaila cobra protagonismo, en boca de su cuñada, en la feria, en la relación con Séptimo Miau, en el encuentro con el Trasgo o en la confrontación con su familia. Además las escenas de la muerte del inválido y del intento de violación de Simoniña contribuyen a un ritmo de acontecimientos denso y en progresión dramática. La Tercera Jornada resuelve los conflictos acumulados, con el sacrificio de Mari-Gaila y la oscura salvación a través de la función litúrgica de la iglesia.

En la ópera se resuelve en dos Actos, finalizando el primero en una larga escena de amor entre la pareja protagonista, interpretando un texto que en su mayor parte es obra del libretista y terminando el segundo con el escarnio y redención de la mujer, con gran participación coral.

Como hemos visto, la transposición al libreto ha eliminado una decena de personajes secundarios, cuyas intervenciones en el texto original eran breves pero contribuían a crear el ambiente coral que preside la obra, en la que el pueblo, la voz del común, expresada por distintas personas, tiene un perfil propio que estalla en su plenitud en las escenas finales, transformando en persecución y humillación de la mujer, sus propios prejuicios. Aunque el Coro ha asumido parte de sus intervenciones, dramáticamente la función es diferente.

En el Texto Dramático los personajes suprimidos participan en los diálogos con los demás personajes, mientras que el Coro no participa de la acción dramática, limitándose, como hemos visto, bien a enfatizar algunas intervenciones o bien a desarrollar las ideas generales que Lozano califica como “elemento de distanciamiento” (Lozano 1990: 62). Así en los versos antes reseñados, el Coro toma conceptos expresados por la mujer para enmarcarlos en la idea general de la pasión amorosa, “la noche oscura del sentir”, sin dejar de reseñar las acusaciones que ha escuchado “señalada, burlada, manchada, abandonada...”.

Por otra parte algunos personajes son modificados. Milón, es ahora protagonista de la procesión del buey sacrificial. El peregrino y los guardias que lo persiguen también han desaparecido, como el Pedáneo y con ellos las alusiones a la Justicia y a la ley del silencio ante las posibles investigaciones, “sellar la boca para los civiles y aguantar mancuera”, dirá Serenín en las palabras finales del Texto Dramático.

De entre los personajes suprimidos destaca el Ciego de Gondar, presente en seis obras de Valle, si bien con distintos significados. En la presente obra su intervención se limita a la Escena Segunda de la Segunda Jornada y tiene como finalidad darle réplica sentenciosa a Mari-Gaila, al peregrino y a los guardias, además de sugerirle a la mujer acuerdos beneficiosos para ambos. También han desaparecido los dos animales que acompañan a Lucero. Anotemos que la representación escénica los recupera.

El libreto depura el Texto Dramático y subraya la relación pasional de los amantes en el marco de la intriga, prescindiendo como hemos señalado de escenas que introducen otras tramas o que desarrollan personajes.

Frente al protagonismo del personaje colectivo en la obra original, “humildes aldeanos gallegos a los que el conflicto dramático hace coincidir y confluir en intereses con seres marginales y envilecidos” (Baamonde 2006: 10), en el libreto serán Mari-Gaila y Lucero quienes acaparen el protagonismo, en clara subordinación a las necesidades del espectáculo operístico: Consecuentemente las arias y dúos con los momentos de mayor exaltación amorosa que ya hemos comentado dibujan una relación entre ellos más convencional que la descrita por Valle, en la que está presente en todo momento el interés que los une, además del deseo físico.

Se ha operado un proceso de embellecimiento de la obra, limando sus aspectos más sórdidos como los relacionados con el cadáver de Laureaniño, que en el libreto deja de aparecer cuando ha muerto. También se ha producido un efecto modernizador en el lenguaje, reduciendo el elevado número de galleguismos presentes en la obra (Lago 1992: 149-155) aunque como hemos visto se introduzcan otros nuevos.

#### 4.4 Análisis de la representación<sup>103</sup>

Con el telón bajado y la sala en oscuridad, se inicia la obertura, mientras en el escenario se adivina un juego de luces parpadeantes en la penumbra, formando una danza visual. El Coro comienza a cantar en forma melismática.

Al alzarse el telón aparece en el suelo y en primer plano, la cruz luminosa indicada en la acotación de Valle. Con una iluminación crepuscular que ilumina un paisaje indeterminado, se inicia el diálogo de Lucero y Poca Pena al que seguirá la aparición de Pedro Gailo. El Coro canta en la penumbra. La aparición

---

<sup>103</sup> Agradezco a Alberto de Prada, Director del Fondo Documental RTVE, el acceso a la grabación citada.

de Coimbra, el perro amaestrado, se acompaña de dos actores que adoptan los presuntos movimientos del animal.

Posteriormente, aparece Juana Reina con Laureano. Éste sucio y semidesnudo. Ambos en el bosque. Luz y vestuario, en tonalidades oscuras. Un fuerte contraste con la escena siguiente, bajo una iluminación áurea. Se inicia con la irrupción del Coro que acompaña a Milón, al toro y a una imagen religiosa portada en andas por los jóvenes. Otros portan ramos. Los mozos bailan con el toro hasta que Milón lo subyuga. Jóvenes y niños danzan en torno al toro. La escena, plena de colorido y movimiento es un inicio deslumbrante de la ópera aunque no guarde relación con lo que el espectador verá luego. Salvo que la alusión a los ritos campesinos con motivo de la cosecha se considere parte del universo en el que tiene lugar el Texto Dramático.

En la escena de la muerte de Juana, aparecen Miguelín, con vestuario de gran colorido y Lucero, con atavíos ajenos al mundo rural. La disputa se produce con navajas. Mari-Gaila vestirá de rojo, color de pasión, durante toda la obra, salvo en la escena final en la que sólo llevará una camisa blanca, un símbolo de pureza. La didascalia del libreto indica la desnudez pero las convenciones operísticas son otras.

La escena XVII, durante la feria de Viana, es otra escena coral de gran fuerza visual. El telón se alza como una vela quedando suspendido sobre el escenario, fuertemente iluminado. En primer plano un abigarrado conjunto de danzantes, acróbatas y malabaristas rodeados de gente que va y viene.

La escena del encuentro entre Mari-Gaila con la que concluye el Primer Acto, transcurre en la casi total oscuridad, sólo su rostro aparece iluminado, logrando un efecto dramático notable.

La escena en la que Pedro Gailo intenta forzar a su hija Simoniña, visualmente está tratada con gran economía de medios. Apenas unos ropajes en el suelo. También el dúo posterior de los protagonistas transcurre en un escenario casi desnudo, finalizando con pirotecnia en el horizonte.

La escena quinta, en la taberna de Viana se resuelve escénicamente con elementos mínimos que ordenan el espacio. La niña aparece como una aparición espectral, vestida de blanco y maquillada en igual color.

La noche de los conjuros se inicia con Mari-Gaila durmiendo o desvanecida en el suelo y cubierta por un telón mientras Lucero canta desde fuera de la escena. Se inicia la danza del Coro que coloca la cabeza del Trasgo sobre el cadáver de Laureano otorgándole así un nuevo significado. Pese a las acotaciones del libreto operístico, no se produce el vuelo del Trasgo y la mujer. Las últimas escenas tienen lugar ante unos haces de hierba y maíz con la iglesia al fondo.

Toda la escenografía se ha resuelto con muy pocos medios pero que son visualmente de gran eficacia. Así el bosque, la feria o la escena final, con

elementos mínimos y con una iluminación matizada, resuelven no sólo las distintas escenas sino también la transición entre ellas. El vestuario es acorde con los personajes.

La obra se desarrolla escénicamente con ritmo vivo. Las escenas corales, algunas muy densas, como la procesión inicial, están resueltas con movimientos fluidos en el espacio. Debe tenerse en cuenta que la superficie escénica del Teatro Real es muy grande, 1430 m<sup>2</sup>.

El espectador de esta ópera ve un gran espectáculo servido con todo tipo de medios. Asiste al drama de Mari-Gaila y de su entorno, si bien con menos riqueza léxica, de situaciones y de significados que el Texto Dramático. La escena inicial, nueva, refuerza la espectacularidad de la obra aunque sea totalmente ajena a ella.

Si el objetivo pretendido con esta producción, como hemos apuntado, era el máximo reconocimiento institucional hacia Valle-Inclán, se ha conseguido brillantemente. Pero si el espectador quiere conocer la Tragicomedia escrita por Valle, debe acudir al teatro escenificado. En la ópera verá una adaptación condensada, suavizada en sus aspectos más violentos, al servicio de una orquestación de gran interés.

## 5.2 “DIVINAS PALABRAS. TRAGICOMEDIA DE ALDEA”. De Rogelio Groba<sup>104</sup>

### 1. Descripción

#### 1.1 Estructura. Fechas de composición y estreno. Plantilla orquestal

Ópera en cuatro actos de Rogelio Groba quien es autor asimismo del libreto, basado en la obra homónima de Valle-Inclán. Escrita en 1986-87. Bajo el subtítulo de la obra, se inserta la expresión “ópera televisiva”. No ha sido estrenada.

Plantilla orquestal: 3 flautas (3 flautines)-3 oboes-3 clarinetes-3 fagotes (1 contrafagot)-3 trompetas-3/6 trompas-3 trombones-1 tuba-Percusión-bombo-campanas-caja piccola-caja sin bordones-cajas chinas-Cascabeles-cencerro-gong-güiro-látigo-lira-pandereta-platos suspendidos-tam-tam-temple-block-timbales-triángulo-vibráfono-xilófono

Cuerda (formación mínima): 16 I violines-14 II violines-10 violas-10 violoncellos-8 contrabajos

La estructura de la obra ha sido alterada. Se mantiene la división en Jornadas pero se introducen cuatro Actos, cada uno de ellos con cinco Escenas. Es la consecuencia de subdividir la Jornada segunda, con diez escenas en el Texto Dramático, en dos Actos con cinco escenas cada uno. La duración de la obra es de 153’.

#### 1.2 Dramatis personae, del Texto Dramático, de la ópera y voces musicales respectivas

| TEXTO DRAMÁTICO   | LIBRETO                                   | VOCES     |
|---|---|-----------|
| Lucero, que otras veces se hace llamar Séptimo Miau y Compadre Miau | Lucero/Séptimo Miau/El Trasgo y el Cabrío | Tenor     |
| Poca Pena, su manceba   | Poca Pena                                 | Soprano   |
| Juana la Reina  | Juana la Reina                            | Contralto |
| El hijo idiota  | Laureaniño, el hijo idiota                | Actor     |

---

<sup>104</sup> Agradezco a la Fundación Rogelio Groba y a su Directora, D<sup>a</sup> Fernanda Reyes, el acceso al libreto de la ópera.

|   |   |                            |
|---|---|----------------------------|
| Pedro Gailo, sacristán de San Clemente          | Pedro Gailo                                     | Barítono                   |
| Mari-Gaila, su mujer                            | Mari-Gaila                                      | Soprano                    |
| Simoniña, nacida de los dos                     | Simoniña  | Soprano                    |
| Rosa la Tatula, vieja mendiga                   | Rosa la Tatula, vieja mendiga                   | Contralto                  |
| Miguelín el Padronés, mozo lañador              | Miguelín el Padronés, mozo lañador              | tenor                      |
| Un chalán                                       | *   |                            |
| Mujerucas                                       | *   |                            |
| Marica del Reino                                | Marica del Reino, hermana de Juana del Reino    | Soprano                    |
| Un Alcalde pedáneo                              | Bastián de Candás, alcalde pedáneo              | Barítono                   |
| Una rapaza                                      | *   |                            |
| El Ciego de Gondar                              | El Ciego de Gondar                              | Barítono                   |
| El vendedor de agua de limón                    | El vendedor de agua de limón                    | Bajo                       |
| Un peregrino                                    | Un peregrino                                    | Bajo                       |
| La pareja de civiles                            | Una pareja de civiles                           | Tenores                    |
| Un matrimonio de labriegos con una hija enferma | Un matrimonio de labriegos con una hija enferma | Soprano<br>Bajo<br>Soprano |
| La Ventera                                      | La Ventera                                      | Soprano                    |
| Serenín de Bretal                               | Serenín de Bretal                               | Bajo                       |
| Una vieja en un ventano                         | Una vieja en un ventano                         | Contralto                  |
| Una mujer en preñez                             | Una mujer en preñez                             | Soprano                    |
| Otra vecina                                     | Otra vecina                                     | Soprano                    |
| Un soldado con el canuto de la licencia         | Un soldado con el canuto de la licencia         | Tenor                      |
| Ludovina la Tabernera                           | Ludovina, tabernera                             | Soprano                    |
| Tropas de rapaces con burlas y canciones        | *   |                            |
| Beaterío de viejas y mozas                      | *   |                            |

|                                       |                         |       |
|---------------------------------------|-------------------------|-------|
| Benita la Costurera                   | Benita la Costurera     |       |
| Quintín Pintado                       | Quintín Pintado         | Tenor |
| Milón de la Arnoya                    | Milón de la Arnoya      | Bajo  |
| Coimbra, perro sabio                  | Coimbra, perro sabio    |       |
| Colorín, pájaro adivino               | Colorín, pájaro adivino |       |
| El Trasgo cabrío                      | El Trasgo Cabrío        | Tenor |
| Un sapo anónimo que canta en la noche | *                       |       |
| Final de gritos y atrujos femeniles   | *                       |       |

\*Personajes suprimidos en el libreto

Por otra parte la representación operística incorpora un Coro con la siguiente formación: 20 sopranos-20 contraltos-20 tenores-20 bajos

## 2.Autoría

### 2.1Compositor

Rogelio Groba Groba (Gulans, Pontevedra, 1930) estudió en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Residió en Suiza durante siete años donde dirigió numerosas agrupaciones musicales. A partir de 1967 fue director de la Banda-Orquesta Municipal de A Coruña, cargo que ejerció durante 23 años. Paralelamente fundó la Orquesta del Conservatorio Superior y la Orquesta de Cámara municipal, ambas en la misma ciudad. Ha recibido numerosos premios y distinciones.

Es autor de un vasto catálogo<sup>105</sup>, con más de 500 composiciones, entre ellas seis óperas, siete sinfonías, numerosos conciertos para orquesta, para orquesta y solista, diez cantatas, suites y ballets. Su discografía recoge grabaciones con relevantes orquestas de Alemania, Londres y España. Además ha escrito varios ensayos.

Es autor de las siguientes óperas: “*Divinas palabras*”, 1986-87, cuyo libreto, del autor, reproduce la obra homónima de Valle-Inclán. Utilizando materiales de esta ópera, Groba compuso la Sinfonía nº 11, “*Qui sine peccato*” (2010) y “*Mari Gaila*” (2010), subtítulo como “oratorio esperpéntico”, formando un conjunto de obras que “se complementan objetivamente en favor del acto de

---

<sup>105</sup>GROBA GROBA, R., *Catálogo de obras 1952-2007*. Coruña: Fundación Rogelio Groba-Alén Miño Edicións, 2008.

comprensión y penetración en el fondo valleinclanesco y *grobiano*" (Villanueva 2012: 122)

También ha escrito las óperas "*María Pita (La fuerza de la libertad)*", (1989-1991), con libreto del autor; "*Caminos de Rosalía*" (1994), sobre textos de Rosalía de Castro, subtitulada "ópera televisiva"; "*Floralba*" (1998-1999), sobre libreto de Manrique Fernández. Subtitulada "ópera televisiva". "*Pedro Madruga, O noso Rei*" (2001-2002), libreto de Manrique Fernández; "*El gato con botas*" (2009), ópera infantil con libreto de Manrique Fernández basado en el cuento homónimo de Charles Perrault

De las óperas citadas, únicamente la última ha sido estrenada. Por otra parte y de entre la música vocal debe citarse por su ambición, la "*Gran Cantata Xacobeá*", con textos del escritor Alfredo Conde.

## 2.2 Libretista

Como se ha dicho, el libreto, del propio compositor, prácticamente es copia literal del Texto Dramático.

### 3 La obra

#### 3.1 Antecedentes

Al comienzo de la partitura y bajo el epígrafe "Algunas consideraciones", Groba expone su visión de la ópera, sobre la que afirma haber respetado "escrupulosamente" el texto original. Añadiendo que,

"Su contenido formal, en lo que respecta a las voces, es antiefectista: no hay exhibición vocal, ni arias, ni vocalizaciones melismáticas, ni melodías virtuosísticas. A excepción de tres temas confiados al Coro, lo que se busca en las intervenciones vocales es la contextualización psicológica del argumento, asumiendo la orquesta el papel de exhibición de las melodías y de virtuosismo musical. Las voces declaman, el tejido orquestal describe"<sup>106</sup>

En su opinión, no es una ópera para quienes busquen exclusivamente alarde vocales de los intérpretes, sino que está concebida para "amantes de la música que emana del trasfondo de las palabras". Una consideración que le lleva a demandar actores/cantantes capaces de infundir a sus personajes "sentido dramático y emotivo". Compara el canto de los personajes con el recitativo de los Misterios medievales. Se trata de reminiscencias del ambiente que el propio

---

<sup>106</sup> GROBA, R., *Copia digitalizada de la partitura de "Divinas Palabras"*. Pontearreas: Fundación Rogelio Groba, 1987, p. 5.



compositor ha vivido en su infancia, en lugares no muy distantes, ni geográfica ni socialmente, de los descritos por Valle en la obra.

En cuanto a la música explica que oscila entre lo tonal y lo modal, siendo en ocasiones politonal. Por otra parte explica que la música en ningún momento impide la comprensión de las voces. Organizativamente, ha considerado cada escena con autonomía propia, dejando que la cohesión global surja “de un aliento lírico dominante y de una tensión interna”.

En el catálogo comentado de su obra<sup>107</sup>, señala que ha elegido un estilo próximo al folclorismo para los pasajes del Coro, mientras que el tratamiento musical de los espacios naturales sería expresionista. Para el tratamiento de las voces de los personajes ha elegido recitativos.

El compositor ha expresado su proximidad a la obra de Valle, en la que encuentra similitudes con situaciones vividas en su propia infancia en Galicia (Villanueva 2012: 122).

El compositor explica que el subtítulo de “Ópera televisiva”,

“Vendría justificado por la relevancia de los paisajes y de los ambientes, más difíciles de llevar a un escenario tradicional que mediante los recursos audiovisuales, aunque eso no impida que, al igual que la obra dramática, también pueda ser representada en un teatro. Esta concepción podría permitir su grabación en los escenarios naturales en la que fue concebida, la margen pontevedresa de la Ría de Arosa, convirtiendo así el resultado en un interesante instrumento de difusión universal del arte operístico gallego, con un importante valor de promoción turística”

### 3.2 Crítica académica

Carlos Villanueva (2012) señala que la melodía es asumida por la orquesta mientras que los personajes no usan temas o motivos que los caractericen. Por otra parte la obra obliga a declamar a los cantantes, para lograr una mejor comprensión del texto, siguiendo el modelo de Debussy. Los materiales populares utilizados por el compositor aparecen sublimados. Alterna ritmo libre y polirritmia.

En la ópera, la naturaleza aparece tratada como un personaje más, de ahí el subtítulo “ópera televisiva” superando el marco de la escena (2012: 123). El Coro se independiza de la acción, representando la voz del pueblo al estilo griego, que actúa como una banda o continuo sonoro, salvo en la última escena donde adquiere un mayor protagonismo.

---

<sup>107</sup> GROBA, R and FERNÁNDEZ, M., *Rogelio Groba. Mi obra musical comentada*. Ponteareas: Fundación Rogelio Groba, 2015, p. 20.

### 3.3 Grabaciones y edición

El Libreto junto con la Partitura está editado por la Fundación Rogelio Groba con la colaboración de la Fundación Cidade da Cultura de Galicia, ente dependiente del gobierno autonómico.

No existen grabaciones audiovisuales de la obra.

## 4 Análisis comparativo-textual

### 4.1 Texto Dramático

Nos remitimos a los comentarios del capítulo anterior sobre la ópera de igual título del compositor García Abril y del libretista Francisco Nieva.

### 4.2 Libreto. Cuadro comparativo de Jornadas, Actos y Escenas

Groba, como libretista, apenas ha intervenido sobre el texto, limitándose a añadir algunas coplas populares. El texto de Valle es escrupulosamente respetado. Las tres Jornadas del Texto Dramático se han convertido en cuatro Actos operísticos, mediante la subdivisión de la segunda Jornada. El segundo Acto finaliza con la escena de la garita, con las arias y el dúo de los dos protagonistas. El tercer Acto finaliza igual que la Jornada Segunda.

Es interesante subrayar que las intervenciones del Coro al comienzo y al final se producen en latín, mientras que durante los Actos segundo y tercero se producen en gallego. Se mantiene así una simetría similar a la del Texto Dramático. La intervención inicial del Coro, cantando los versos con los que cerrará la obra, actúa musicalmente como un leitmotiv provocando el recuerdo en el espectador. El Coro acrecienta su distanciamiento de los diálogos con textos ajenos a la obra aunque alusivos en los términos que luego se comentan.

| OBRA DRAMÁTICA  | LIBRETO  |
|---|--|
| JORNADA PRIMERA   | ACTO I   |
| J1 E1<br>En el atrio<br>Pedro Gailo, Juana la Reina que se queja de sus dolores. Lucero se burla de Pedro y discute con Poca Pena | AI E1<br>El coro inicia el canto que cierra la obra<br>“Qui sine peccato est vestrum primus in illan lapidem mittat”<br>Ibidem |

|  |   |
|--|---|
| <p>JI E2</p> <p>En el camijuana pide limosna, luego muere acompañada de La Tatula. Se presentan Miguelín y Lucero que discuten por la faltriguera que roban del carro del inválido</p> | <p>AI E2</p> <p>Ibidem</p>  |
| <p>JI E3</p> <p>En la fuente</p> <p>La Tatula lleva la noticia. Planto de Mari-Gaila</p>   | <p>AI E3</p> <p>Ibidem</p>  |
| <p>JI E4</p> <p>En el camino</p> <p>Junto al cadáver, planto de Marica con los Gailo</p>   | <p>AI E4</p> <p>Ibidem*</p>   |
| <p>JI E5</p> <p>En el atrio</p> <p>Discusión de las cuñadas por los beneficios del inválido, que zanja el pedáneo</p>  | <p>AI E5</p> <p>Ibidem</p> <p>El coro canta letanía**</p>                 |
| <p>JORNADA SEGUNDA</p>   |   |
| <p>JII E1</p> <p>En un caserío</p> <p>Marica y una vecina hablando mal de Mari-Gaila</p>   | <p>AII E1</p> <p>Ibidem</p>   |
| <p>JII E2</p> <p>En un bosque</p> <p>Mari-Gaila habla maliciosamente con los demás mientras comen y hablan de Lucero</p>   | <p>AII E2</p> <p>Ibidem</p> <p>El Coro canta varios temas populares**</p> |
| <p>JII E3</p> <p>Feria en el pueblo</p> <p>Mari-Gaila y Lucero se conocen y entienden</p>  | <p>AII E3</p> <p>Ibidem</p>   |
| <p>JII E4</p> <p>En la quintana de la iglesia</p>  | <p>AII E4</p> <p>Ibidem</p>   |

|   |  |
|---|--|
| Marica informa a su hermano sobre la conducta de su esposa  |  |
| JII E5<br>En la playa<br>Escena amorosa de Mari-Gaila y Lucero  | AII E5<br>Ibidem                                     |
| JII E6<br>Casa de los Gailo<br>Pedro, ebrio, se lamenta ante su hija y luego quiere forzarla  | AIII E1<br>Ibidem                                    |
| JII E7<br>En la plaza<br>La Tatula, Miguelín y otros chismorrear sobre Mari-Gaila mientras emborrachan al inválido hasta su muerte. | AIII E2<br>Ibidem<br>El Coro canta temas populares** |
| JII E8<br>En el camino<br>Mari-Gaila es tentada por el Cabrío que la transporta a su casa   | AIII E3<br>Ibidem                                    |
| JII E9<br>En casa de los Gailo<br>Por orden de sus padres Simoniña traslada el cadáver a casa de Marica                             | AIII E4<br>Ibidem                                    |
| JII E10<br>Ante la casa de Marica<br>Ella descubre el cadáver y comprende lo sucedido   | AIII E5<br>Ibidem                                    |
| JORNADA TERCERA   |  |
| JIII E1<br>Casa de los Gailo<br>Discuten. Marica trae el cadáver.   | AIV E1<br>Ibidem                                     |
| JIII E2<br>Exterior de la casa de los Gailo<br>La Tatula lleva recado de Lucero a Mari Gaila  | AIV E2<br>Ibidem                                     |
| JIII E3   | AIV E3   |

|   |   |
|---|---|
| En la quintana<br>Lucero con Simoniña y Pedro. La Tatula da cuenta de su gestión  | Ibidem  |
| JIII E4<br>En el río<br>Los vecinos sorprenden a Mari-Gaila fornicando y la persiguen. La llevan desnuda en un carro                  | AIV E4<br>Ibidem  |
| JIII ESCENA ÚLTIMA<br>En la quintana<br>Llega la mujer entre burlas. Pedro se arroja desde el tejado y luego la rescata entre latines | AIV E5<br>Ibidem<br>El Coro canta el mismo tema del comienzo de la obra |

• Texto suprimido

\*\* Texto añadido

Ibidem: escenas del libreto que reproducen las escenas del Texto Dramático con los cambios que luego se señalan

#### 4.3 Convergencias, divergencias e inferencias

##### 4.3.1 En la diégesis

Siendo el libreto reproducción casi literal del Texto Dramático, no se introduce cambio alguno.

##### 4.3.2 En la intriga

La Escena Cuarta del Acto Primero ha sido abreviada, suprimiendo las últimas intervenciones de los personajes, que no alteran en nada la intriga ni la conceptualización de éstos.

##### 4.3.3 En los personajes

La única adición de texto se corresponde con las intervenciones del Coro, inexistente en la obra dramática, como es sabido. La primera intervención del Coro da comienzo a la obra. El Coro interpreta la frase en latín que el Sacristán pronuncia al final del Texto Dramático, en el momento de acompañar a la

protagonista al interior del templo, frase que “conmueve las conciencias y cambia el sangriento resplandor de los rostros” según la acotación de Valle.

La siguiente intervención se produce en la Escena Quinta del mismo acto, en medio de la discusión que mantienen los hermanos Reino, Mari-Gaila y el Pedáneo, cuando el Coro canta en latín, la letanía lauretana, fraccionada en dos intervenciones. Se trata de una oración mariana responsorial, introducida en el contexto de una discusión por intereses materiales, con los que no guarda relación.

A partir de ahí, todas las demás intervenciones del Coro tendrán lugar en lengua gallega, introduciendo así un elemento más de distanciamiento con la escena. Se trata de breves composiciones poéticas. Estamos en el Segundo Acto, Escena Segunda. En el soto de castaños donde se reúne la caravana de asistentes a la feria de Viana del Prior, cuando la acotación señala “mozas vestidas de fiesta pasan bailando”, el Coro canta una estrofa cuyo texto es de Filgueira Valverde<sup>108</sup> quien la publicó en 1941 como parte de una composición de seis canciones que tituló “*Canciones de Mar In modo Antico*”, escritas en estilo neotrovadoresco. Se trata de los primeros versos de la sexta canción. Recogen un tema del cancionero popular, la advocación mariana del santuario sito en Muxía, relacionado con las narraciones jacobeanas. Las citadas canciones fueron musicalizadas por el propio Groba en 1981 y editadas discográficamente con posterioridad en dos ocasiones<sup>109</sup>. El texto guarda relación temática con el momento descrito:

“Nosa Señora da Barca, /eu ben a vin no sol posto, /ten unha rosa na man,  
/outra na mazá do rostro” (Filgueira 1941, citado por Méndez, 1999: 952)

El Coro en las demás intervenciones interpretará temas procedentes del cancionero popular que figuran en distintas compilaciones. En la misma Escena, más avanzada la intriga, Mari-Gaila y la compañía de mendigos se disponen a almorzar mientras el Coro interpreta dos temas. El primero que se repetirá posteriormente hace alusión a la vida errante por los caminos, que se corresponde con la que en ese momento viven todos los reunidos en torno al refrigerio.

---

<sup>108</sup> Los poemas fueron publicados en la revista Arbor, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en 1941. Una edición posterior en MÉNDEZ FERNÁNDEZ, L., “Algunhas notas sobre Filgueira Valverde e o neotrobadorismo”. In: R. ALVAREZ and VILAVEDRA, D., eds, *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 1999, pp. 947-956.

<sup>109</sup> LP “Cantigas de mar. Orquesta de A Coruña dirigida por Rogelio Groba. Cintola, 1983  
CD “Música gallega” Orquesta de Cámara de Stugartt dirigida por Maximino Zumalave. 1990.  
Tritonius Musikproduction, 1990.

“Hoxe eiquí, mañán alá, /pasado mañán na feira, /deste modo vai pasando /esta vida pasaxeira”<sup>110</sup>

La segunda parece ser una réplica a la intervención del peregrino que muestra el canto del río que le sirve de almohada.

“Aluméame, aluméame, /estrelia da fortuna; /aluméame, aluméame, /mentras que non ven a lúa”<sup>111</sup>

En la Escena Quinta del mismo Acto, que transcurre en la garita de la playa, se inicia con una intervención del Coro de dos estrofas, de nuevo de origen popular. La primera relativa a la murmuración, “lenguas anabolenas” en palabras de la protagonista. La segunda introduce directamente en el diálogo amoroso que se desarrolla durante la totalidad de la Escena.

“O río cando vai cheo/ leva carballos e follas, /tamén podía levar / as linguas marmuradoras. / Si me tiveras cariño / habíasme vir buscar /como a iauga busca o rego, /como o rego busca o mar”<sup>112</sup>

En el Tercer Acto, la Escena Segunda se desarrolla en el zaguán de “un hostel fuera de puertas”, donde se hablará de la pareja protagonista. El Coro inicia la Escena interpretando dos canciones del cancionero popular que acentúan la burla:

“O zoqueiro foi á misa /e non sabía rezar, /andaba polos altares: /”¿Hai zocos que remendar?” /Pica, canteiriño, pica, /pica na pedra miúda, / pica na muller allea, /que outro picará na túa.”<sup>113</sup>

Las demás intervenciones del Coro son invocaciones o breves ecos de otras intervenciones que en el Texto Dramático están atribuidas al Coro de rapaces o a los personajes que participan en la escena de la muerte de Laureano. El Coro invoca su nombre cada vez que el joven es requerido, es una voz de ultratumba que llama a quien no puede oír, reforzando el dramatismo de la situación.

Groba ha escrito una obra cuyo libreto sigue casi literalmente el Texto Dramático. La adición del Coro, por necesidades musicales, se produce guardando distancia de sentido con el texto y sin alterar ni la intriga, ni los personajes ni sus diálogos. Una versión operística tan fiel planteará un interesante problema de puesta en escena, al respetar las acotaciones de Valle y por tanto los escenarios.

---

<sup>110</sup> CABANILLAS, R., *Cancionero popular galego*. Vigo: Galaxia, 1973, p. 149.

<sup>111</sup>CASAL LOIS, J., Cantares gallegos 1884. In: BLANCO, D. ed, *Colección de cantares gallegos*. Santiago: Consello da Cultura galega, 2000, p. 299.

<sup>112</sup> PUENTES-BLANCO, A., "O río cando vai cheo". Barcelona: Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. Ros-Fábregas, E. (fecha de acceso: 22 Nov 2019). <https://musicatradicional.eu/es/piece/25724>

<sup>113</sup> CABANILLAS, R., *Obra completa*. Madrid: Akal, 1981, p. 334.

### 5.3 “LA CABEZA DEL BAUTISTA” de Enric Palomar y Carlos Wagner

#### 1. Descripción

##### 1.1 Estructura. Fechas de composición y estreno. Plantilla orquestal

Ópera en un acto y siete escenas, de Enric Palomar, sobre libreto de Carlos Wagner basado en la obra de Valle-Inclán, “*La cabeza del Bautista. Melodrama para marionetas*”<sup>114</sup>, incluida posteriormente en el “*Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*”. La obra dramática se editó en 1924 y fue estrenada el 17 de octubre del mismo año con críticas muy favorables (Rubio 1996: 56)

La ópera fue escrita entre enero de 2007 y diciembre de 2008. La partitura<sup>115</sup> está dedicada a Dieter Grosse, productor de espectáculos de danza y ópera, director de festivales y editor de la obra de Palomar. Fue estrenada el 20 de abril de 2009, permaneciendo nueve días en cartel.

En el programa de mano se incluye una nota por la que se informa al lector de lo siguiente<sup>116</sup>:

“L'obra integra també cançons i tonades populars, tan sols esbossades en l'original, i personatges i situacions d'*El embrujado* (...) La introducció és el poema *Rosa de llamas* de Valle-Inclán”<sup>117</sup> (PM 5)

El Texto Dramático no contiene división de escenas o cuadros, mientras que la ópera se desarrolla en un único acto y en siete escenas, siendo las dos primeras una interpolación de sendos textos procedentes de otras obras de Valle-Inclán. El procedimiento persigue un doble objetivo: a) preparar la acción que vendrá a continuación, ya que tanto el compositor como el libretista consideraban que en su forma original la obra mantenía un ritmo muy intenso desde el comienzo y b) prolongar la duración de la obra para aproximarla a las convenciones del género. Las dos escenas añadidas representan 115 de las 360 páginas de la

---

<sup>114</sup> VALLE-INCLÁN, R. del, “La cabeza del Bautista”. In *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte. Opera omnia*, vol. IV. Madrid: Rivadeneyra, 1927.

<sup>115</sup> PALOMAR, E., *La cabeza del Bautista. Partitura impresa*. Barcelona: Mondigromax, 2008. BC sinatura M-6 Fol 4.

<sup>116</sup> Agradezco a D<sup>a</sup> Helena Escobar Socias, del Gran Teatre del Liceu (Arxiu i Edicions), la documentación suministrada.

<sup>117</sup> “*La cabeza del Bautista*”. Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu, 2009. Original digitalizado. El Programa de mano contiene el reparto, sinopsis argumental, entrevistas y comentarios así como el texto del libreto. En este capítulo será citado como PM seguido de la página correspondiente.



partitura, equivalentes al 32% del tiempo de interpretación. Así, la versión operística dura unos 90 minutos.

La plantilla orquestal requerida es la siguiente: Piccolo-2 flautas-2 óboes- corno inglés- 2 clarinetes Bb-clarinete bajo-2 fagots-4 trompas-3 trompetas en C-2 trombones- trombón bajo- tuba-timpani-percusión (3) -arpa-piano- violines 1 y 2- violas- cellos-contrabajos.

## 1.2 Dramatis personae del Texto Dramático, de la ópera y voces musicales respectivas

| TEXTO DRAMÁTICO     | ÓPERA  | VOZ                       |
|---------------------|--|---------------------------|
| Don Igi el Indiano  | Don Igi el Indiano gachupín (Higinio Pérez)* | Tenor                     |
| La Pepona           | La Pepona                                    | Soprano                   |
| El Jándalo          | El Jándalo (Alberto Saco)*                   | Barítono                  |
| Valerio el Pajarito | Valerio el Pajarito                          | Tenor                     |
| El Barbero          | El Barbero                                   | Barítono                  |
| El Sastre           | El Sastre                                    | Barítono                  |
| El Enano de Salnés  | El Enano de Salnés (merengue)*               | Tenor                     |
| Rondalla de mozos   | Rondalla de mozos                            | 2 tenores,<br>2 barítonos |
|                     | El Ciego**                                   | barítono bajo             |
|                     | Mozo de ciego**                              | Niño                      |
|                     | Gentes del bar**                             | Coro mixto                |

\*Marcas de personaje que no aparecen en el Texto Dramático. “Gachupín” está en la primera acotación del autor. “Higinio Pérez”, “Alberto Saco” y “Merengue”, en las didascalias de los personajes

\*\*No aparecen en el Texto Dramático

## 2. Autoría

### 2.1 Compositor

Enric Palomar, nacido en Badalona en 1964 y residente en Alemania, ha escrito numerosas obras de cámara para diversas formaciones y solistas, entre ellas

música para ballet “*Negro Goya*”, así como las óperas “*Ruleta*”, con libreto de Anna Maria Moix y Rafael Sender, estrenada en el Mercat de les Flors, Barcelona, en 1998, “*Juana*”, basada en la vida de Juana I de Castilla, con libreto de Rebecca Simpson, estrenada en Halle, Alemania, en 2005, con dirección escénica de Carlos Wagner, y “*Bazaar Cassandra*”, con libreto de Marc Rosich, estrenada en Berlín en 2014. En el ámbito del jazz, de la música popular y del flamenco ha desarrollado una gran actividad como compositor, arreglista y director musical. Recientemente ha estrenado la obra “*Réquiem por el cantaor de los poetas*” en la que fusiona los estilos clásico y flamenco lo que ha llevado a la crítica a situarlo en la estela de Manuel de Falla<sup>118</sup>

En relación con la ópera que comentamos, Palomar es autor de la canción “*Salomé*”<sup>119</sup>, para voz y piano, con texto de Oscar Wilde. Además de la relación que guarda con el tema de “*La cabeza del Bautista*”, señalemos que las palabras finales de la canción son “*Deixa’m besar la teva boca*” (bis)

## 2.2 Libretista

Carlos Wagner (Caracas) formado en Londres, ha sido director escénico de producciones operísticas en los principales teatros líricos de Reino Unido, Francia, Alemania y otros países. Además de la función de libretista de la obra, Wagner ha asumido la dirección escénica de la representación.

## 2.3 Producción empresarial

El Gran Teatro del Liceu de Barcelona es, junto con el Teatro Real de Madrid, la gran escena operística española. Y así ha sido desde su fundación en 1847. Anualmente programa unas treinta funciones de ópera y a través de distintas iniciativas de captación de públicos, consigue porcentajes de ocupación muy elevados. La institución que cuenta con una sede reconstruida en 1999, dispone de Orquesta y Coro propios. Es de titularidad pública siendo su gestión competencia de un Consorcio en el que participan las Administraciones estatal, autonómica, provincial y local además de otras entidades. Está financiado en un 50% por las entidades públicas ya citadas, cubriéndose el resto del presupuesto mediante la venta de entradas, los patrocinios privados o la cesión de espacios. El último presupuesto anual aprobado asciende a 48 millones de euros.

---

<sup>118</sup> PÉREZ SENZ, J., “El Auditori estrena un Réquiem en honor de Enrique Morente”. Madrid: *El País*, 07/11/2017.

MARTÍNEZ BABILONI, M., “Esencias”. Madrid: *Mundoclásico.com*, 20/11/2017.

<sup>119</sup> PALOMAR, E., *Salomé*. Partitura. BC DL-78-4-C 105/9.

La temporada 2018-2019 finalizó con 350.000 asistentes a funciones de ópera y 150.000 asistentes a otros espectáculos programados. Destaca el elevado número de asistentes menores de 35 años, que representan el 22% del total de abonados<sup>120</sup>.

Joan Matabosch (Barcelona, 1961) ha sido Director del Gran Teatro del Liceu de Barcelona durante 16 años y actualmente lo es del Teatro Real de Madrid. Ha modernizado la programación estable, incrementando las nuevas producciones y los estrenos de compositores contemporáneos. Esas iniciativas y la atención a nuevos segmentos de público, han permitido incrementar el número de asistentes y mejorar los resultados económicos.

### 3. La obra

#### 3.1 Antecedentes

La obra fue un encargo del Gran Teatre del Liceu de Barcelona, a través de su director Joan Matabosch, a finales de 2005 quien eligió además la obra de Valle que debería de ser convertida en ópera. Recordemos que en el mismo teatro había sido estrenada, en 1960, la primera ópera escrita a partir de un texto de Valle, "*La cabeza del dragón*", de Ricard Lamote, que será comentada en estas páginas. También en Barcelona se estrenó por primera vez en España la ópera "*Salomé*", de Richard Strauss, en 1910, cinco años después de su estreno mundial. Desde entonces ha estado presente en muchas de las temporadas anuales. En el Archivo histórico del Liceu constan siete producciones hasta 1972<sup>121</sup>, a las que habría que sumar las producciones posteriores.

#### 3.2 Estreno. Recepción social. Contexto cultural<sup>122</sup>

La obra se estrenó en el ciclo de abono de la temporada del Liceu, con dos repartos como es habitual para hacer frente a nueve funciones en días seguidos. La asistencia total fue de 15.000 espectadores. El abono del Liceu es una de las expresiones más características de la alta cultura de Barcelona, desde hace siglo y medio. Por las características del edificio, con la tradicional estructura a la italiana que facilita la estratificación social del público, por la

---

<sup>120</sup> *Economía Digital*. Barcelona, 31/07/2018. [https://www.economiadigital.es/cultura/el-liceu-cierra-la-temporada-con-medio-millon-de-visitantes\\_569783\\_102.html](https://www.economiadigital.es/cultura/el-liceu-cierra-la-temporada-con-medio-millon-de-visitantes_569783_102.html)

<sup>121</sup> Arxiu històric de la Societat del Gran Teatre del Liceu. Digitalizado por la Universidad Autónoma de Barcelona.

<https://www.bib.uab.cat/human/arxiusocietatliceu/publiques/obresvisual.php?idobra=137>

<sup>122</sup> En el Anexo IV consta el reparto vocal y artístico correspondiente al estreno.

relevancia de muchas de las producciones que allí se estrenan y por las connotaciones de la ópera como gran espectáculo, la atención mediática está asegurada.

Por otra parte, en Barcelona, como en otros países, la ópera ha ganado el favor de un público muy diverso socialmente, que se acumula a la élite tradicional, sin desplazarla. La estrategia deliberada de precios y promoción que sigue el Liceu<sup>123</sup>, facilita esa mezcla de públicos característica de nuestro tiempo, de forma que coexisten distintas motivaciones entre los asistentes: acto social e interés por la lírica, seguidores del gran repertorio y aficionados abiertos a las innovaciones estéticas, distintos segmentos etarios y clases sociales diferentes. La recepción de la obra para cada espectador y probablemente también para cada segmento de similares características socioculturales, será diferente, atendiendo a sus rasgos específicos de experiencia operística, valoración de las artes escénicas o apertura ante las nuevas tendencias del espectáculo.

En Barcelona, el teatro registra dos millones y medio de espectadores anuales. Si sumamos los espectadores de ópera y tenemos presente lo señalado anteriormente sobre las representaciones de la ópera de Strauss o el estreno de la ópera de Lamote, podemos concluir que existe un público formado en las diferentes estéticas y prácticas escénicas. Que además es sujeto de una memoria colectiva en torno a las obras citadas.

### 3.3 Paratextos. Programa de mano. Otras publicaciones

En el programa de mano, editado en catalán, se incluye un texto introductorio, sin firma, que alude a la fecha de publicación de la obra y a su relación con el drama de Oscar Wilde, *“Salomé”*, estrenado en 1891 y llevado a la ópera por Richard Strauss con igual título en 1905, con libreto del propio compositor. En el texto del programa de mano, *“La cabeza del Bautista”* es calificada de “gran guignol expresionista”.

Refiriéndose a Valle se añade que “situa l’escena en un ambient sòrdid y converteix la tragèdia en un melodrama maliciós i esperpèntic. En un miserable endret de la Galicia rural i arcaica, poblat per personatges que intenten sobreviure sense valors nin conviccions” (PM 18). Subrayemos que las expresiones “ambiente sórdido”, “miserable endret” o “Galicia rural i arcaica”, no aparecen en el Texto Dramático, ni en los diálogos ni en las acotaciones. Los

---

<sup>123</sup> El Liceu publica anualmente una Memoria de sus actividades que contiene numerosos datos. La última publicada:

[https://www.liceubarcelona.cat/sites/default/files/memories/memoria\\_201617\\_cat\\_1.pdf](https://www.liceubarcelona.cat/sites/default/files/memories/memoria_201617_cat_1.pdf)

significados a los que hacen referencia, como atraso, miseria o ruralismo, son interpretaciones posibles más no necesarias.

El comentarista que reseñamos, anónimo, utiliza tópicos no por consolidados menos ajenos al Texto Dramático. Habitualmente Valle, en la búsqueda de un teatro intemporal, evita las determinaciones de tiempo y lugar tanto en ésta como en otras obras. En sus palabras:

“En las creaciones del arte, las imágenes del mundo son adecuaciones al recuerdo donde se nos representan fuera del tiempo, en una visión inmutable”  
(Valle-Inclán 1916: 1953)

O bien,

“Para que nuestras creaciones bellas y mortales sean divinas pautas, penetremos religiosamente bajo ese arco de luz donde todas las cosas son cerca y lejos, rotos los lazos del lugar y la hora” (1916:1965)

El programa de mano en cuidada edición, está ilustrado con fotografías de una sala de billar, en alusión al espacio en el que transcurren tanto la obra dramática, como el libreto y la producción escénica para su citado estreno. Está ilustrado con estampas de la colección que guarda el Museo del Prado de originales de Francisco de Goya y de copias sobre los mismos. Además, fragmentos de los grabados se utilizan en otras páginas del catálogo.

Las estampas goyescas revelan una aproximación a la obra desde una estética de crítica social, como en el aguafuerte nº 30 de la serie *Caprichos*, titulado “*Por qué esconderlos*”<sup>124</sup>, en la que un clérigo se aferra a dos talegos con monedas mientras a sus espaldas los jóvenes se ríen, estrechamente relacionada con la Escena quinta de la ópera, en la que figura la acotación “*Saca del cajón dos taleguillos con dinero*” mientras se oyen en off las voces del Coro y de El Jándalo.

Se reproduce asimismo el aguafuerte nº 10 de la misma serie, titulado “*El amor y la muerte*”<sup>125</sup> y la aguada anónima sobre el mismo tema, que ilustra sobre la pasión amorosa que conduce a la muerte. Finalmente se incluye el aguafuerte nº 60 titulado “*Ensayos*”<sup>126</sup>, representando a dos brujas bajo la mirada del Macho Cabrío imagen que podría interpretarse como de aprendizaje de las artes diabólicas.

Sigue una extensa entrevista firmada por Francesc Cortès, conjunta con el compositor y el libretista, éste último además director escénico de la representación operística. La entrevista versa sobre el proceso de composición de la ópera, aportando datos relevantes sobre la génesis y desarrollo de las ideas hasta dar lugar a la obra definitiva.

---

<sup>124</sup> Catálogo del Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/porque-esconderlos/4ee4476a-3e9b-4232-bc05-a5566d56454f>. Referencia G002118

<sup>125</sup> Ibidem, Referencia G008672

<sup>126</sup> Ibidem, Referencia G002148

En la introducción a la entrevista, cita una frase de Palomar: “No segueixo els antics: només busco el que ells ja cercaven” que sirve al cronista para definir la forma de componer y el concepto de dirección escénica que Palomar y Wagner respectivamente han seguido. Subraya las distintas fuentes de inspiración del compositor, como ha demostrado en la diversidad del catálogo de sus obras. De Wagner recoge el objetivo principal de su trabajo: capacidad de emocionar y hacer pensar, a través de la fuerza simbólica y la fuerza humana de los mensajes teatrales (PM 28)

El libretista identifica los problemas iniciales:

“...no era precisament fàcil per adaptar-lo com a òpera: hi faltaven monòlegs, l’acció es precipitava massa de pressa en alguns moments, els diàlegs eren construïts a partir de frases curtes que en tot cas podien servir com a recitatius. Ens vam asseure junts per fer una adaptació del text, i vam buscar allí on hi havia la possibilitat d’ajuntar blocs de text per poder aconseguir frases amb més amplitud, per tenir un bon ritme musical. També ens vam adonar que, en començar la obra de Valle-Inclán, ens abocàvem de cop a la trama principal, l’arribada d’El Jándalo. Vam creure que seria bo escriure una mena de preludi que ens preparés per al gran drama que es desencadenarà, una mica com se sol fer en les òperes tradicionats” (PM 29)

La cita es larga pero explica los motivos de los cambios introducidos así como la plena participación de compositor y libretista en la decisión. Wagner explica que la figura de El Ciego, extraída de la obra “*El Embrujado*” que forma parte asimismo del “*Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*”, cumplía esa función introductoria que ambos reclamaban, matizando que lo haría a la manera utilizada por Goya en las pinturas negras. En este punto debemos puntualizar que la figura del ciego sólo aparece en la pintura “*La romería de San Isidro*”,<sup>127</sup> en forma de cantor que encabeza a la muchedumbre. Añade Wagner que el ciego tiene una larga tradición en la literatura española, “no com una persona per a la qual se sent pietat, sinó como algú pervers i grotesc” aduciendo como ejemplo “*El Lazarillo de Tormes*”.

Palomar considera que inicialmente ambos, compositor y libretista, veían la obra como “massa dura y seca” pero que tras la sugerencia de Matabosch de introducir un Coro, optaron por el modelo del teatro griego clásico, donde el coro actúa como comentador de la acción pero sin papel protagonista, por lo que debería de estar presente durante la representación

“dins de l’escenari, integrant-lo dins l’acció però d’una manera abstracta, de la mateixa manera que la música el fa seu” (PM 30)

Cree que la obra de Valle comienza de inmediato con una acción intensa y decide demorarla mediante un preludio que, como en muchas óperas de repertorio, prepare el drama siguiente, para lo que toma la figura de El Ciego.

---

<sup>127</sup> Ibidem, Referencia P00760

Comenta asimismo que una vez aceptada la introducción del Coro, decidieron atribuirle la función del coro griego, sin intervenir en la evolución del drama, sólo comentándolo. A tal efecto transformaron los mozos del Texto Dramático en Coro. Inicialmente estaba previsto situarlo fuera de la escena aunque finalmente fue incorporado a la misma. Alude Palomar a la doble capa del Texto Dramático con estas palabras:

“La primera es molt basta, la trama es crúa, amb personatges grollers que actúen des del xantatge, amb una llengua castissa, amb expressions barroeres i de carrer. (...) La referencia simbólica, la segona capa, es trobaria al símbol de la Salomé” (PM 31)

Reconoce que “Valle Inclán aconsegeix que no s’hi perdi mai un “substrat poètic” que contrasta amb el que es respira”. La función del coro sería ayudar a poner de manifiesto esa estructura. De ahí la inclusión de los textos poéticos de Valle que estarán a cargo del Coro. La inclusión de versos procedentes de otras obras de don Ramón la justifica por la permanencia en su obra constantes como la irrealidad lírica, lo que permite aplicarlos en la ópera.

Ambos autores coinciden al afirmar que han realizado un trabajo de colaboración. El libretista mientras adaptaba el texto y esbozaba soluciones escénicas las ponía en conocimiento del compositor y viceversa de forma que la elaboración de la música y del texto ya contemplaba desde su inicio, la representación escénica futura.

Lo ilustran con el ejemplo del Ciego, cuya intervención previa al desarrollo de la acción, la definen como de oráculo, “un Orestes”. Sus palabras deben permanecer en la memoria de los espectadores pues lo que anuncia no ocurrirá hasta una hora más tarde en el tiempo del oyente. El compositor ha creado una estructura musical que reflejaría el mundo onírico del personaje que reaparece musicalmente al final, en forma de espejo, cuando la profecía se ha cumplido.

Otro ejemplo de ese proceso creativo en colaboración, de nuevo sobre el mismo personaje es el tratamiento musical “com si es tracté d’un Joan Baptista de la Salomé” frente a la opción de retratarlo más rudamente, al modo, dicen, de Luis Buñuel. Sin embargo en la misma entrevista el compositor afirma que es el personaje de Don Igi quien conduce la obra a diferencia de la ópera de Strauss que gira en torno a Salomé.

En relación con la comprensión de la música, de la representación e incluso del contenido argumental, comenta Wagner que el público durante la representación no lo analiza conscientemente, por lo que han introducido repeticiones del texto y leitmotiv musicales. Añade Palomar que de la misma forma determinadas células sonoras se han asociado a los personajes, de forma que, por ejemplo, en la escena final de la obra aparecen en sólo ocho compases los tres motivos asociados al personaje asesinado o el tema musical de la muerte presente en dos momentos distintos (PM 35). Otro ejemplo sería el tema de la

muerte, resuelta con un acorde que aparece en varios momentos del drama alusivos.

En cuanto a la posible correspondencia del tema y de los personajes con la ópera Salomé de Richard Strauss, que retoma la obra de igual título de Oscar Wilde, Wagner considera que el paralelismo está en la conducta de los personajes más que en ellos mismos. Palomar añade el paralelismo con la ópera "*Samson et Dalila*", de Camille Saint-Saëns, pues en ambas la protagonista da la muerte por amor.

Carlos Wagner establece una comparación de Valle con Lorca, señalando que mientras éste quería trasladar elementos de la cultura popular a la cultura más refinada, Valle propone una visión descarnada, por lo que los autores de la ópera deciden que el Coro modifique, al menos parcialmente, esa visión mediante un tratamiento más poético.

Wagner también ofrece su visión de la escenografía propuesta explicando que tiene elementos reales compuestos de forma abstracta, como el bar de billares que ha sido estilizado, de forma que el juego dramático entre los personajes se encuentre contrastado con un espacio abstracto en el que ha incorporado veinticinco mesas de juego cubiertas de tela negra como si fuesen otros tantos ataúdes, metáfora que deberá de ser interpretada por el público.

"Alló visual és la traducció del que un sent emocionalment, desencadenat com un procés subconscient" (PM 41)

En el mismo sentido señala que la interpretación actoral parte del diálogo y de comprender las relaciones psicológicas entre los personajes, que para él se encuentran perdidos y fuera de contexto, en un ambiente de tedio hasta que el azar, representado por la llegada de El Jándalo, actúa como detonador de la acción que a partir de ese momento estará dominada por las pasiones a las que alude el título del Retablo. Reconoce que la inspiración plástica la obtuvo de la fotografía de un bar de Sarajevo en ruinas del que sólo quedaba una mesa de billar intacta. "Una imatge que encapsulava totalment el que havia de ser després la nostra obra." Por otra parte subraya la importancia de los movimientos de los actores y el juego erótico que se desarrolla en la Cuarta Escena.

Musicalmente Palomar atribuye una sonoridad "hispanica" a su obra,

"para-lela a una estructura harmònica en que la dissonància de segona menor té certa importància, o determinades estructures modals com el mode frigi" (PM 43)

También hay melismas antes de la entrada de los cantantes. En cuanto al timbre señala que exige una soprano de registro muy amplio con gran voz y mucho dramatismo pues interpretará a una mujer muy fuerte pero también vulnerable. La voz del ciego exige gran proyección y capacidad de cantar de forma popular mientras que la voz del mozo se acompaña sólo de un quinteto de cuerda. Por



otra parte ha tenido en cuenta las palabras del texto para introducir determinados ritmos, como la farruca que enmarca la llegada de El Jándalo.

En cuanto a las escenas, compositor y libretista comentan su opción por una Introducción con fuerte textura musical que permita al público sentir el ambiente antes de que ocurra algo en la escena. Comentan la posibilidad de que el Coro inicie su canto desde distintos lugares de la sala, fuera de la escena para luego aparecer como Coro de ciegos con los ojos vendados buscando un efecto fantasmagórico. También comentan la caracterización del Enano de Salnés como un personaje tullido sobre un carrito, basado en “*Viridiana*” de Buñuel. En otra publicación<sup>128</sup> escribe Palomar que,

“Valle-Inclán no dibuja el lugar y los personajes inducido por una convención escénica, sino que resalta y dirige parte de la historia hacia parámetros inequívocamente hispánicos. Paralelamente, pues, intento dotar mi música de señas de identidad, de “*maison connue*” –por utilizar las palabras de Lutoslawski–, que permitan identificar un tipo de arraigamiento. Sin embargo, y por la misma razón estética, utilizo frecuentemente ritmos de nuestra tradición peninsular –fandangos, soleás, tientos, bulerías– que a menudo quedan estilizados o incluso difuminados en una presencia sólo sostenedora”

Sobre el Ciego, dice Palomar que,

“es un personaje de voz potente y dramática. Su aparición está sustentada por dos monólogos casi seguidos. El primero tiene forma de copla popular –escrita y versificada por el mismo Valle-Inclán–, de perfil costumbrista pero envuelta en un aura canalla, de absoluta irreverencia. Cada estrofa del ciego se contrapone a una respuesta del mozo, de talante más bucólico. El segundo monólogo del ciego funciona como profecía obscurantista (...) Este segundo monólogo del ciego está planteado en un ritmo de tientos, antiguo ritmo español pausado, un poco ceremonial y angustioso, en compás de 4 y que sigue siempre el esquema, que procede de la danza, “cuerpo de letra- cierre rítmico voluminoso” en el tercer tiempo. Es la variante lenta de los llamados tangos flamencos que proceden de la mezcla entre los ritmos autóctonos ibéricos y los ritmos del Caribe. Esta descripción me animó a presentar al Jándalo a ritmo de farruca, pulsación binaria de acentos muy característicos (cada 8 corcheas)”<sup>129</sup>

Por otra parte señala que la introducción de la canción popular “*El Golondrongo*” es “una sortida de mare, una atzagaiada esperpéntica (...) una astracana de inspiración valleinclanesca”. Una canción que, subraya Wagner enlaza con la maldad presente en los personajes, en sus burlas (PM 47).

Al final de la escena 3, la acotación de Valle señala que los mozos se van “entonando una mazurca de aldea” para lo que Palomar utilizar una canción popular castellana:

---

<sup>128</sup> PALOMAR, E., “La cabeza del Bautista”. Barcelona: Mondigromax, s/f, p. 8.

<sup>129</sup> Ibidem p. 10.

“A los árboles altos / los lleva el viento/Y a los enamorados / el pensamiento.  
/El pensamiento, ay vida mía, el pensamiento./Corazón que no quiere / sufrir  
dolores/Pase la vida entera / libre de amores./Libre de amores, ay vida mía,  
libre de amores”.

Palomar subraya que musicalmente la obra es un palíndromo, con el final como espejo musical del comienzo.

Wagner comenta que frente a la tendencia, que sitúa en el teatro alemán, de recargar los espectáculos con citas académicas, y sin llegar al extremo contrario de la banalidad, debe evitarse la necesidad de ofrecer prolijas explicaciones en el programa para la mejor comprensión de la obra. A lo que Palomar añade que frente a los dogmatismos musicales, considera que su obligación es escribir para su público y no para los profesionales.<sup>130</sup> Una postura que ratifica y amplía Wagner al comentar que frente al elitismo habitual en la ópera, defiende el idealismo de perseguir con pasión el objetivo, sin dejar de comunicar y por ello considera esta ópera como,

“una obra que comunica, que conté passios humanes molt senzilles, directes, i una música actual i accesible, amb una posada en escena que espero que comuniqui”<sup>131</sup>

En el mismo programa, una colaboración de Sergi Doria titulada “*El Valle de les mil veus*” recuerda la estancia de Valle en Barcelona en 1925 para asistir al estreno de “*La cabeza del Bautista*”, sus encuentros y comentarios con contertulios de la ciudad. Evoca las críticas recibidas, muy favorables, y la repercusión social de su estreno. Recuerda asimismo sus palabras previendo el influjo de las lenguas americanas en el idioma común para concluir que,

“Una conjugación de “*La conquista de la Nueva España*”, de Bernal Díaz del Castillo, amb els místics del Segle d’Or i la parla del tuguri. Vet aquí la pedra filosofal de l’alquimista barbut”<sup>132</sup>

En una entrevista previa al estreno, firmada por Susana Gavina<sup>133</sup>, el compositor habla de la escenografía calificándola de “*planning de muerte*”, sin cambios en el transcurso de la obra, basado en el contenido simbólico del suelo de arena en el que se cavará una tumba. Rechaza por estéril la polémica sobre el doblaje al catalán afirmando que Valle-Inclán es un personaje indiscutible cuyas obras ya han sido trasladadas a la ópera en otras ocasiones, aludiendo a los precedentes de Ricard Lamote y Antón García Abril, comentados en estas páginas, si bien afirma tener noticia de que un compositor italiano estaría trabajando sobre otro texto. Se refiere a D’Amico, si bien en la fecha de la

---

<sup>130</sup> PM, op.cit. p. 54.

<sup>131</sup> Ibidem, p. 56.

<sup>132</sup> Ibidem, p. 71.

<sup>133</sup> GAVINA, S. Madrid: *Ópera actual* (119), 2009, pp. 44-45.

entrevista otros compositores ya habían concluido sus respectivas óperas, de las que se da cuenta en otras páginas.

En otra entrevista con la musicóloga Teresa Cascudo<sup>134</sup>, comenta que la ópera española se encuentra en una situación como la de Inglaterra antes de Benjamin Britten, esto es, falta una tradición operística en castellano. Cuenta que al respetar en la redacción del libreto, el Texto Dramático original, no había espacio para grandes arias, salvo al final de la obra, con la protagonista hablando con el cadáver. Por otra parte afirma que la composición de una ópera debe seguir el espíritu del texto pues éste representa la acción, siendo función de la música explicar,

“...dinamismos, psicologías y acciones, creando envolturas, a veces muy etéreas y otras muy concretas y detallistas”<sup>135</sup>

### 3.4 Crítica mediática

Para Eduard Molner<sup>136</sup> la obra musical de Palomar tiene una fuerte impronta de los creadores españoles del primer tercio del pasado siglo, Falla, Albéniz, Granados, Turina pero también Gerhard o Pedrell, lenguajes que ha utilizado en sus trabajos sobre obras de García Lorca o de Rafael Alberti. Subraya el interés de Palomar en acercarse al sustrato poético del texto de Valle, más allá de la crudeza de los hechos y de la inmoralidad de los personajes. Así la introducción de ritmos basados en formas musicales tradicionales, la introducción de canciones recogidas del acervo español, siguiendo las acotaciones del propio Valle, o la introducción del personaje del ciego. De ahí el Coro que dialoga musicalmente con los personajes. Para el crítico, se trataría de buscar “un juego de contrarios respecto al lenguaje castizo y la sordidez de la historia”. La introducción del Coro y del Ciego permite, según el compositor,

“una vuelta de tuerca plástica, jugar a las abstracciones, a la manifestación de las irrealidades de Valle, como un juego de contrarios respecto a su lenguaje castizo y a la sordidez de la historia de la obra”<sup>137</sup>

Lourdes Morgades<sup>138</sup> resalta en fechas previas al estreno, las declaraciones de los intérpretes, entusiasmados por la teatralidad de la obra así como las del propio compositor sobre su música. Palomar se reconoce “hijo de la herencia musical hispana”, próximo a Falla y a Robert Gerhard, músico poco conocido todavía en España por su largo exilio. El compositor afirma “sentirse cómodo en

---

<sup>134</sup> CASCUDO, T., “Yo no hago música nacionalista”. Madrid: *Audio clásica* (144), 2009, pp. 70-74.

<sup>135</sup> Ibidem

<sup>136</sup> MOLINER, E., “Música para el esperpento”. Barcelona: *La Vanguardia*, 8/04/2009.

<sup>137</sup> Ibidem

<sup>138</sup> MORGADES, L., “Un Valle-Inclán de ópera”. Madrid: *El País*, 11/04/2009.

el trasvase entre lo popular y lo culto”. Rechaza sin embargo la etiqueta de nacionalismo musical, explicando que cuando inserta en la ópera ritmos como farrucas o bulerías, los reinterpreta desde la óptica del siglo XXI.

Justo Barranto <sup>139</sup> recoge una significativa declaración del compositor, explicando que su obra “no es para mí, sino para otro que quiere que le explique una historia. Habíamos llegado a un punto de desafección entre la música contemporánea y el oyente, antesala del divorcio”.

Al día siguiente del estreno, Javier Pérez Senz<sup>140</sup> escribe en su crítica:

“Palomar ha topado con la dureza del lenguaje de Valle-Inclán, descarnado y lacerante, de apabullante riqueza, pero bastante hostil al canto, e intenta domar tan desbordante verbo combinando partes habladas, declamación y un canto que se torna monótono en sus recurrentes saltos y cambios de registro”

No obstante, reconoce el brillante colorido y vigor sinfónico de la partitura, la interpretación musical y la calidad del montaje, señalando que la noche del estreno finalizó con aplausos casi unánimes. Aplaudivo asimismo la escenografía, el vestuario y la dirección de actores. Asimismo aplaudivo el desempeño de los principales personajes, en especial de la soprano que en el papel de La Pepona cuya “arrolladora presencia tira del carro en la mayoría de las escenas”. También pondera la musicalidad del coro.

Roger Alier<sup>141</sup> titula su crónica “No es eso, no es eso...” expresivo título que le sirve para una primera afirmación de que la obra estrenada no transita por los derroteros de la música contemporánea. A partir de ahí califica al lenguaje musical de la obra como

“Tenso e incómodo, reiterativo en los gritos del personaje central femenino, insistente en los pasajes declamatorios y oscuro y poco inteligible en los del coro (que quizás son los mejores)”

Califica el desarrollo de la obra de lento y reiterativo. La escenografía es adjetivada como vistosa y del vestuario afirma que es neutro. Afirma que determinados compositores contemporáneos tratando de rehuir los convencionalismos del pasado siembran el tedio en su búsqueda de lo novedoso. Concluye afirmando que la obra no permite el lucimiento de los cantantes y que el desarrollo de la intriga es lento y reiterativo.

J. Comellas<sup>142</sup> en una información previa al estreno califica de insólito el estreno de una ópera por un compositor catalán, un “autèntic esdeveniment”. Sitúa la

---

<sup>139</sup> BARRANTO, J., “El Liceo estrena la ópera La cabeza del Bautista, de Enric Palomar”. Barcelona: *La Vanguardia*, 20/04/2009.

<sup>140</sup> PÉREZ SENZ, J., “Esclavos de la palabra”. Madrid: *El País*, 22/04/009.

<sup>141</sup> ALIER, R., “No es eso, no es eso...”. Barcelona: *La Vanguardia*, 22/04/2009.

<sup>142</sup> COMELLAS, J., “Òpera catalana sobre text de Valle-Inclán”. Barcelona: *Revista Musical Catalana* (294), 2009.

acción de la obra en Galicia y comenta que la partitura está escrita en lenguaje tonal, “sense càrrega Intel-lectuactizant o experimental”.

Pablo Meléne-Haddad<sup>143</sup> sostiene que el canto del coro es ininteligible y que las dos primeras escenas, previas al drama, no interesaron al público. Sugiere reajustes en la partitura pues explica que,

“Brilla con intensidad desde el punto de vista sinfónico, atmosférico y dramático, pero peca de un débil tratamiento de la vocalidad. La prosodia y la métrica del castellano no acabaron de engarzarse con adecuada fortaleza”

Para César López Rosell<sup>144</sup> en el estreno triunfó la teatralidad sobre los demás componentes de la ópera. Sin embargo apunta que la música “pone en riesgo el equilibrio de los cantantes, sometidos a los efectos de un brusco ascensor lírico y a monótonos recitativos”, lo que hace a la ópera tediosa en su comienzo.

Para Fernando Sans Rivière<sup>145</sup>, Palomar “ha hecho un trabajo importante y loable, pero a su música le faltó un mayor vuelo lírico e interés desde el punto de vista vocal”. Valora muy bien la teatralidad, la escenografía y el trabajo de la soprano. En otro texto,<sup>146</sup> pone en valor la escritura musical de los personajes de El Ciego y La Pepona, mientras que considera poco interesante la escritura vocal del personaje de Don Igi.

Miguel Cervelló<sup>147</sup> resalta la escritura vocal poco agradecida. Además considera que el explícito final de la obra, siendo un guiño a la obra de Wilde, “amortigua decisivamente el patético azoramiento de los protagonistas en el texto inicial”.

Inma Merino<sup>148</sup> cuestiona que el Liceu no haya propuesto una ópera sobre un texto escrito en lengua catalana, para contribuir a la existencia de la ópera en esa lengua. Explica que el lenguaje de Valle, exuberante y complejo, plantea dificultades musicales, “el text es resisteix a la música y a la vegada la desborda”. Aplauda la dirección escénica, la escenografía y la iluminación. En términos globales considera que la obra tiene eficacia y potencia. Por otra parte censura que la divulgación previa haya puesto el acento en la “comunicabilidad” de la obra, demostrando un cierto temor a la música más contemporánea.

Xavier Pujol<sup>149</sup> por su parte censura la monotonía de las líneas de canto que no subrayan las emociones de los personajes y la mala solución musical de los textos de transición. Por otra parte afirma que la obra,

---

<sup>143</sup>MELÉNEZ-HADDAD, P., “El esperpento del siglo XXI”. Madrid: *ABC*, 20/04/2009.

<sup>144</sup>LÓPEZ ROSELL, C., “El poder del teatro de Valle-Inclán”. Barcelona: *El Periódico de Catalunya*, 22/04/2009.

<sup>145</sup>SANS RIVIERE, F., “Un drama y tres grandes voces”. Madrid: *La Razón*, 22/04/2009.

<sup>146</sup>SANS RIVIERE, F., “Estreno absoluto”. Madrid: *Ópera actual* (120), 2009, p. 44.

<sup>147</sup>CERVELLÓ, M., Madrid: *Ópera actual*, (121), 2009, p. 38.

<sup>148</sup>MERINO, I., “Un cap que pesa”. Barcelona: *El Punt* 27/04/2009.

<sup>149</sup>PUJOL, J., “Y Salomé se convirtió en Pepona”. Madrid: *Scherzo* nº (241), 2009, p. 18.

“tiene en su haber una media hora final verdaderamente potente con una situación dramática concentrada, fuerte y bien servida por la música; posee también una orquestación bien resuelta y un recurso, tanto en el canto como en la parte orquestal, a las raíces profundas de la música popular hispana que le confieren a la obra un referente de fondo que facilita la escucha sin caer en el abuso del color local”

### 3.5 Crítica académica

No se han encontrado estudios o críticas en publicaciones académicas.

### 3.6 Grabaciones y edición

Existe grabación en DVD del propio Liceu, no comercializada. La partitura ha sido editada por la editorial “Mongromax. Cultivos de ópera”, de Barcelona. La obra fue emitida por el canal de televisión TV3 el 26 de julio de 2009.

Además existe una grabación de 22 minutos de duración que bajo el título de “Making-off de l’òpera *“La Cabeza del Bautista”*”, fue realizada y emitida por el canal TV3<sup>150</sup>. Recoge breves entrevistas con el compositor, libretista, director musical, cantantes, escenógrafo, responsable de vestuario y gerente del Liceu, en las que cada uno de ellos aporta una visión sintética de la obra y de su participación en ella. Especial interés tienen las afirmaciones de los intérpretes de los papeles protagonistas, pues coinciden en señalar que el estudio de la música de la obra es más difícil que el de las óperas decimonónicas, por utilizar un lenguaje musical diferente.

## 4. Análisis comparativo-textual

### 4.1 Texto Dramático

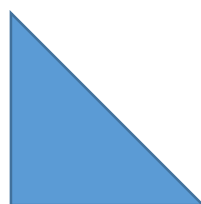
La relación entre un hombre viejo y una mujer joven es uno de los tópicos más longevos y universales de la literatura. Desde las comedias de la antigua Roma a Cervantes, Moratín o Galdós, es un tema desarrollado en todas las épocas bajo diferentes prismas interpretativos, frecuentemente censores o burlescos.

La acción dramática de *“La cabeza del Bautista”*, se puede representar como un triángulo amoroso, donde el personaje femenino tiende hacia el joven intruso con la oposición de su pareja. Podemos representarlo de este modo:

---

<sup>150</sup> Disponible en: <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/programa/titol-video/video/1390699/>

## La Pepona



El Jándalo

Don Igi

Los demás personajes tienen una función secundaria. Con sus comentarios introducen la intriga, acompañan al joven galán fuera de la escena para permitir el diálogo de Don Igi con la joven, y lo devuelven para la consumación del drama.

Los personajes actúan movidos por pasiones primarias. La avaricia une a La Pepona con Don Igi y mueve al Jándalo hacia Don Igi. La lujuria une a Don Igi con La Pepona y mueve a ésta hacia El Jándalo, tras decidir y cooperar en su muerte). También mueve al Jándalo hacia ella. La muerte libera a Don Igi de la lujuria y a La Pepona de la avaricia

En el sentido más evidente, la avaricia y la lujuria, es decir las pasiones desordenadas, llevan a la muerte y destrucción de quienes son movidos por ellas. Tanto El Jándalo como La Pepona se mueven inicialmente por la avaricia que se transforma en lujuria al conocerse y serán llevados a la muerte, real la del primero, metafórica para ella, en una representación del dúo Eros-Thanatos del psicoanálisis. Mientras que el indiano, que ya ha visto la muerte y está dominado tanto por la avaricia como por la lujuria, en el trance de elegir entre la una o la otra, opta por la avaricia que lleva a la muerte con la consecuencia de perder a su pareja. La Pepona desata la lujuria de los otros dos personajes, como le ocurre a Don Igi con la avaricia y al Jándalo con la muerte.

En sentido figurado, la muerte libera a la vida redimiéndola de sus pasiones más bajas. Por otra parte, la pasión amorosa es más fuerte que la vida, tema romántico. También es más fuerte que la seguridad, representada por la avaricia, llevando al Jándalo a la muerte por descuido amoroso y a La Pepona a maldecir a Don Igi y la seguridad que representa.

En el Texto Dramático, La Pepona es el eje de la acción y el vórtice de las pasiones, siendo además el único de los personajes que evoluciona, tanto aparentemente, en el juego de seducción con El Jándalo, como realmente en el desplazamiento de su interés hacia el joven muerto y el repudio de quien había sido su protector.

Como es habitual en Valle, no hay referencias directas ni al lugar geográfico ni al tiempo histórico, si bien a través de las didascalias y de las acotaciones se pueden extraer algunos datos. Así, las alusiones al porfiriato mexicano, período finalizado en 1911 o la caracterización patriótica de Don Igi en su diálogo con

Valerio, junto con la acotación inicial de la obra (“La Bandera Roja y Gualda”), nos sitúan en la propia época de la publicación y estreno de “*La cabeza del Bautista*” (1924), pocos meses después del golpe de Estado e inicio de la Dictadura de Primo de Rivera, coetánea de la de Mussolini en Italia. Precisamente esa Dictadura es hoy analizada por la historiografía en términos de nacionalismo a través de una ideología presente tanto en las prácticas como en los símbolos del régimen.<sup>151</sup>

Por otra parte la acción se desarrolla en una pequeña localidad de provincias, deducible del impacto de la crítica del cura al amancebamiento de los protagonistas o en la relación de personas relevantes en la localidad: el secretario, el teniente, el fiscal o el presidente del Orfeón.

Pérez Priego (1981) relaciona la obra de Valle con la de Wilde, si bien lo que para éste era una recreación del mito bíblico, para Don Ramón se traduce en una realidad muy diferente. El micromundo de una ciudad pequeña, el tipo del emigrante retornado y enriquecido, la desigualdad de la pareja, el aspecto grotesco de los personajes. Establece una correspondencia entre los personajes de Don Igi y el Herodes de Wilde, entre La Pepona y una suma de Herodías y Salomé, con el Jándalo como contrafigura del Bautista (1981: 193).

“Por otra parte Valle dibuja un personaje femenino muy distinto del mito citado que ya no está definida por un elegante orientalismo o una belleza singular: el dramaturgo retrata la caricatura degradadora del arquetipo. Así, no duda en poner fealdad donde antes había hermosura y vulgaridad donde una vez había existido refinado exotismo, manteniendo tan sólo las pasiones desatadas como único nexo con la *femme fatale* precedente” (Rodríguez Fonseca 1996-97: 421)

Gloria Baamonde (1981) pone el acento en los caracteres de los personajes, definiendo a La Pepona como joven, vulgar y con decisión; a Don Igi como viejo, ridículo y débil, mientras que El Jándalo es caracterizado de valentón y seductor (1981: 204).

Ursula Aszyk (2012a, 2013)) por su parte, señala que la obra tiene en cuenta tanto el texto bíblico, que sería el hipotexto de la obra, como el drama de Wilde, además de las representaciones pictóricas de la época sobre ese motivo. Afirma que los personajes principales son caricaturas de los protagonistas wildeanos, si bien la obra de Valle responde a la corriente expresionista mientras que la de Wilde es deudora de la corriente decadentista y modernista (2012: 21). Afirma que si Wilde pone en ridículo, a través de Salomé, el ideal femenino de mitad del siglo XIX, “Valle se deshace del modelo decadentista wildeano” (2013: 144).

---

<sup>151</sup> QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, A., *Haciendo españoles. La nacionalización de las masas en la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008, pp. 61-69.



Por otra parte se detectan rasgos macabros que tienen origen medieval y barroco, como el motivo de la muerte y la doncella que representa el conflicto entre Eros y Thanatos. Como ejemplos de intertextualidad con la representación plástica, cita la obra de Hans Baldung Grien, de 1517 titulado con el citado motivo o el cuadro de Edvard Munch, *"El beso de la muerte"*, de 1899. (2012: 230). En opinión de la autora, la escena final de la obra no puede limitarse a una reinterpretación plástica del mito de Salomé, profundamente modificado durante el drama, sino que tiene en cuenta también las otras influencias citadas.

La confrontación entre Don Igi y El Jándalo ha sido estudiada por Rubio (1994) desde la onomástica, al tratarse de sendos retratos literarios de tipos de emigrantes. Rubio señala que Valle borra los perfiles localistas de jándalos e indianos, presentes en la literatura anterior. Su tesis es que se pueden interpretar como dos contrafiguras de los conquistadores (1994: 201).

Con respecto a la estética de la sátira, Unvelina Perdomo (2006) la encuentra en la confrontación de extremos, como la vida y la muerte (2006: 50). En el personaje de La Pepona ve elementos grotescos que representan una inversión del melodrama.

En su estudio sobre el Retablo, Rubio (1996) defiende que la obra se inserta en la tradición del Gran Guignol, una forma de hacer teatro en la que la propuesta del texto no era suficiente, siendo necesario un determinado trabajo actoral y una puesta en escena acorde, "ya que del patetismo a la risa media apenas un paso". Para este autor los personajes proceden de la literatura costumbrista. La obra revelaría la fragilidad humana frente al destino, un tópico universal trasladado a un ejemplo particular. Por ello, la obra,

"Si hubiéramos de caracterizarla de algún modo diríamos que resultaba determinante en ella la concentración esquemática de las piezas, su intenso desarrollo dirigido hacia un final sorprendente por su patetismo, logrando una unidad de efecto" (1996: 56)

#### 4.2Libreto. Tabla comparativa de Jornadas, Actos y Escenas

Como se ha dicho, el libreto divide la obra en ocho escenas más una Introducción coral. La Escena segunda en su totalidad es una adición textual procedente de otros textos valleinclanianos. Asimismo el Coro y sus distintas intervenciones no figuran en la obra dramática. En el texto se han practicado dos supresiones importantes que comentamos posteriormente. Las acotaciones se han respetado si bien con algunas simplificaciones. Los espacios escénicos no han variado, ni la caracterización de los personajes.

Comentaremos las diferencias textuales, ya sean por supresión, adición o reordenación y las consecuencias en la diégesis, en la intriga o en los personajes

de la obra. Previamente será necesario disponer de una visión global de la estructura compositiva de la ópera en relación con el Texto Dramático. En la columna izquierda se refleja la estructura de la obra según el texto de Valle, en la derecha la correspondencia con la división escénica propuesta por el libreto. Hemos respetado la ausencia de Escenas o Cuadros en el texto aunque a efectos de facilitar la comparación establecemos una división instrumental. El libreto por el contrario define la estructura en Escenas, como se indica. Con asterisco se señalan las modificaciones del texto del libreto sobre el Texto Dramático que luego serán analizadas.

| TEXTO DRAMÁTICO  | ÓPERA   |
|--|---|
| <p>(Acotaciones: Sobre el espacio interior, un café con billares, el espacio exterior, un huerto con limoneros visible a través de vidrieras, el momento, claro de luna, los presentes, la época, luz de acetileno, descripción de Don Igi y de La Pepona)</p> <p>1. Dialogan Valerio, El Barbero, El Sastre, El Enano de Salnés</p> <p>Se define el contexto: amancebamiento de los dos personajes citados, ambiente de pequeña ciudad, crítica al peso de la Iglesia</p> | <p>ESCENA 1</p> <p>El Coro canta "Rosa de llamas", clave I de "El Pasajero" (Acotaciones abreviadas)</p> <p>Cantan Valerio, El Barbero, la Rondalla (texto interpolado, canción popular aragonesa y otra de carácter popular), El Sastre, El Enano de Salnés,</p> <p>Reproduce el texto 1</p> |
|  | <p>ESCENA 2</p> <p>Cantan El Mozo del Ciego, Electus, El Ciego de Gondar (texto interpolado de "El embrujado"), La Pepona, Valerio, El Barbero, el Ciego, Don Igi, El Enano de Salnés, Coro</p>   |
| <p>(Acotaciones sobre El Jándalo)</p> <p>2. Dialogan El Jándalo y Valerio</p> <p>(Acotaciones)</p> <p>Sitúa al nuevo personaje: procedencia, aspecto y estilo</p> <p>(Acotaciones)</p> <p>3. Dialogan El Jándalo y La Pepona</p> <p>Se inicia la seducción</p> <p>(Acotaciones sobre Don Igi)</p> <p>4. Dialogan Don Igi y Valerio</p>   | <p>ESCENA 3</p> <p>Cantan El Jándalo, Valerio, La Pepona, El Enano de Salnés, El Barbero, El Sastre, la Rondalla (texto de "Rosa de túrbulos", Clave XVIII de "El Pasajero")</p> <p>Reproduce 2, 3, 4, 5, 6</p> <p>La Rondalla canta un tema tradicional</p>                                  |

|  |  |
|--|--|
| <p>El primero loa el porfiriato y se proclama patriota</p> <p>(Acotaciones)</p> <p>5.Dialogan El Jándalo y Don Igi</p> <p>El primero inicia el chantaje sobre el segundo</p> <p>(Acotaciones sobre la respuesta de ella al juego amoroso)</p> <p>6.Dialogan El Jándalo, Don Igi, Valerio y El Enano de Salnés</p> <p>El primero provoca abiertamente al segundo</p>                |  |
| <p>(Acotaciones, ella prosigue el juego seductor)</p> <p>7.Dialogan Don Igi y La Pepona</p> <p>Él descubre su pasado, ella le señala la estrategia que deben de seguir</p> <p>(Acotaciones sobre las acciones paralelas)</p> <p>8.Canta El Jándalo en off</p> <p>(Acotaciones: ella prosigue el juego)</p> <p>9.Dialogan Don Igi y La Pepona</p> <p>Climax previo al desenlace</p> | <p>ESCENA 4</p> <p>Cantan Don Igi y La Pepona</p> <p>(suprimidas 15 líneas)*</p> <p>Reproduce 7, 9</p>   |
| <p>(Acotaciones, canta la Ronda)</p>   | <p>ESCENA 5</p> <p>Cantan Don Igi y La Pepona. En off, El Jándalo, la Rondalla** (canta parte de la Clave XX de la obra citada, “La Rosa del Reloj”)</p> <p>Reproduce 8, 9</p> |
| <p>(Acotaciones, se reanuda la seducción)</p> <p>10.Dialogan El Jándalo y La Pepona</p>  | <p>ESCENA 6</p> <p>Cantan El Jándalo, La Pepona</p> <p>Reproduce 10</p>  |
| <p>(Acotaciones)</p> <p>11.Dialogan Don Igi y La Pepona</p> <p>Revisan la estrategia</p>   | <p>ESCENA 7</p> <p>Cantan Don Igi, La Pepona</p> <p>Reproduce 11</p>   |
| <p>(Acotaciones)</p>   | <p>ESCENA 8</p>  |

|  |  |
|--|--|
| 12. Dialogan El Jándalo, Don Igi y La Pepona<br>Se reanuda la seducción<br>(Acotaciones describiendo el asesinato) | Cantan Don Igi, La Pepona, El Jándalo<br>(acotaciones)<br>(suprimidas 22 líneas de texto)*<br>Reproduce 12, 13 |
| 13. Dialogan Don Igi y La Pepona<br>Frenesí de la lujuria y maldición de él  | Coro** (canta parte de "Vista madrileña",<br>clave XV de "La pipa de kif")                                     |

• Texto suprimido

\*\* Texto añadido

### 4.3 Convergencias, divergencias, inferencias

#### 4.3.1 En la diégesis

El libreto no efectúa ningún cambio en el ámbito de la diégesis.

#### 4.3.3 En la intriga

Antes de la Escena primera, el Coro, inexistente en el Texto Dramático, protagoniza una obertura o Introducción, cantando un poema de Valle. La segunda Escena es una adición. Está protagonizada por El Ciego, nuevo personaje en la obra, procedente de otros textos de Valle. Su canto, de carácter premonitorio es seguido por breves interacciones con Don Igi, La Pepona y los personajes secundarios.

A partir de ese momento, la ópera sigue la acción del Texto Dramático, con las modificaciones textuales que luego se señalan pero respetando la relación y los diálogos entre todos los personajes.

Con respecto al Texto Dramático, el libreto contiene dos supresiones relevantes y varias adiciones. La primera supresión tiene lugar en la Escena Cuarta, la más extensa y narrativa ya que en ella La Pepona hace confesar a Don Igi los hechos de su pasado que explican el chantaje que representa El Jándalo, contempla su cobardía, le dicta la conducta que deben de seguir ambos para hacer frente al perjuicio que aquél representa y se queja de su propia situación en la relación sentimental de la pareja.

El texto suprimido es el siguiente:

*(DON IGI: ¡Pepita, ésto nos une para siempre!)*

*LA PEPONA ¿Y esto te pesa? ¿Te pido algo? Soy tu esclava, sin esperar ninguna recompensa, y el día que de mí te canses, con ponerme el baúl en la acera, me pagas.*

*DON IGI Pronto me tendrás sujeto.*

*LA PEPONA ¿De mí desconfías, cuando por amor tuyo me echo encima una cadena? El presidio se abre para los dos.*

*DON IGI ¡Justamente! El presidio se abre para los dos. ¡Justamente! No podrías tenerme en las uñas. ¡Eres un ángel!*

*LA PEPONA Te doy mi ayuda sin prendas. El día que de mí te canses, me pones en la acera.*

*DON IGI Higinio Pérez tendrá contigo la correspondencia de un caballero.*

*LA PEPONA Nada pido.*

*DON IGI Cumpliré con mi conciencia llevándote a la iglesia.*

*LA PEPONA No te ates por ese escrúpulo*

La supresión es relevante por cuanto resta comprensión al cambio de actitud que tendrá lugar en la última escena de la obra. En el texto suprimido Don Igi asume la creación de un vínculo de dependencia y el riesgo de cárcel. La Pepona, que primero expresa su total dependencia e inseguridad en la relación sentimental, le hace ver que el riesgo es compartido y que nada pide a cambio. Don Igi le ofrece contraer matrimonio lo que ella rechaza, primer rasgo de libertad e independencia en el personaje. Esta complicidad e interés mutuo desaparecerán cuando los acontecimientos se precipiten. El libreto, al omitir la citada información, priva al espectador de una mejor comprensión del juego de pasiones y de la doblez en el comportamiento de Don Igi.

La segunda supresión, más extensa, tiene lugar en la Escena octava del libreto. Es la siguiente:

*EL JÁNDALO: Chulita, vengo a que usted me fleche.*

*LA PEPONA: ¡Que nos está mirando el abuelo!*

*{LA PEPONA: Beberemos los tres para celebrar el conocimiento-}*

*EL JÁNDALO: El de usted y el mío. Con el patrón no es de ahora. ¡Don Igi, no se ponga tétrico!*

*LA PEPONA: ¿Qué bebida es la suya, amigo? (en el libreto: "Diga usted que bebida le agrada, y no ponga tachas")*

*EL JÁNDALO: La más de su gusto.*

*LA PEPONA: La que usted diga.*

*EL JÁNDALO: Para decirlo déjeme usted sentirle el aliento.*

*LA PEPONA: ¡Ay, qué gracia!*

*EL JÁNDALO: Don Igi, esta mujer no es para un viejo.*

*DON IGI: Hablas sin comedimiento.*

*LA PEPONA: Ya ve usted cómo el patrón le reconviene.*

*EL JÁNDALO: Don Igi, me parece usted algo tétrico, y con esta mucama a su lado, es un mal gusto.*

*LA PEPONA: A callar, y a tomar una copa. ¿Conoce usted esta botella?*

*EL JÁNDALO: ¡Cómo no!*

*DON IGI: Hoy es de lo más caro en el comercio, no admite adulteraciones.*

*EL JÁNDALO: Esta marca no vale un níquel.*

*DON IGI: Pues no lo entiendes.*

*EL JÁNDALO: ¡Don Igi, mucho roba usted si es así todo el género!*

*DON IGI: No mereces respuesta.*

*LA PEPONA: Diga usted qué bebida le agrada, y no ponga tachas.*

En el fragmento suprimido, El Jándalo prosigue la labor de seducción de La Pepona mientras que ésta primero aparenta seguirle el juego, caracterizando a Don Igi como abuelo, para luego mantener las distancias. Además, El Jándalo incide ante ella en la desigual relación de la pareja sin dejar de zaherir continuamente a Don Igi, menospreciando la bebida ofrecida.

En la representación escénica se ha introducido otra variación que altera la interpretación de los personajes, pues en la escena final Don Igi degüella a La Pepona. Se cumple el deseo figurado de ella, se acentúa la perversidad de él, pero el espectador queda privado de una reflexión sobre la evolución psicológica que ha sufrido ella, tomando conciencia de su libertad de amar. Frente a la derrota y desamparo del personaje en el Texto Dramático, que pierde con la muerte del joven a la mujer, en la ópera el desenlace es convencional, un arrebató de celos mortal.

#### 4.3.2 En los personajes

Todos los personajes de la obra dramática se han mantenido en la ópera, si bien ésta incorpora a otros que no figuran en la primera. Éstos son: el Mozo que acompaña al Ciego de Gondar, de nombre Electus, y el Coro mixto. También la Rondalla del texto de Valle se ha mantenido especificándose en el libreto que estará formada por dos tenores y dos barítonos.

##### a) La Rondalla

El libreto amplía el papel de la Rondalla con cinco nuevas intervenciones. La primera es una canción popular aragonesa. Su texto es:

*“Madre, cuando voy a leña, /se me olvidan los ramales/no se me olvida una niña/que habita en los arrabales”.*

La segunda es otra canción con el siguiente texto:

*“Cuando yo voy a la viña con mi burro garañon./ Golondrongo, golondrongo, golondrongo, golondrongo./ Las borricas de alegría y placer se respingan, golondrongo./ Golondrongo, golondrongo, golondrongo, golondrongo, golondrongo./ Golondrongo, golondrongo, golondrongo, golondrongo./ Mi*

*madre me parió en cueros según eso pobre estoy./ Golondrongo, golondrongo, golondrongo, golondrongo./ Vamos, bueyes, que es mi sino el arar casi siempre, golondrongo./ Golondrongo, golondrongo, golondrongo, golondrongo, golondrongo./ Golondrongo, golondrongo, golondrongo, golondrongo.*"

Dice el compositor que es una adaptación de la tonadilla de "El cordero perdido", de Blas de Leserna, extraída del "Cancionero musical popular español" de Felipe Pedrell,<sup>152</sup>

"muy válida para esta situación escénica (...) nos remite a las representaciones que se hacían en corrales y plazas públicas durante los siglos XVII y XVIII. He rearmonizado por completo la canción y he añadido algunos interludios instrumentales cuando los parroquianos ejecutan algunos diálogos hablados de inequívoca vis cómica"<sup>153</sup>

Señalemos que Blas de Leserna (Corella, Navarra, 1751-Madrid 1816) fue uno de los más prolíficos compositores de tonadillas populares, más de 500 en su catálogo, además de componer ópera, zarzuela y un centenar de sainetes, algunos con libretos de Ramón de la Cruz.

La tercera canción tiene lugar en la escena que da lugar al primer encuentro de El Jándalo con La Pepona, tras una acotación del libreto, inexistente en el Texto Dramático: La Pepona y El Jándalo danzan insinuándose. Aquí cantan la novena y penúltima estrofa de la Clave XVIII, "Rosa de Túrbulos", del poemario de Valle-Inclán, "El Pasajero"<sup>154</sup>:

*"Rojos claveles prende en la rolla, /Rojos corales al cuello enrolla, /Rojo pecado sus labios son. /Y sus caderas el anagrama/De la serpiente. /Con roja llama/Pintó su boca la tentación."*

Morales Loma (2005) comenta la voluptuosidad del poema mediante el uso de recursos expresivos entre los que cita la epanáfora, como el adjetivo "rojo", la aliteración de fonemas, la alternancia en la acentuación, la metáfora referida a los labios o la alegoría del último verso:

"Una de las estrofas más profundamente voluptuosas de todas las escritas por Valle-Inclán (...) una de las más profundamente musicales por el empleo de una serie de recursos sonoros de gran fuerza expresiva" (2005: 359)

El poema en sus diez estrofas está construido como desarrollo de una imagen de la Reina Maya, mujer voluptuosa latinoamericana que recuerda a la Niña Chole de la "Sonata de estío", a su vez reelaboración de un personaje tratado anteriormente en otros textos (Núñez 2005: 119). Señalemos además el campo semántico de la rosa como plenitud (Cirlot 1992:390) y del rojo como color de la pasión; la prosopopeya de rojo pecado, las metáforas referidas a los labios y

---

<sup>152</sup> PEDRELL, F., *Canciones populares españolas para canto y piano*. Matamala, 1940 p. 134.

<sup>153</sup> PALOMAR, E., "La cabeza del Bautista". Barcelona: Editorial Mongromax, s/f, p. 11.

<sup>154</sup> VALLE-INCLÁN, R. del, "El Pasajero". In *Claves líricas. Opera omnia*, vol. IX. Madrid: Gregorio Puyo, 1930, p. 104.

a las caderas o la sensualidad del recorrido por las partes del cuerpo: rolla, cuello, labios, caderas. Además la serpiente remite, entre otros significados, a la Eva del Génesis y por tanto a la seducción, por extensión al principio femenino. Todavía se puede añadir la metonimia de roja llama.

En su conjunto la estrofa, fuera del contexto del poema, es pertinente en el drama que proponen tanto el Texto Dramático como el libreto, al subrayar las características de La Pepona presentes tanto en las acotaciones de Valle como en los comentarios de El Jándalo. Entre las primeras, "mujerona con rizos negros, ojeras y colorete", "el magnetismo de los ojos", "pasándose la lengua por los labios". Entre los segundos, "buena hembra", "esta mujer no es para un viejo".

La primera de las canciones interpoladas versa sobre el tópico de la pasión amorosa mientras que la segunda tiene carácter festivo y malicioso. Ambas, por sus rasgos populares y significación transparente parecen apropiadas para las funciones tradicionales de las Rondallas. Sin embargo la tercera canción es una estrofa culta, con todos los recursos estilísticos de la literatura, cuyos significados remiten a una experiencia cultural previa, resultando disonante con el texto hablado por los personajes.

Todavía la Rondalla acompañando a los demás actores/cantantes, interpretará dos canciones populares en sustitución de la mazurca de aldea citada en la acotación de Valle. Ambas propias del repertorio de ese tipo de formación musical espontánea y festiva:

"A los árboles altos/ los lleva el viento. /Y a los enamorados, /el pensamiento"

"Corazón que no quiere/ sufrir dolores, /pase la vida entera/ libre de amores"

## b) El Coro

El Coro interviene en varias ocasiones en la ópera. En la primera de ellas, a modo de obertura, interpreta el poema "*Rosa de llamas*", Clave I de "*El Pasajero*" (Valle-Inclán, op. cit. pp. 53-54). Cinco serventesios llenos de imágenes que crean una atmósfera épica. El eje es el caminante "sin bienes" y "con el alma en combate", en busca de "pan justiciero y las utopías de nuevas conciencias", que en el ocaso del día recorre un sendero sobre el que se acumulan los epítetos relativos a la oscuridad: sombra, lóbrega. He aquí el texto:

*"Ráfagas de ocaso, dunas escampadas. /La luz y la sombra gladiando en el monte: /Mítica tragedia de rojas espadas/ Y alados mancebos, sobre el horizonte.*

*La culebra de un sendero tenebroso, La sombra lejana de uno que camina, Y en medio del yermo el perro rabioso/ Terrible el gañido de su sed canina.*



*¡Venteaban los canes de la duna ascética/ la sombra sombría del que va sin bienes. / El alma en combate, la expresión frenética/ Y un ramo de venas saltante en las sienes!*

*Lóbrega su estrella le alumbra el sendero/ Con un torbellino de acciones y ciencias: /Las torvas blasfemias por pan justiciero/ Y las utopías de nuevas conciencias.*

*Ráfagas de ocaso, dunas escampadas. /La luz y la sombra gladiando en el monte: /Mítica tragedia de rojas espadas/ Y alados mancebos, sobre el horizonte.”*

El poema no tiene relación con la fábula que sostiene el “melodrama para marionetas” que venimos comentando. Muy alejada ésta del espíritu épico, del simbolismo del caminante en busca de su destino, y de éste como portador de grandes ideas. El drama, por el contrario, se desarrolla en el marco de las pasiones humanas más primitivas, como la avaricia y la lujuria. El Jándalo no puede ser asimilado al caminante del poema, pues es retratado como “valentón” y de pasado errante, movido asimismo por la avaricia, más no por las elevadas pasiones que apunta el poema. Estamos ante una digresión que al situarse como Introducción de la ópera, ni añade valor a lo que luego se desarrolla ni distrae de las líneas dramáticas, pero tampoco se incardina con la acción dramática. Tampoco es una intervención de carácter premonitorio, ni desempeña alguna otra de las funciones que pueden atribuirse al coro en la dramaturgia valleincliniana (Lozano 1990: 62)

Pavis (1980) en su análisis de las funciones del coro, establece las siguientes: a) función estética desrealizante, b) idealización y generalización, c) expresión de una comunidad y d) fuerza de impugnación (1984: 102-103). De acuerdo con su análisis, sólo la última podría considerarse como relativa al drama que comentamos, y aun así se trata de dos universos tan alejados, el del poema y el del libreto o drama que nos inclinamos por no aceptar esa función para este ejemplo concreto. En otras palabras, la primera intervención del Coro en la ópera no cumple función alguna en el plano dramático, con independencia de sus valores escénicos o musicales.

En la Escena segunda, actúa como eco o salmodia de la segunda parte de la intervención de Electus, el Ciego de Gondar, que hemos comentado *ut supra*. Algunas de cuyas frases, en ocasiones reordenadas, son repetidas por el Coro. Aquí sí se cumple la primera de las funciones de Pavis (1980) ya citadas, la función estética o desrealizante, equivalente al distanciamiento brechtiano, al situarse como elemento exterior al debate dramático de los personajes. Recordemos que en la escena El Ciego ante las amonestaciones de Don Igi entona una justificación de su actitud ante el mundo. No es necesario reiterar la impostación de la escena en el libreto. En la interpretación se ha otorgado gran fuerza plástica a esta intervención, al moverse el Coro en torno al Ciego, estrechándolo y realizándolo.

La tercera intervención se produce al comienzo de la escena Quinta, resuelta en el Texto Dramático como dos escenas paralelas, el diálogo de la pareja protagonista en el interior y en la calle, la intervención de El Jándalo y la Rondalla. Aquí el Coro canta parte del poema *“La rosa del Reloj”*, Clave XX de *“El Pasajero”* (Valle-Inclán, op. cit. pp. 107-109), las estrofas primera, tercera, octava y novena:

“Es la hora de los enigmas, /Cuando la tarde de verano/ De las nubes mandó un milano/ Sobre las palomas benignas. / ¡Es la hora de los enigmas!

Es la hora de la culebra: /El diablo se arranca una cana, /Cae del árbol la manzana/ Y el cristal del sueño se quiebra. / ¡Es la hora de la culebra!

Es la hora del alma en pena: /Una bruja en la encrucijada, /Con la oración excomulgada/ Le pide al muerto su cadena. ¡Es la hora del alma en pena!”

“Es la hora del lubricán: /Acecha el mochuelo en el pino, /El bandolero en el camino, / Y en el prostíbulo Satán”

Todo el poema se articula alrededor del tiempo, simbolizado por el reloj y la presencia del Mal. En la primera estrofa a través de la imagen del milano, ave ligada a esa representación, presto a abatirse sobre las palomas benignas. En la tercera es la culebra, metáfora de la serpiente bíblica reforzada por la mención de la manzana del árbol. Aparece además la metáfora del cristal quebrado, relacionada con las escenas siguientes, donde definitivamente se rompe el triángulo que une a los tres personajes a partir de la aceleración de las pasiones.

La octava estrofa abunda en imágenes del Mal: alma en pena, bruja, excomunión, muerto encadenado. En este caso, la interpolación del poema en el libreto es plenamente pertinente pues ni altera las líneas de desarrollo del drama, ni desvía la comprensión de los espectadores. Sitúa lo que va a ocurrir, el desbordamiento de las pasiones, en el territorio del Mal. Valle no lo expresó de forma tan transparente sino que dejó al espectador la tarea de deducirlo del texto, lo cual, apuntemos, es una construcción dramática más moderna.

La última intervención del Coro, tiene lugar en la escena última, en el episodio necrofílico de La Pepona, cuyas intervenciones en el libreto están ligeramente modificadas al reordenar las frases del Texto Dramático y añadir aliteraciones de algunas. El coro aparece intercalado en el diálogo entre Don Igi y La Pepona, por momentos monólogo de ésta con el cuerpo yerto del joven. El Coro canta de nuevo las estrofas novena y duodécima del poema *“Vista madrileña”*, Clave XV de *“La Pipa de Kif”* (Valle-Inclán op. cit. pp. 239-241), finalizando con la repetición del primer verso de su primera intervención en la obra, perteneciente al poema *“Rosa en llamas”*: *“ráfagas de ocaso, dunas escampadas”*, con el evidente propósito de reforzar musicalmente la unidad de la obra. El texto es:

*“Agría y triste brota/ La luz, una nota/ De cromo y añil. /Pueril y lejana.... / ....tañe una campana.../ ...su rezo monjil. /Tañe una campana.../...la tapia amarilla, /color de Castilla, /da un reflejo hostil.*

*Agria y triste brota.../ la luz, una nota... ...de cromo y añil. (bis)*

*Lejano, lejano.../...un tejar albano/ con humo y resol. /lejano, lejano.../... algún pobre muerto, /con su perro muerto,.../... destripado el fol. /Lejano y nocturno, /el viejo Saturno/ enciende el farol.*

*Ráfagas de ocaso,.../dunas escampadas.../dunas escampadas...” (primer verso del poema de la Introducción)”*

Las estrofas citadas son parte de la visión esperpéntica que traza Valle del Madrid de la época, relativa al ambiente vespertino en un entorno triste, pobre y hostil. Un ambiente, podemos añadir, que se prefigura en la obra dramática a través de las acotaciones. Se trata en consecuencia de una intervención coral que refuerza el campo semántico utilizado por Valle, en cuyos versos,

“Las secuencias de versos hexasílabos, marcados con el sonsonete de rimas inarmónicas, nos transmiten multiplicidad de sensaciones visuales, auditivas, olfativas y sinestésicas” (Valcárcel 1993-94: 542)

### c) El Ciego y el Mozo

El Mozo del Ciego tiene una función meramente introductoria de El Ciego, primero anunciando su llegada a la escena, luego incitándolo a cantar y finalmente acompañándolo con coplas cantadas alternativamente por uno y otro. Toda la escena procede de la Jornada Primera, “*Geórgicas*”, de la obra “*El embrujado*”, también perteneciente al “*Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*”. El libreto lo mantiene como Mozo si bien en la ópera será interpretado por una soprano.

El Ciego, repitamos que no figura en el Texto Dramático, es una figura que aparece en las siguientes obras de Valle-Inclán: “*Flor de Santidad*”, “*El Marqués de Bradomín*”, “*Romance de Lobos*”, “*Los Cruzados de la Causa*”, “*El Embrujado*”, “*Divinas Palabras*” y “*Cara de Plata*”. Aquí es interpolado pero manteniendo el arquetipo del mendigo vagabundo que vaga de pueblo en pueblo, cantando coplas o cantares de ciego, incluidos en el marco de la literatura de cordel. Narran historias con un lenguaje propio, anacrónico pero inteligible, émulo del cantar de romance. El cantar que el Ciego interpreta, la narración de un crimen, no guarda semejanza con los hechos de la ópera. Su función, como han explicado compositor y libretista, es prolongar la obra, favorecer la intervención del Coro y crear un nuevo personaje protagonista de una sola escena.

Señalemos que en la presente obra la presencia del Ciego no se corresponde con la trama y menos todavía con el ritmo dramático, pues provoca un tiempo suspendido, previo a la acción, que nada aporta. Es más, el diálogo en el que Don Igi lo expulsa del bar con violencia, tomado asimismo de “*El Embrujado*”, se contradice con el carácter definido por Valle para el personaje y también con su

expresión y actitud a lo largo de la obra, donde sólo la iniciativa de La Pepona lo empuja a la acción.

El Ciego tiene una doble intervención, como rapsoda, acompañando al Mozo en el canto premonitorio de la tragedia y luego en diálogo con los demás personajes que le recriminan su actitud, Valerio, Don Igi y La Pepona, al tiempo que lo expulsan del local. El Coro repetirá en salmodia los versos finales de sus coplas. El texto de ambos es:

*“EL MOZO DEL CIEGO: ¡El Ciego de Gondar! / ¡El Ciego de Gondar!*

*EL CIEGO. No madrugo porque velo.*

*EL MOZO DEL CIEGO: Echa una copla, y vámonos mundo adelante, Electus.*

*EL CIEGO: En Quintán de Castro Lés, / Quintán de barbas honradas, / Tiene Don Pedro Barbero/ Casa, regalo y labranzas.*

*EL MOZO: ¡Ay! Un hijo que tenía, / Galán de muy buena gracia, / ¡Ay! Traidores lo mataron/ Entre la noche y el alba.*

*EL CIEGO: Lloró el viejo como viejo, / Arrepuñadas las barbas, / Que toda su sangre entierra, / Con el hijo que enterraba.*

*EL MOZO: ¡Ay! Un murmuro le miente/ Que el muerto prenda dejaba. / ¡Ay! Prenda engendrada en moza, / Que tiene la casa llana.*

*EL CIEGO: Y el viejo, sin maliciarse/ Que van buscando sus arcas, / Hace traer al infante/ Y en su casa lo regala.*

*EL CIEGO (tras la recriminación del Barbero y de Don Igi): El pobre de pedir que recorre los caminos del mundo tiene que ser callado como la tierra.*

*CORO: Callado como la tierra.*

*EL CIEGO: El pobre de pedir nunca ve cosa ninguna. / No sabe de asesinos ni de ladrones. / Para llenar las alforjas hay que ser callado como la tierra.*

*CORO: El pobre de pedir no sabe de asesinos ni de ladrones.*

*EL CIEGO: Los pecados de un pobre de pedir no son como los de un rico caballero. /El pobre de pedir puede hacer muchas cosas malas sin condenar su alma.*

*CORO: Callado como la tierra. Sin condenar su alma.*

*EL CIEGO: El pobre de pedir dice que no hay ladrones en el mundo, /porque a él nadie le roba. El pobre de pedir dice que no hay asesinos en el mundo, /porque a él nadie le quiere mal.*

*CORO: No hay ladrones en el mundo... / Porque a él nadie le quiere mal.*

*EL CIEGO: El pobre de pedir dice que no hay odio entre las familias, /porque él es como una piedra que rueda.*

*CORO: Que rueda, que rueda, que rueda. /Callado como la tierra.*

*EL CIEGO: El pobre de pedir dice que no hay pleitos por las herencias, / porque él no tiene nada que dejar.*

*CORO: Callado como la tierra.*

*EL CIEGO: Al verdadero pobre de pedir hay que enterrarlo de limosna, / y como pasa tantos trabajos, / aun cuando haga alguna cosa mala, / no se condena como los ricos.*

*CORO: No se condena como los ricos.*

*EL CIEGO: ¿Sabéis vosotros quién está más al pique de condenarse? (Mirando a Don Igi) ¡El Rey!*

*EL CIEGO (tras la amenaza de Don Igi): ¡Tojos bravos! / ¡Piedras sin alma! / ¡Dejad al ciego que recoja su pan por los caminos! / ¡En esta noche oscura no puede ver ni la mano que le daña, /ni la que le concede el bien de la caridad!"*

## 5 Análisis de la representación

En el Texto Dramático el espacio es un café con billares y un huerto, con acotaciones que señalan los límites entre esos espacios. En la representación de la ópera existe un único espacio, con muchas mesas de billar, creando un efecto de profundidad escénica. La iluminación proyecta sobre las mesas luz azul o verde, según los casos. En algunos momentos la luz es tenue y en otros, neblinosa, difuminando parte de la escena. En un lateral, un árbol desnudo sobre el que se arrojan limones al comienzo de la obra. Suelo de tierra que en su momento será excavado.

El vestuario tanto del Ciego como del Coro, es andrajoso. El Ciego cuelga de su pecho billetes de lotería. Los miembros del Coro van caracterizados como invidentes, con anteojos oscuros y bastones. El Jándalo está caracterizado como elegante y exótico. Don Igi en la segunda escena aparece elegantemente vestido mientras en las demás escenas estará ataviado con un ropón doméstico y descalzo. La Pepona viste de acuerdo a las acotaciones del texto de Valle, con brazos y hombros desnudos, descalza durante un tiempo pero calzada sobre elevados tacones al comenzar la escena del encuentro mortal. El vestuario de todos ellos es intemporal.

La Introducción, a cargo de la Orquesta y el Coro, tiene lugar a telón cerrado, con el auditorio sumido en la oscuridad. El compositor lo ha explicado como un mecanismo para provocar la reflexión íntima del espectador, anterior al desarrollo de la intriga, mientras escucha los motivos musicales que luego se desarrollarán.

Al alzarse el telón para la Escena Primera, una luz blanca y difusa ilumina el escenario con los actores moviéndose entre las mesas. Visten de forma diversa.

El Sastre, de traje, el Barbero con delantal, Valerio asimismo de traje y corbata. El Enano de Salnés, en carretón. La Pepona, con mantón, se pasea entre ellos mientras traslada una caja con botellas. La Rondalla, con instrumentos de fortuna, canta y baila sobre las mesas, sugiriendo una escena báquica.

En la Escena Segunda, el Coro surge del fondo del escenario, de entre la niebla. Se forma una procesión en la que el Ciego es llevado a hombros. Posteriormente es golpeado por el indiano. En la Escena Tercera aparece El Jándalo que baila con La Pepona. Tanto él como Don Igi, protagonizan sendos recitativos.

En la escena Cuarta, Don Igi juega con la idea del suicidio, mediante ahorcamiento, primero con una soga colgada del árbol y luego mediante navaja, mientras Pepona se burla y luego lo desafía. La mesa de billar sirve ahora como improvisado escabel para el salto. Se trata de una interpretación escenográfica del texto que canta la Pepona “¿Pero qué nudo de horca te aprieta ese Alberto Saco?”. Don Igi la fuerza sexualmente tras el diálogo en el que le pide besarla, escena inexistente en el Texto Dramático. El viejo, pusilánime en el original dramático, se ha transformado en un personaje depresivo y además violento.

En la Escena Quinta, Don Igi cuenta los billetes mientras La Pepona cava la fosa, todo ello bajo una iluminación amortiguada y con un juego de imágenes: ella alzando una y otra vez el pico sobre su cabeza, él agachado intentando enterrar billetes. Metafóricamente, ella se alza sobre su destino mientras él es arrastrado por la avaricia. Durante la escena, de gran intensidad visual, el Coro canta en off.

En la Escena Sexta, El Jándalo entra ebrio y orina en escena. En la Escena Séptima, Pepona rasura a Don Igi, con la navaja omnipresente, prefigurando el final de la obra. La navaja como metonimia de la muerte además de la connotación sexual.

En la Escena Octava, El Jándalo baila con Don Igi y luego lo hacen los tres personajes abrazados. Posteriormente se pelean. El joven arrebató el facón al viejo. Éste firma un talón bancario, mientras ella se abraza al joven y lo desarma. La obra finaliza de forma diferente al Texto Dramático y también al libreto, aunque sin alterarlo: Don Igi degüella a La Pepona.

El espacio escénico se revela de gran versatilidad. El atrezzo es mínimo. Las interpretaciones escénicas, especialmente las de Don Igi y La Pepona, sobresalientes, lo que indica un trabajo de dirección de actores notable. Las innovaciones del texto espectacular que hemos citado, además de concesiones al espectáculo, ayudan a mantener el ritmo de la obra. Escénicamente la obra, como indica el compositor, está soportada por el indiano.

Los cambios introducidos en el texto espectacular representan ligeras variantes sobre el texto del libreto, si bien significativas. Como hemos dicho *ut supra*, la Escena Segunda del Ciego, el Coro y Don Igi no sólo no aparece en el Texto Dramático sino que la agresividad del indiano contrasta con la caracterización

del personaje que hace Valle. El texto espectacular ha acentuado el nuevo perfil del personaje con la escena de la relación sexual forzada, en la que el indiano transita sin solución de continuidad de una cierta ternura a la violencia.

Por otra parte las alusiones escénicas al suicidio tienden al melodramatismo, muy alejado de la estética que Valle plantea. Don Igi no quiere renunciar a la vida, sólo tiene miedo ante el joven. De igual forma la muerte de La Pepona a manos del indiano, en una reacción de celos, casa mal con un personaje temeroso. Por otra parte cierra la obra ante el espectador de una forma muy distinta a la planteada por Valle, quien deja al espectador con interrogantes sobre la mujer. Una vez que ha descubierto un amor diferente a la relación de dependencia que tiene con el viejo, que ha contribuido decisivamente a su muerte y que deberá soportar sus consecuencias, al menos íntimas, el espectador de la obra dramática tiene una visión diferente que el de la ópera.

En todo caso, la representación escénica que comentamos, es un gran espectáculo musical, escénico e interpretativo, moderno en su concepción, dinámico en su ejecución y lleno de interés para el espectador. En la ópera está todo el drama de Valle más escenas que ni suman ni restan comprensión. Son gratuitas, bien resueltas actoralmente, siendo su única función dramática prolongar la función.

#### 4.4 “LA CABEZA DEL DRAGÓN” de Ricard Lamote de Grignon<sup>155</sup>

##### 1. Descripción

##### 1.1 Estructura. Fechas de composición y estreno. Plantilla orquestal

Ópera cómica en tres actos<sup>156</sup> y seis escenas de Ricard Lamote de Grignon sobre libreto del mismo autor. Basada en la obra “*Farsa infantil de la cabeza del dragón*” de D. Ramón del Valle Inclán, estrenada en 1909, publicada en 1914 y posteriormente editada como parte de la trilogía “*Tablado de marionetas para educación de príncipes*” en 1926.

La plantilla orquestal necesaria es la siguiente: 2 Flautas (el 2º Flautín)- Óboe (Corno inglés)- 2 Clarinetes- 1 Fagot- 2 Trompas- 2 Trompetas – 3 Trombones – Timbales – Arpa – Piano (Celesta y Timbres ad libitum) – 2 Percusión – Cuerda.

En la partitura autógrafa se explicita el número de intérpretes, 18 para las secciones de metal, madera y percusión, más 21 para la sección de cuerda.

##### 1.2 Dramatis personae del Texto Dramático, de la ópera y voces musicales respectivas

| TEXTO DRAMÁTICO       | ÓPERA                 | VOZ           |
|-----------------------|-----------------------|---------------|
| La Señora Infantina   | La Señora Infantina   | Soprano       |
| El Príncipe Verdamar  | El Príncipe Verdamar  | Tenor         |
| Señora Reina          | Señora Reina          | Contralto (5) |
| El Gran Rey Mangucián | El Gran Rey Mangucián | Barítono      |
| La Geroma             | La Geroma             | Contralto (5) |
| Espandián, Un Bravo   | Espandián             | Barítono      |
| El Rey Micomicón      | El Rey Micomicón      | Bajo          |
| El Duende             | El Duende             | Barítono (3)  |
| El Príncipe Ajonjolí  | El Príncipe Ajonjolí  | Tenor (1)     |

<sup>155</sup> Agradezco a D. David Craven-Bartle i Lamote de Grignon, las facilidades para acceder a la partitura, así como el envío de distinta documentación de su familia. En los Anexos VI, VII y VIII, se reproducen algunos documentos.

<sup>156</sup> Fons Ricard Lamote de Grignon. BC. Sinatura Topògrafic M-RLG 103/1, 103/2, 103/3, 103/4/ y 223. Contiene la partitura completa así como la reducción para canto y piano autógrafa, además de las particellas de los cantantes.



|                              |   |                       |
|------------------------------|---|-----------------------|
| El Príncipe Pompón           | El Príncipe Pompón  | Tenor (2)             |
| Un bufón                     | Un bufón  | Tenor                 |
| La Maritornes                | Una Maritornes  | Soprano (4)           |
| Un Ventero                   | Un Ventero  | Barítono              |
| El Ciego Zacarías            | Un Ciego  | Tenor (2)             |
| El Primer Ministro*          |   |                       |
| Una pastora                  | Una pastora   | Soprano               |
| El General Fierabrás*        |   |                       |
| Un pregonero                 | Un pregonero  | Tenor (1)             |
| La Duquesa y<br>Un chambelán | Una Duquesa y<br>un Chambelán                                     | Contralto<br>No canta |
| El Maestro de Ceremonias     | El Maestro de Ceremonias  | Barítono              |
| Coro de Damas y Galanes      | Coro de Damas y Galanes   |                       |
|                              | Coro de Brigantes**   |                       |
|                              | Un grupo de Doncellas**   |                       |
|                              | Pantomima- Danza:<br>Bandoleros, Esclavos,<br>Coperos y Músicos** |                       |

- \*No figuran en el libreto de la ópera
- \*\* No figuran en el Texto Dramático
- ( ) Entre paréntesis cantantes que doblan personajes

Valle escribe en una acotación: Acción situada en el siglo XIV. En la partitura se sitúa en el siglo XV.

## 2. Autoría

### 2.1 Composición musical

Ricard Lamote de Grignon i Ribas nació en Barcelona en 1899 muriendo en la misma ciudad en 1962. Era hijo de Joan Lamote de Grignon, personalidad musical de la Barcelona de su tiempo, en sus distintas facetas de músico, director y compositor. Ricard fue violonchelista de la Orquesta del Liceu y de la Orquesta Sinfónica de Barcelona, entidad de carácter privado fundada por Joan Lamote, que existió entre 1920 y 1924. Fue asimismo titular de percusión y teclado en la Banda Municipal de Barcelona que, dirigida por Joan Lamote durante veinticuatro años, alcanzó gran prestigio musical.

Al finalizar la guerra civil tanto Joan Lamote como Ricard Lamote fueron destituidos de los cargos citados. Ricard además estuvo un tiempo en prisión acusado de traición en relación con una composición, "*Cartell Sinfonic: 1936*", un encargo de la Generalitat catalana en homenaje a la URSS, estrenada en un concierto de homenaje a los combatientes. En las memorias de su viuda se deja traslucir que fue encarcelado por una delación. En la partitura se intercalaban fragmentos de himnos como la *Marcha Real*, el *Himno de Riego*, "*A las barricadas*", "*Cara al Sol*", "*La Internacional*" y "*Els Segadors*". Parece ser que los originales fueron destruidos.

Según las memorias de su esposa<sup>157</sup>, aunque le ofrecieron marchar al exilio antes de la caída de Barcelona, declinó el ofrecimiento, optando por permanecer en la ciudad. A finales de abril fue detenido permaneciendo en esa situación durante cuarenta días y siendo liberado a través de distintas gestiones que realiza su esposa. La misma fuente afirma que había 61 denuncias contra él procedentes de la propia ciudad, del Ayuntamiento y del resto de España. Otras fuentes hablan de sesenta denuncias anónimas y un informe condenatorio firmado por el secretario municipal interino, donde le apuntaba diciendo que,

"Antes del 18 de julio de 1936 no se conocía perteneciera a partido político determinado, pero sí expresaba principios separatistas-comunistas, siendo partidario del Frente Popular. Al dominar los rojos Barcelona se sintió atraído por los mismos, convirtiéndose en un apologista de sus 'gestas' llegando a componer un poema musical que tituló '1936' (...) cuya composición musical dedicó el señor Lamotte al 'honorable' Companys".<sup>158</sup>

Las gestiones de su esposa logran su liberación. Despedido de sus cargos musicales sobrevive impartiendo lecciones particulares de música. Aborda la composición de la ópera, dice su biógrafa, como evasión de su situación, albergando el proyecto de componer posteriormente otra ópera sobre otra obra valleinclaniana, "*Divinas palabras*".

En 1942 se traslada a Valencia donde Joan Lamote ha recibido el encargo de crear una Orquesta Sinfónica de la que será director auxiliar. Regresa a Barcelona en 1949 como subdirector de la nueva Orquesta Municipal. Posteriormente será vetado cuando intente acceder a la dirección de dicha formación, precisamente por sus antecedentes. Se verá obligado a participar en concursos de composición que ganará bajo pseudónimo.

También escribirá música para cine, en películas dirigidas entre otros por Antonio Isasi, Ignacio Iquino "*Brigada criminal*" (1950) "*La Pecedora*" (1956), Antonio Santillán "*Cuatro en la frontera*" (1958), Rafael Salvia, "*Concierto mágico*" (1953), Ricardo Gascón, "*Los agentes del quinto grupo*" (1955), "*Pleito*"

---

<sup>157</sup> Se conserva un original mecanografiado en el Fons Ricard Lamote de Grignon, BC, op. cit.

<sup>158</sup> ALÓS, E., "El final de la depuración: el caso de los Lamote de Grignon". Barcelona. *El Periódico*, 26/04/2018.

*de sangre*" (1955) o Juan de Orduña, en total compondrá la banda sonora de veinticuatro filmes, según el Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia (Calmell 1999: 179). En dicha relación debe citarse una curiosa obra de Daniel Mangrané "*Parsifal*" (1951), adaptación de la obra wagneriana homónima que sitúa el Santo Grial en la montaña de Montserrat y para la que Lamote adaptó la ópera de Wagner.

Ricard Lamote fue coetáneo de otros músicos catalanes muy relevantes como Robert Gerhard, Manuel Blancafort, Baltasar Samper, Frederic Mompou o Eduard Toldrà con los que compartió efímeramente el grupo CIC (Compositors Independents de Catalunya) promovido por Gerhard, si bien las diferencias estilísticas entre ellos eran muy pronunciadas. Estaban unidos por el interés hacia las nuevas tendencias musicales presentes en Europa.

Calmell (1999) analiza el estilo de Lamote y las influencias recibidas, desde el *noucentisme* musical hasta la huella de Stravinsky, caracterizándolo como fiel a sí mismo y subrayando que, como los demás miembros de esa generación, no desdeñó además de las composiciones sinfónicas o camerísticas, las composiciones basadas en la música tradicional (1999: 177). El grupo replicaba al Grupo de los Ocho, constituido en el Madrid de 1930 por otros tantos compositores, entre ellos Gustavo Pittaluga, Salvador Bacarisse, los hermanos Rodolfo y Ernesto Halffter y Rosa García Ascot.

Entre su amplia producción, escribió las siguientes obras líricas<sup>159</sup>: "*Somnis*", sept escenes de ballet inspirades en una rondalla d'Andersen (1929); "*Joan de l'Os*", poema para orquesta de vientos, solistas y coros, sobre un poema de Josep María Sagarra, a su vez inspirado en un cuento tradicional del Pirineo catalán (1933); "*Le petit chaperon vert*", ópera sobre un libreto en francés de Marià Camí (1933); "*La Flor*", ópera d'infants en set escenes breus, libreto del autor (1934) y "*Màgia*", ópera de cámara, de nuevo con libreto del autor (1953).

## 2.2. Libretista

El propio compositor asume la tarea de escribir el libreto. En el archivo familiar se conserva la edición de Valle-Inclán utilizada con notas manuscritas de Lamote. Como luego veremos, el libreto sigue fielmente la obra dramática adaptando el texto a las condiciones de la época, principalmente mediante la supresión de todas las alusiones a la sociedad del momento, presentes en la obra original. Debe recordarse que en la época de la escritura y también en la

---

<sup>159</sup> PERSIA, J., *Ricard Lamote de Grignon*. Madrid: Consejería de Cultura y Turismo. s/f. Disponible en: [http://www.orcam.org/media/docs/27\\_ricard\\_lamote.pdf](http://www.orcam.org/media/docs/27_ricard_lamote.pdf)

del estreno, todas las obras dramáticas debían someterse a la previa y preceptiva autorización de la censura de espectáculos.

## 2.4 Producción empresarial

La obra fue estrenada en el ciclo de abono del Gran Teatre del Liceu. Hasta finales del siglo XX, cuando se hicieron cargo de la gestión las instituciones públicas, el Liceu era gestionado por un empresario privado que asumía tanto la gestión económica como la artística. Juan Antonio Pamias ocupó el cargo durante 33 años, entre 1947 y 1980. Durante ese período se creó la Orquesta titular en 1958 y el Ballet en 1966. Fue galardonado con el Premio Nacional del Teatro en 1959. Pamias prestó atención a varias líneas de programación, como las conmemoraciones, la contratación de compañías extranjeras, de ballets, la producción contemporánea, etc. Y fue quien aceptó incorporar la obra de Lamote a la temporada 1960-61.

El Gran Teatre del Liceu, fundado por la iniciativa privada en 1847, acogió la obra de Wagner desde 1882, fecha del estreno de "Lohengrin". La afición por la música de dicho compositor entroncó con el sentimiento nacional creciente a partir de la Restauración, dando lugar a una activa sociedad wagneriana que tradujo todos los libretos del compositor a la lengua catalana (Alier 1994: 499).

## 3. La obra

### 3.1 Antecedentes

Como queda señalado, Lamote había compuesto música basada en cuentos infantiles, como Andersen, ópera para niños, un poema sobre un cuento folklórico y ópera de cámara. Dominaba pues los recursos estilísticos para una obra como la que comentamos, aunque ésta sea de mayor duración y con una plantilla orquestal considerable.

Los antecedentes de óperas basadas en cuentos del folklore, son muchos. Entre los ejemplos más conocidos, Rossini, autor de "*La Cenerentola*" sobre el cuento de Perrault, Tchaikovsky escribió el ballet "*La bella Duermiente*" de nuevo sobre una obra de Perrault, y "*Cascanueces*" sobre una obra de Hoffmann, Falla adaptó un pasaje del Quijote en "*El retablo de Maese Pedro*", etc. Por otra parte Lamote era consciente del doble nivel de interpretación presente en determinadas obras. Un ejemplo sobresaliente es "*La flauta mágica*" de Mozart, que suele considerarse apta para un público infantil, si bien el texto tiene connotaciones filosóficas. De la misma forma la ópera "*Don Quichotte*" de Massenet, suele programarse para público infantil. Esa obra, basada en el texto

de Jacques Lorraine que a su vez se inspiró libremente en la obra cervantina, fue estrenada en el Liceu de Barcelona en 1929.

Lamote, abordaba por primera vez la traslación de una obra de Valle-Inclán, cuyo fallecimiento en 1936 era todavía reciente, a la ópera. No podía ignorar las dificultades que Valle había experimentado para que su teatro fuese aceptado. Lamote al decidirse por esta obra, estaba asumiendo un reto pero sobre todo estaba demostrando conocer y valorar la obra de Valle con criterio propio.

Con fecha 24 de julio de 1960, Ricard Lamote de Grignon<sup>160</sup> escribe a Carlos del Valle-Inclán Blanco, hijo de D. Ramón, carta mecanografiada explicándole que:

“A mediados del año 37 tuve el gusto de entrar en relación personal con su Sra. Madre (e.p.d.) – la cual, junto con su hermana (de Vd.) María Antonia, residió una temporada en Barcelona – a fin de pedirle autorización para musicar “*La cabeza del dragón*” de su inolvidable Padre de Vd.; autorización que me concedió gentilmente, habiéndome yo dado audición de varios fragmentos que en aquel momento tenía ya casi terminados” (Anexo VII)

Hacía así referencia a la carta manuscrita que el 27 de julio de 1938, Josefina Blanco, que firma como Viuda de Valle-Inclán, envía a Lamote para “concederle la autorización que desea, como representante legal de mis hijos y por mi propio derecho” (Anexo VI). Autorización refrendada por el citado hijo de Valle que en carta del 28 de julio de 1960 le dice:

“Mi madre me habló muchas veces de Vd. y de su proyecto con afecto y admiración y en uno de mis frecuentes viajes a Barcelona puse empeño, por encargo de ella, en localizarle sin conseguirlo...Pensamos que sufriría Vd. las consecuencias de nuestra triste contienda civil...Huelga decir que, como propietario actual de los derechos de autor de “*La cabeza del dragón*”, confirmo, y si Vd. quiere amplío, la autorización que le dio mi madre ya que en la literatura de Valle-Inclán tiene su inspiración otras obras con que juntarse. Pienso, concretamente, en “*La Marquesa Rosalinda*” y en “*Farsa de la enamorada del Rey*” de las que, acaso, podría sacarse un delicioso ballet. Lo que han hecho Halfter y Antonio<sup>161</sup> con “*El sombrero de tres picos*” bien puede hacerse con esas obras de Valle-Inclán” (Anexo VIII)

La viuda de Ricard Lamote escribirá en 1983 unas Memorias<sup>162</sup> donde, refiriéndose a Ricard Lamote, afirma que en 1942,

---

<sup>160</sup> Fons Ricard Lamote de Grignon. BC. Op.cit

<sup>161</sup>Se trata de un error. La obra citada es de Manuel de Falla. Antonio Ruiz Soler, artísticamente Antonio, a lo largo de su dilatada carrera coreografió la citada obra de Falla y también obras de Ernesto Halffter, como “*Fantasía Galaica*”, en ocasiones en un mismo programa de concierto, de donde podría venir la confusión.

<sup>162</sup> *Memories de la seva esposa Montserrat Coll y Oriol*. Original mecanografiado. 1983. BC Sinatura topògrafic M-LG-463. Editada posteriormente como: COLL, M., *Gent nostra. Lamote de Grignon*. Barcelona: Nou Art Thor, 1989. Más adelante, en la página 48, se dice que la ópera fue terminada en Valencia entre 1942 y 1947.

“...anava acabant *“La Cabeza del Dragón”*, òpera bufa en tres actes i sis quadres, text de Valle-Inclán de qui, durante la guerra, vam tenir ocasió de conèixer i d’establir amistat amb la vidua i els filles. I encara ara ens uneix amistos afecte amb el doctor Valle-Inclán, marquès de Bradomín, resident a Pontevedra. En Ricar, gran admirador de l’obra de Valle-Inclán, tenia la intenció de mirar en un futur, *“Divinas Palabras”*”

No se conserva libreto con el texto independiente de la transcripción musical. La partitura que contiene la reducción para canto y piano está fechada en 1937-1939, inscribiendo en la portada la autoría del compositor y de Ramón del Valle-Inclán, reconocimiento de la modificación mínima que sobre el texto se ha efectuado. Debajo del título figura, tachada, la palabra Farsa, y en su lugar se escribe *“Ópera cómica”*, acompañada del dibujo de un dragón. A pie de página, dos nuevas fechas, 26-IV-37 y 17-IX-37. Sigue un índice con las escenas y el cómputo de tiempos. En el Primer Acto, 68 minutos de música y 11 minutos de recitativos, mientras que para el Segundo Acto calcula, 63 minutos de música y 15 de recitativo. De esta forma la obra duraría 2 horas y 37 minutos, y los Actos, una hora diecinueve minutos y una hora dieciocho minutos respectivamente.

La reducción para canto y piano, contiene una dedicatoria manuscrita con el siguiente texto:

“A vosaltres, estimats NURI, FERDY, ELISABET; JORDI. Amb el desig de que sempre estén units como els fulls d’aquest llibre; /I per a que no obliden mai que “el que creu i espera, triomfa de la malvolença dels homes”./Vostre Pare; Avi/ Mareta-Avia/ Reis de 1961”

Lamote incluye fechas al final de cada escena. Así la primera finaliza con la anotación 7-VIII-37, la segunda con 23-VIII-37 y la cuarta, 3-IX-37. Existe otra fecha al final de la obra, 17-IX-37. Puede aventurarse que estamos ante el proceso de composición previo a la orquestación. En varias páginas hay notas a lápiz sobre orquestación o llamadas de atención, en catalán, como “no oblidar”, “acotació bona” o “ull, a paper apart”.

La partitura para orquesta lleva un sello de impresión, “Estamp de música” en todas las hojas e incluye anotaciones manuales. Está firmada y fechada el 6 de agosto de 1960. Además hay otra firma con fecha 12-IV-39, revisada en 1959-1960. Cabe deducir que es la partitura revisada para el estreno pues incluye anotaciones para el copista.

En la documentación personal se conservan notas manuscritas sobre la escena así como sobre las entradas y salidas de los personajes. También se encuentra una anotación a lápiz relativa a la penúltima escena, de danzas, con las palabras “Gavota a Pavana” y “Miniatures”. La Gavota y la Pavana eran sendos tipos de danzas populares durante los siglos XIV y siguientes, época en la que se sitúa la ópera. Son danzas de ritmo binario y estructura paralela. La referencia a *“Miniatures”* debe entenderse como relativa a la obra de igual título que Lamote compuso en 1943-44 durante su estancia en Valencia. Se trata de una obra

compuesta por dieciséis pequeñas piezas para la práctica instrumental, una de las cuales se llama precisamente "*Tempo di gavotta*".

La partitura consultada, debe ser la versión finalizada en 1939, pues está llena de anotaciones a lápiz y fechas próximas al estreno de 1960. Se trataría de la revisión hecha para su estreno, veinte años después de la composición. La revisión consistió, fundamentalmente, en la adición de algunos recitativos así como en pequeños cambios en la armonización de algunos pasajes.

En la página correspondiente a la primera Escena del Acto Primero, a pie de página figura la fecha 31-8-1938 que debe corresponder a la fecha de la orquestación, pues es posterior a las dos fechas citadas en la versión para canto y piano. El 17-8-59, añade el recitativo 6 bis y al día siguiente añade los recitativos 8 bis y 11 bis.

Al comienzo de la Segunda Escena del mismo Acto, figura la fecha 30-9-38, que según nuestra suposición significa que ha trabajado en la orquestación de la Primera Escena durante un mes. Un comentario a pie de página ilustra las dramáticas condiciones que rodean al compositor. Escribe "entre la pág. 78 o la 79, 4 bombardeigs en una nit". Cotejando la cronología de la Guerra Civil, debe referirse al bombardeo que sufrió Barcelona el día 16 de setiembre de ese año, a cargo de la aviación italiana ubicada en las Islas Baleares, repitiendo bombardeos acaecidos a lo largo de ese año que causaron centenares de muertos.

El compositor prosigue su trabajo y el 7 de octubre fecha el recitativo 13 bis, con una nueva fecha de corrección el 20 de agosto de 1959. El final de la Escena Tercera tiene la anotación del 30 de octubre del mismo año. El 6 de agosto de 1960, ya en vísperas del estreno, fecha el recitativo 26 bis. Sin embargo el recitativo 36 bis está fechado un año antes, el 17 de agosto de 1959. El final de la obra está firmado y fechado el 12 de abril de 1939, doce días después del final de la guerra con las consecuencias personales que ya han sido comentadas. La revisión, lleva otra fecha anotada, 1959-60.

Como preparación del estreno se hicieron tres audiciones previas dirigidas por el compositor. Fue la primera ópera retransmitida en directo por Televisión Española a todo el país. Lamentablemente no existe registro pues el magnetoscopio, de reciente invención por aquellas fechas, todavía no había llegado a España.

En la correspondencia de Lamote se encuentra un oficio de la Sociedad General de Autores de España (SGAE) de 26-5-61 por el que se le recuerda la conveniencia de inscribir la obra en el registro de la Propiedad Intelectual, pues la omisión del registro, además de privarle de los beneficios de la ley española, "puede ocasionarle graves perjuicios en relación con los países americanos." Lamote contestará el 5-8-61 y de hecho la obra se encuentra actualmente bajo la protección legal de derechos de autor.

El libreto está basado en la edición que Valle realizó en 1933, un volumen de la Opera Omnia, de la editorial Perlado, Pérez y Compañía, de Madrid. En el ejemplar de su propiedad y en la página del libro que relaciona los personajes, figuran anotaciones de puño y letra de Lamote sobre los registros de las voces correspondientes, así como una simplificación de los cantantes necesarios mediante la duplicación de papeles, de acuerdo con el siguiente esquema: Duende y Ventero, Ajonjolí y Ciego, Pompón y Pregonero, Reina y Geroma, Mangucían y Espandián, Maritornes y Pastora. También figura la anotación de Ballet. Sigue un croquis sobre el juego de pelota de la Escena Primera, en doce movimientos.

La Farsa presenta dos niveles interpretativos, el de la acción dramatizada, de comprensión inmediata y un segundo nivel, en el que los diálogos y las acciones contradicen totalmente al anterior, haciendo explícita la farsa del subtítulo de la obra. Lamote ha expurgado notablemente los diálogos que permiten ese segundo nivel de lectura por lo que la ópera resultante, difícilmente se puede calificar de farsa, asemejándose mucho más al cuento arquetípico, que en todo caso no es para niños por cuanto el lenguaje de la obra es de gran calidad literaria.

Sobre los motivos que ha tenido el compositor, sólo podemos especular. Además del contexto social y político del estreno que ya hemos comentado, puede haber influido la propia densidad del texto de Valle, en el que no hay tiempos muertos ni diálogos desprovistos de significado. Es posible que trasladar el material textual suprimido a la música hubiese alargado excesivamente la ópera o bien hubiese complicado la comprensión. Lo cierto es que al actuar así, la ópera resultante es menos interesante para el espectador culto para quien el distanciamiento de una acción más pegada al relato tradicional resulta mayor que si esa acción descubre un nivel de referencias metatextual.

### 3.2 Estreno. Recepción social. Contexto cultural

Fue estrenada el 17 de noviembre de 1960, 21 años después de ser escrita, permaneciendo en cartel hasta el día 26 del mismo mes. En total se ofrecieron tres funciones. Las dos décadas transcurridas desde su composición ilustran la marginación del compositor, proscrito tras la guerra civil como todos aquellos encuadrados por las nuevas autoridades en el bando perdedor o vencido. En el Anexo V se detalla el elenco vocal del estreno y la dirección artística.

Cuando la obra dramática fue estrenada, tuvo escaso éxito comercial. Sin embargo la crítica valoró su importancia aludiendo a la renovación que representaba en la escena del momento. Se alabó la construcción de diálogos



así como la acción, el dinamismo y la plástica, entendiéndola como un gran guiñol. La interpretación crítica la consideró alejada del realismo convencional de la dramaturgia burguesa dominante (Iglesias Santos 1998: 161).

El contexto del estreno de la ópera era bien diferente. Las representaciones, como se ha dicho, formaban parte del ciclo de abono del Liceu. El abono para la temporada 1960/1961, incluía los siguientes títulos del gran repertorio: *"Rigoletto"*, *"Falstaff"* y *"Aida"*, los tres de G. Verdi; *"El Barbero de Sevilla"*, de G. Rossini; *"La Favorita"* de G. Donizetti; *"I Puritani"* de V. Bellini; *"Carmen"* de G. Bizet; *"Tanhauser"*, *"Siegried"* y *"Parsifal"*, tres títulos de R. Wagner; *"La Flauta Mágica"* de W.A. Mozart; *"Madama Butterfly"*, de G. Puccini. Además *"El Murciélago"*, de J. Strauss se representaba por primera vez en el Liceu.

Se trata de un programa notablemente ceñido al repertorio más popular y representado. Las mismas obras siguen formando parte, seis décadas más tarde, del canon de los Teatros de Ópera de todo el mundo. Además el abono incluía el estreno de dos obras: *"Il Vortice"*, de Renzo Rossellini, por primera vez en España y *"La cabeza del dragón"* de Ricard Lamote, estreno absoluto. Dos obras nuevas dentro de un programa de 15 títulos, significan una relativa modernización en un marco musicalmente conservador.

La amplia presencia de obras wagnerianas responde a la importancia que la música de dicho autor tuvo durante el modernismo catalán en distintas manifestaciones artísticas: pintura, escultura, artes gráficas, etc.<sup>163</sup>

El programa de esa temporada abarcaba 50 representaciones, de ellas 15 de tarde y 35 de noche, que se desarrollaría entre las fechas 15 de noviembre y 7 de febrero. El precio de los abonos oscilaba entre las 12.500 pesetas de los más caros y las cinco mil pesetas de los abonos de menor precio. Además existían otras modalidades de abono a un número menor de funciones. Por esos años el salario medio de un trabajador cualificado oscilaba entre las 2400 pesetas en los sectores peor retribuidos y 5440 pesetas en los mejor pagados<sup>164</sup>, lo que excluía del público de abono del Liceu a la mayor parte de ellos. Había una segunda temporada, en primavera, dedicada fundamentalmente al ballet.

Testimonios de la época detallan la convención social que presidía la temporada de abono, con la exigencia de atuendo de etiqueta. En aquellos años, los accionistas del Liceu, herederos de los fundadores, contribuían a la financiación de las producciones a cambio de arrendar las localidades de las que eran propietarios para una o más funciones de cada título (Carandell 1990: 40).

Cuando Lamote escribe el libreto, no puede ignorar una fuente adicional a cuanto venimos diciendo: la leyenda catalana de Sant Jordi, sustancialmente

---

<sup>163</sup> MATEU, M. and VIÑAMATA, A., "Modernismo y wagnerismo en Cataluña". Ritmo,(533), 1983

<sup>164</sup> CARRERAS, A. and TAFURELL, X., *Estadísticas históricas de España. Siglos XIX-XX*. Bilbao: Fundación BBVA, 1989, p. 1226.

idéntica a todas las variantes conocidas, pero autóctona pues transcurre en un pueblo de Cataluña. Una princesa es ofrendada anualmente para aplacar al dragón hasta que Sant Jordi, caballero armado sobre alba montura, le da muerte. De la sangre del dragón brotan rosas y de ahí la hermosa tradición del Día del Libro que al tiempo subvierte, al menos parcialmente, la conmemoración cervantina.

Pero en la Barcelona de 1937-1939 y aún en la de 1960, las referencias implícitas eran obvias: el país y su cultura ofrendados en sacrificio al dragón, a la espera del paladín liberador. De hecho el primer acto público del nacionalismo catalán tras la Guerra Civil, que logró una enorme resonancia, tuvo lugar pocos meses antes del estreno de la ópera, en el Palau de la Música, ante un público sensiblemente similar al del Liceu. Los espectadores de la ópera, con independencia de su valoración personal, no podían ignorar los hechos acaecidos.

### 3.3 Paratextos. Programa de mano y otros documentos

El Archivo histórico del Gran Teatro del Liceu, ha sido catalogado y digitalizado por la Universidad Autónoma de Barcelona. De la obra que comentamos sólo se conserva el programa de mano y el cartel de la temporada.

El programa de la temporada de invierno 1960-61<sup>165</sup> dedicaba una página a la ópera de Lamote de Grignon, con el siguiente texto:

“ESTRENO ABSOLUTO DE LA OPERA NACIONAL “LA CABEZA DEL DRAGÓN”

Basada en la comedia del mismo título del gran escritor Ramón del Valle Inclán y con música del maestro Ricardo Lamote de Grignon.

Se trata de una partitura sumamente ambiciosa, con un fondo temático original, pero que voluntariamente rememora las antiguas melodías hispanas, precisamente de la remota época en que se sitúa la acción.

Obra extensa, tres actos y seis Cuadros, de copioso y difícil reparto, que exige por sus situaciones un complicado montaje.

La Compañía, para interpretarla, se ha seleccionado con el mayor interés lográndose un conjunto de toda calidad. El maestro Lamote de Grignon dirigirá y concertará la ópera, de la que se ha confiado la dirección escénica a Antonio Chic, joven valor barcelonés, que repetidamente ha dado muestras de su exquisito buen gusto y habilidad técnica y que tiene un decidido empeño en desarrollar un montaje de gran calidad, en el que lo secundará como

---

<sup>165</sup> Disponible en:

<http://www.bib.uab.cat/human/arxiusocietatliceu/publiques/liceuddd.php?idliceu=493>

proyectista de decorados y figurines de vestuario otro elemento de toda garantía el pintor José María Espada.

La presentación de *“La Cabeza del Dragón”* en este Gran Teatro, continúa una tradición fuertemente arraigada y simpática en el movimiento artístico de este primer teatro lírico español. El maestro barcelonés Ricardo Lamote de Grignon, durante varias temporadas actuó como violoncellista en la Orquesta Sinfónica del Liceo y obtuvo uno de los primeros premios del Concurso para obras sinfónicas, convocado por esta Empresa, y su ilustre padre, el siempre recordada maestro Iuan Lamote de Grignon, aparte dirigir también aquí con frecuencia óperas y conciertos, estrenó varias obras suyas de singular relevancia.”

El programa de mano (PM), de 96 páginas, incluía el reparto, la sinopsis argumental, bocetos de vestuario y fichas del compositor, de Valle-Inclán, del realizador o director escénico y del escenógrafo. De los intérpretes, exclusivamente fotografías. La reseña del compositor se acompaña de la cronología de sus obras, fechándose en 1939 la primera versión de la obra que esa noche se estrenaba. El programa se completa con un breve noticiario de la actualidad del Liceu y con abundante publicidad de carácter comercial y, en general, local, muy alejada de la que hoy es habitual en ese tipo de paratextos.

### 3.4 Crítica mediática

Al día siguiente, U.F. Zanni se hace eco del estreno bajo el expresivo título de “Excelente éxito”,<sup>166</sup> resaltando que el autor tiene ganadas “hondas admiraciones” por su amplio desempeño. Hace referencia a declaraciones del autor según las cuales la obra estaría terminada en 1939 para su estreno como zarzuela, pero que fue ampliada para lograr una obra más ambiciosa. Desconocemos el contexto de esas declaraciones pero podrían ser una mera justificación sobre las dos décadas transcurridas entre la composición y el estreno. El autor de la crónica comenta la plasticidad y colorido así como la intensa vida musical de los personajes. Habla de “expresivo lirismo”, “felicísimas combinaciones sonoras” y de sólida correspondencia entre el foso y las tablas,

“...a través de seductoras páginas, unas impregnadas de simpático exotismo y otras recayentes al más puro y significativo nacionalismo español”

No obstante considera que la obra resulta “algo reiterativa” y de “desmesuradas proporciones”. Es probable que haga referencia no tanto a la duración de la obra, sino a la del espectáculo, que al cambiar de escenario en cada escena requería pausas de una cierta duración.

---

<sup>166</sup> ZANNI, U.F., “Con excelente éxito se estrenó la ópera *La cabeza del dragón*. Barcelona: *La Vanguardia*, 18/11/1960.

Según el crítico, “el éxito fue claro y caluroso en algunos momentos”. Alaba el trabajo del director, y en especial del tenor que encarnaba a Verdemar, principal protagonista y del que dice que recibió “particulares ovaciones”. Cita a todos los demás intérpretes. Respecto al público asistente, no llegó al lleno, pero los aplausos “sonaron largamente en el curso de la representación y al final de los cuadros y los actos”.

La prensa<sup>167</sup> especializada también se hizo eco. En un artículo sin firma se dice que ha sido un “completo éxito” y que la pieza participa de “los caracteres de farsa, cuento de hadas, comedia sentimental y drama”. La música es “siempre lírica, rebosante color y de bellos hallazgos orquestales”. En ocasiones “tiene cierto sabor clásico” y es abundante en “trazos melódicos y rítmicos de típico sabor español”. Valora los seis preludios musicales como una síntesis sinfónica de la acción posterior. Resalta al tenor Bernabé Martí<sup>168</sup>, aunque tiene palabras de elogio para todos. Del público se dice que con sus aplausos obligó a los intérpretes a saludar varias veces. Finalmente escribe que con “*La Cabeza del Dragón*”, la ópera española entra definitivamente en la órbita del gran espectáculo operístico de tipo universal”.

### 3.5 Crítica académica

No hemos hallado noticia de críticas académicas.

### 3.6 Grabaciones.

Fue la primera ópera transmitida por televisión en España. Lamentablemente el equipo de grabación que hace posible su conservación, el magnetoscopio, aún no había llegado a España por lo que no se conservan testimonios de la producción, ni del sonido. Sólo existe una fotografía<sup>169</sup> del saludo final de los intérpretes y los directores musical y escénico a través de la cual sólo se conoce el vestuario, de época, de los intérpretes.

En diciembre de 2011, en el marco del congreso “Valle-Inclán: Raíz, universalidad e vanguardia”, organizado por la Asociación de Directores de

---

<sup>167</sup> Madrid: *Ritmo* (315), 1960.

<sup>168</sup> Posteriormente desarrollaría una larga carrera musical, en ocasiones acompañando a la soprano Montserrat Caballé, su esposa.

<sup>169</sup> Disponible en:

[https://www.google.es/search?q=LA+CABEZA+DEL+DRAGON+%C3%93PERA&num=30&newwindow=1&rlz=1C1AVNG\\_enES708ES708&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjwMKOsITfAhVJB8AKHbD0B9AQ\\_AUIDigB&biw=994&bih=432#imgrc=f107Y7\\_3WaaibM:](https://www.google.es/search?q=LA+CABEZA+DEL+DRAGON+%C3%93PERA&num=30&newwindow=1&rlz=1C1AVNG_enES708ES708&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjwMKOsITfAhVJB8AKHbD0B9AQ_AUIDigB&biw=994&bih=432#imgrc=f107Y7_3WaaibM:)

Escena de España (ADE) tuvo lugar una interpretación musical<sup>170</sup> del dúo del Rey Micomicón y la Infantina.

#### 4. Análisis comparativo-textual

De acuerdo con lo expuesto *ut supra* (cf. 1.3), comentaremos brevemente y de forma sucesiva las características del Texto Dramático y del libreto para luego considerar las convergencias, divergencias e interferencias que se han verificado en la transposición, atendiendo a la diégesis, la intriga y a los personajes. En cuanto al libreto se tendrán en cuenta las consideraciones expuestas en la sección 2.3.1 sobre problemas de transposición.

##### 4.1 Texto Dramático

Se trata de la primera de las cuatro Farsas escritas por Valle, siendo su destino el Teatro de los Niños ya citado, que pese a su nombre tuvo por público a dramaturgos, actores y artistas y una vida efímera (Rubio 1987: 37), si bien el mismo autor expresa que es la obra que más se aleja del propósito declarado por la citada iniciativa, calificándola de sátira política.

Se ha considerado que se inscribe en el período de transición hacia la deformación satírica que Valle inicia en vísperas de la Gran Guerra (Sánchez Lailla 2004: 121) y que conducirá al esperpento. No obstante se han señalado otros posibles marcos interpretativos (Dougherty 1991: 531).

La farsa como corresponde a su tipología dramática, tiene dos niveles semánticos. En primer lugar el de la acción narrada, lineal, con un nivel de comprensión universal. La obra sigue la estructura del cuento tradicional, sobre el héroe que abandona el hogar, corre aventuras, descubre su destino, se encamina hacia él, vence la prueba, desenmascara al traidor y accede al trono con la Princesa desposada.

Pero también presenta otro nivel, explícito en el texto, que contradice o ridiculiza al primer nivel, requiriendo de un público adulto y suficientemente instruido para captar todos los significados implícitos en lo que se dice desde el escenario, que, como hemos visto, abarcan aspectos de la vida política, social y cultural de la época.

Por otra parte, Valle añade a esos dos niveles semánticos, un tercer nivel presente sobre todo en las acotaciones, que remiten a un mundo simbólico

---

<sup>170</sup> Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5Yd08ggWmvk>

propio del modernismo: un castillo como los de las aventuras de Orlando, la descripción de la venta, la noche quimérica y azul, el jardín con rosas, escalinatas, pavos reales, lago y cisnes unánimes, los chapines de piedras preciosas, la espada de diamante o la góndola de plata con palio de marfil.

Junto a esa solemnidad de las descripciones, Valle apunta las acciones que deben desarrollar los personajes, de gran comicidad: la pelota que estalla en las mejillas, la corona bailando, la pelea de Espandián y Geroma, el Bufón sin vestido, el movimiento del cortejo con la Infantina, el aspecto del Bravo cuando reclama el premio o Fierabrás con la nariz goteando.

En la farsa Valle utiliza distintos recursos de la tradición del género, uno de cuyos referentes históricos es la *commedia dell'arte*, basada en la utilización de los *lazzi* o *gags*. Desde los personajes como el Bufón o el Duende, la importancia de los objetos o del disfraz, hasta la fusión de solemnidad y trivialidad característica (Sánchez Lailla 2004: 122-123). El mismo autor señala:

“Hay, en primer lugar, toda una "gramática del caminar", evidente en la importancia que cobran las piruetas del Duende (...) Valle-Inclán construye a sus personajes de tal modo que se prestan a un análisis de estas series, puesto que las descripciones muestran más preocupación por la misma caracterización externa (ropa, vestimenta) que por la esencia de los personajes. (...) La serie del cuerpo presenta algunos elementos interesantes. Ya se advierte en Valle-Inclán la tendencia a reducir los personajes a un conjunto muy esquemático de rasgos definitorios” (2004: 119)

Comenta además la serie de vocablos de serie de la alimentación, presente en varias escenas, la importancia definitoria del ropaje y el peso de los objetos en el desarrollo dramático. Para este autor la farsa está inscrita en una visión carnavalesca. El mismo autor señala la importancia de la música en el Texto Dramático original. Canciones del Duende y de la Pastora. La trompa de Espandián y los cascabeles del traje del Bufón, los cantos del ruiseñor junto con las referencias al baile.

Otros rasgos notables son la alteración del sentido del lenguaje convencional, las numerosas referencias a la música y la danza así como la presencia de muchos tópicos procedentes del simbolismo: jardines, cisnes, pavos reales, laberintos, ruiseñores... También se encuentra tópicos de los cuentos folkóricos: príncipes, dragones, duendes, anillo y espada mágicos, presentes además en la construcción: tres príncipes, tres juegos de pelota, tres reacciones de los príncipes (Rubio 1987: 41).

En la escena primera, la acotación inicial sitúa a los personajes “en el patio de armas de un castillo muy torreado, cómo aquellos de las aventuras de Orlando”, alusión a la obra de Ariosto publicada en 1532, castillo que “puede ser de diamante, de bronce o de niebla”. La escena segunda introduce elementos tomados de la obra cervantina, como la Venta, la Maritornes o Espandián,

reelaboración del personaje de Ginés de Pasamonte. Los personajes dialogan sobre las Indias.

La escena tercera transcurre en un jardín simbolista en el que según reza la acotación, podemos encontrarnos:

“(...) con rosas y escalinatas de mármol, donde abren su cola los pavos reales.  
Un lago y dos cisnes unánimes. En el laberinto de mirtos (...)”

La escena cuarta en un Bosque de Mil Años, mientras que la quinta retorna al jardín simbolista de la escena tercera y la última tiene lugar en el palacio. El compositor ha mantenido en el libreto la mayor parte de las acotaciones de Valle.

Vestidos y objetos remiten a ese mismo tiempo vagamente medieval o renacentista: armadura, espadas, puñales, bufones.

En su conjunto, las referencias plásticas, musicales y literarias presentes en la obra, permiten una lectura erudita y reflexiva a la vez que divertida (Martínez López 2004: 90). Además posibilitan diferentes soluciones escénicas. Es lo que ha hecho Lamote, priorizando la dimensión del cuento tradicional.

Schiavo (2000) sintetiza en cinco los rasgos principales de la obra: a) pocas concesiones a sus teóricos destinatarios, b) personajes de distinta procedencia destacando los cervantinos, c) crítica de la realidad política, d) presencia positiva del mundo rubendariano, e) indagación profunda en los recursos del grotresco. Esto último para la autora produciría “la gran risa jovial que se convierte, con el esperpento, en la risa petrificada o en la mueca del humor negro” (2000: 324).

Por otra parte, el tratamiento de los reyes estaría relacionado con el de las figuras de los naipes que aparecen en “*Alice in Wonderland*” mientras que la deshumanización de los personajes de la corte tendría su origen en las fiestas galantes y la literatura pastoril, con precedentes en otros textos de Valle (2000: 326).

Por su parte, Zavala (1988) considera que los subtextos parodiados son “*Orlando furioso*”, la mitología y la música wagnerianas, y, en general, los cuentos infantiles, los cuentos de hadas, las estampas y litografías infantiles así como algunos cuentos darinianos (1988: 164).

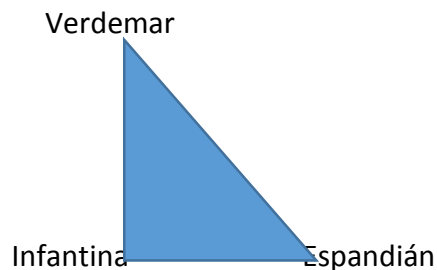
De *Poética de la carnavalización* ha conceptualizado Zavala (1989) la producción de Valle, citando no sólo las series carnavalizadas de Bajtin, cuerpo, ropa, comida, bebida, sexualidad, escatología, muerte, sino también la heteroglosia o incorporación de lenguajes y lenguas y la liberación del poder de las palabras. (1989: 257). Sin embargo señalemos que la consideración unitaria de la obra de Valle como texto único, ha sido considerada minoritaria entre los especialistas que prefieren considerar dos períodos, simbolista y expresionista (Santos 1991: 531).

Varios autores han tratado el proceso de carnavalización de la obra de Valle-Inclán (Huerta 1989: 25) a través del proceso de degradación y de acuerdo con la estética del realismo grotesco ampliamente estudiada por Bajtin en su análisis de la obra de Rabelais (Bajtin 1987: 23-25). En la Farsa, hay alusiones explícitas al carnaval, a lo corporal, a la alimentación, a lo bajo corporal, a la subversión de las jerarquías (Sánchez Lailla 2004: 129). Este último autor resalta la influencia cervantina en el tratamiento, desmitificador, del honor, en especial en la escena de la venta. La subversión de los valores alcanza también a los del saber, al amor romántico o el matrimonio.

Valle ha recreado un cuento universal, tomando los elementos necesarios del acervo folklórico para su propósito dramático, como hizo en otras obras suyas por más que a algún crítico coetáneo como Julio Casares, le pareciese motivo de escándalo (Lima 1995: 208). Sobre las funciones de las partes del cuento, ha escrito Propp que:

“El número total de elementos, de partes constitutivas del cuento, alcanza aproximadamente a ciento cincuenta” y que “la ausencia de algunas de ellas [las funciones] no influye en el orden de sucesión de las demás. Su conjunto constituye un sistema, una composición” (Propp 1928: 192)

La acción dramática se puede representar como un triángulo en el que Verdemar, protagonista de la obra, tiende hacia la Infantina con la oposición de Espandián.



Entre las fuentes utilizadas por Valle, Speratti-Piñero (1968) señala:

- a) El romance tradicional “*Como estando Guzmán el Bueno a servicio del Rey de Marruecos mató una sierpe, y domó un león que con ella combatía*” (Lida, 1941, citado por Speratti-Piñero 1968: 35). Aparecen los temas del héroe, del dragón, de la lengua y de los impostores.
- b) Cuentos de Grimm “*Der Eisenhans*”, “*Die zwei Brüder*”, “*Der gelernte Jäger*” y “*Der Trommler*”. Aparecen en ellos el tema del duende encerrado en el torreón y la negociación para liberarlo, el tema de la princesa entregada al dragón y salvada por el héroe mediante la espada extraordinaria.
- c) Leyenda de Tristán e Iseo, donde aparece el tema del impostor que intenta engañar a la princesa, además de otros de los ya citados.



- d) El episodio de la venta y sus personajes, presente en el Quijote, que inspira personajes y escenas en la Farsa.

Jean Marie Lavaud (1992) desarrolla y amplía las fuentes posibles, añadiendo las siguientes:

- e) Armas y divisa de la familia Tagle, de donde procederían los versos de la pastora y la flor de lis. Además cita el cuento de Pardo Bazán que recrea dicha divisa
- f) El cuento popular “*Como la vianda quiere a la sal*”, recogido en Santander pero de carácter universal, que además de ser también posible fuente del shakespeariano “*El rey Lear*” aquí da lugar a las referencias a la sal.

El mismo autor desarrolla los temas de las fuentes citadas que han sido incorporados directa o indirectamente a la Farsa (1992: 508-533). Por otra parte aplica la metodología de Propp<sup>171</sup> al análisis de la obra para concluir que Valle ha tomado la estructura tradicional pero la ha subvertido manipulando las funciones, añadiendo elementos heterogéneos hasta transformarla en la farsa (1992: 561).

Rubio (1987) ha estudiado los motivos cervantinos como los nombres de algunos personajes, la ficción dentro de la ficción, la mezcla de géneros literarios e incluso formas del lenguaje y dinamismo de la acción, que hacen de la obra

“Ejemplo extraordinario del quehacer valleinclaniano con su distanciamiento definitivo del ensueño y del estatismo simbolistas, sustituidos por una confianza nueva en la teatralidad renovada y en el arte escénico como instrumento destructor de mitos y de análisis de la realidad española (...) En Cervantes parece haber encontrado Valle un maestro inmejorable. “*La cabeza del dragón*” sería así en cierto modo una proclama contra los viejos mitos españoles y contra la literatura modernista evasiva, contra los viejos y los nuevos libros de caballerías” (1987: 50)

Para Cardona (2010) en la obra hay un doble plano: el de entretenimiento y diversión frente a otro de intención satírica. Considera que se trata de una parodia humorística de los cuentos de hadas, con ecos de Rubén Darío y de los tópicos modernistas, especialmente en la Escena Tercera (2010: 66). De Espandián comenta que es el arquetipo del “*miles gloriosus*”, creado por Plauto en la obra de igual título. En su opinión algunas secuencias de la obra recuerdan los gags de las películas de Mack Sennet y de Charlot (2010: 76).

---

<sup>171</sup> El Capítulo III de la obra de Propp (1928) está dedicado al análisis de las funciones de los personajes.

## 4.2Libreto. Cuadro comparativo de Jornadas, Actos y Escenas

Lamote mantiene casi todas las acotaciones de Valle. El texto por el contrario se ha abreviado en la forma que se indicará y se han reordenado en algunos momentos las secuencias de diálogo. Los personajes secundarios también han sufrido algunos cambios. Así la Maritornes, que apenas interviene en el texto original ahora tiene una intervención algo más extensa en la escena de la Venta, asumiendo parte del papel del Ventero, probablemente para ofrecer un contrapunto vocal femenino de cierta intensidad.

La modificación más relevante afecta a la corrección política, desapareciendo todas las críticas que hacen los personajes y Valle a través de ellos, numerosas y prístinas, dirigidas al Rey, al Primer Ministro, o al Parlamento, pero también a Wagner, los chistes sobre los cómicos y literatos, etc. Cabe recordar que en 1960 la censura estaba vigente y que el compositor había sufrido la cárcel así como la pérdida de su puesto de trabajo como represalia por su presunta actitud durante la contienda civil.

El Texto Dramático se desarrolla en un único Acto y seis Escenas. Sin embargo la ópera está dividida en tres Actos, seis Escenas y treinta y siete números correlativos. El primer Acto operístico finaliza con la escena en la venta, de carácter coral. El Acto segundo permite el desarrollo musical de los personajes principales.

Para facilitar el comentario presentamos una Tabla de comparación de las escenas de ambos textos. Hemos considerado las microsecuencias<sup>172</sup> que pueden extraerse de la obra original a través de las acotaciones del autor.

| TEXTO DRAMÁTICO  | ÓPERA  |
|--|--|
| ESCENA PRIMERA   | ACTO I   |
| 1.1Verdemar-Pompón-Ajonjolí<br>Critican al Rey, la Reina, Primer Ministro                                    | E1. Preludio en el patio de armas.<br>Instrumental   |
| 1.2 Los mismos más el Duende<br>Ajonjolí engaña al Duende. Ironías sobre la palabra dada y la condición real | Se inicia directamente con el juego de los Príncipes. Reproduce 1.1*, 1.2*, 1.3, 1.4, 1.5*, 1.6*, 1.7, |
| 1.3Pompón engaña al Duende   | Polonesa instrumental previa a la entrada del Rey  |
| 1.4 (Acotaciones mordaces sobre Wagner y el canto del Duende)  | Reproduce 1.8, 1.9, 1.10*  |
| Juegan los Príncipes. Canta el Duende encerrado  | El Coro interviene cantando parte de la intervención del Rey   |

---

<sup>172</sup> UBERSFELD (1993: 166-168).

|   |   |
|---|---|
| <p>1.5 Ajonjolí engaña al Duende. Ironías sobre los hombres de honor y los Príncipes</p> <p>1.6 Príncipes y Duende. Verdemar se ofrece a robar la llave</p> <p>1.7 Engaño de Verdemar a la Reina</p> <p>1.8 Verdemar libera al Duende que le entrega el anillo mágico. Verdemar asume la responsabilidad de su conducta.</p> <p>Pomposo parlamento del Rey explicando las travesuras del Duende. Hace regalos a sus hijos. Descubre que está libre el Duende</p> <p>1.9 La Reina y el Rey se quejan</p> <p>1.10 Los Príncipes discuten por los regalos. Verdemar decide huir</p>  |   |
| <p>ESCENA 2</p> <p>2.1 Ventero-Verdemar-Bufón-Maritornes. Ironías sobre los escritores, los políticos y el Rey. El Bufón y el Ciego dialogan</p> <p>2.2 Verdemar invita al Ciego a sumarse a la mesa</p> <p>3.5 Verdemar reclama noticias de la Infantina. Ironías sobre viejos, tullidos y sobre los reyes. Verdemar se declara presto a vencer al Dragón</p> <p>3.6 Entran Espandián y Geroma que se autoinvitan a la mesa. Verdemar impone a la fuerza modales de cortesía a Espandián mientras éste se reclama de los suyos, discutiendo con Geroma</p> <p>3.7 Espandián y Geroma discuten. Espandián y Verdemar pelean</p> <p>2.6 El Bufón recomienda a Verdemar que huya. El Ventero se suma al consejo. El</p> | <p>ESCENA II</p> <p>Instrumental “Canto del sereno” (Popular, San Mateo, Castellón)</p> <p>Instrumental Romance popular (Pontevedra)</p> <p>Reproduce 2.1*, 2.2*, 2.3*, 2.4*, 2.5*</p> <p>Suprimido 2.6**</p> <p>Reproduce 2.7</p> <p>Canta el Coro de Brigantes**</p> <p>Reproduce 2.8</p> |

|   |   |
|---|---|
| <p>Bufón convence a Verdemar para que tome su vestido</p> <p>2.7 Llega Espandián interroga al Bufón</p> <p>2.8 El Pregonero anuncia el premio para quien mate al Dragón</p>   |   |
| <p>ESCENA TERCERA</p> <p>3.1 Verdemar inicia el cortejo de la Infantina en el jardín</p> <p>3.2 idem por medio de una rosa</p> <p>3.3 Verdemar pide apoyo al Duende para su empresa</p>   | <p>ACTO II</p> <p>Preludio instrumental de la señora Infantina</p> <p>Reproduce 3.1, 3.2, 3.3</p>   |
| <p>ESCENA CUARTA</p> <p>4.1 En el bosque, la Infantina agotada y el Maestro de Ceremonias defendiendo la tradición-La Duquesa se compadece formalmente sin entender nada</p> <p>4.2 La Infantina queda sola</p> <p>4.3 El Rey Micomicón propone a la Infantina huir lo que ella rechaza</p> <p>4.4 Se presenta Verdemar</p> <p>4.5 Verdemar mata al Dragón y regala chapines de piedras preciosas a la Infantina</p> <p>4.6 El Duende arranca la lengua del Dragón. Una pastora canta una premonición</p> | <p>ESCENA 4</p> <p>Preludio instrumental en el Bosque de Mil Años</p> <p>Canta el Coro la oración a San Miguel**</p> <p>Reproduce 4.1*, 4.2, 4.3, 4.4</p> <p>Canta el Coro**</p> <p>Reproduce 4.5, 4.6</p>  |
| <p>ESCENA QUINTA</p> <p>5.1 La Duquesa indaga con la Infantina sobre la identidad del matador del Dragón</p> <p>5.2 Verdemar vestido de Bufón inquieta a la Duquesa</p> <p>5.3 Verdemar habla con la Infantina</p> <p>5.4 Micomicón anuncia la llegada del matador. Verdimar recuerda a la Infantina su promesa</p> <p>5.5 Espandián reclama para sí la hazaña. La Infantina lo rechaza. Pide la cabeza del Dragón como prueba</p>  | <p>ACTO III. ESCENA 5</p> <p>Preludio instrumental en el lago</p> <p>Arieta de Verdemar. Texto de Juan del Encina**</p> <p>Reproduce 5.1*</p> <p>Suprimido 5.2**</p> <p>Reproduce 5.3</p> <p>Instrumental mientras entran Micomicón y los cortesanos</p> <p>Entra Espandián. Coro**</p> <p>Reproduce 5.4*, 5.5*</p> |

|   |  |
|---|--|
| <p>5.6 Aparece el Bufón denunciando que Espandián le robó el vestido que era de Verdimar. Reclaman la presencia del general Fierabrás</p> <p>5.7 Se descubre la impostura. Verdemar se identifica con su rango. Espandián es castigado</p> <p>5.8 Lamento de Geroma</p>   | <p>Suprimido 5.6**</p> <p>Instrumental, Pantomima de los Bandoleros</p> <p>Reproduce 5.7*, 5.8</p>   |
| <p>ESCENA ÚLTIMA</p> <p>6.1 El Ciego y el Bufón dialogan. Ironía sobre los barcos de emigrantes</p> <p>6.2 El Duende pregunta a Verdimar por su padre</p> <p>6.3 Micomicón reclama la presencia de Mangucían</p> <p>6.4 El Duende cambia el plato de Mangucían provocando una riña entre los dos reyes</p> <p>6.5 Bendición de los novios</p> | <p>ESCENA 6</p> <p>Preludio instrumental, sones de fiesta</p> <p>Reproduce 6.1*, 6.2*</p> <p>Cortejo nupcial-Coro de doncellas**</p> <p>Reproduce 6.3</p> <p>Danzas de los Banquetes Reales. Instrumental</p> <p>Reproduce 6.4*</p> <p>Coro**</p> <p>Reproduce 6.5</p> <p>Coro**</p> |

\*Texto suprimido

\*\* Texto añadido

### 4.3 Convergencias, divergencias, interferencias

#### 4.3.1 En la diégesis

Las modificaciones textuales que ha sufrido la obra original de Valle-Inclán son muchas. Hemos reseñado las más relevantes desde el punto de vista de la significación. Las interpolaciones textuales se corresponden con las intervenciones corales. Comentaremos los cambios siguiendo el orden de las escenas del Texto Dramático.

La primera escena ha sido condensada, manteniendo los hechos principales pero suprimiendo todas las alusiones que podrían ser consideradas inadecuadas al momento, por parte del libretista. Son las siguientes:

“El Príncipe Pompón: (...) El aire, el humo y el vacío son los tres elementos en que viven más gusto los sabios

El Príncipe Ajonjolí: (...) ¿No vemos al Primer Ministro del Rey nuestro padre? ¡Unos dicen que tiene la cabeza llena de humo! ¡Otros, que de aire! ¡Y otros, que vacía!

El Príncipe Pompón: ¡Y, sin embargo, todas las gacetas ponderan sus discursos y pregonan que es un sabio, (...) El Rey nuestro padre le confía el gobierno de sus Estados.

El Príncipe Verdemar: Pero ya sabéis lo que dice la Reina nuestra madre, cuando le repela las barbas al Rey nuestro padre. ¡Una casa no se gobierna como un reino! ¡Una casa requiere mucha cabeza! Y el Rey nuestro padre le da la razón.

El Príncipe Ajonjolí: Porque es un bragazas. Pero el Primer Ministro no se la da y dice que todas las mujeres, reinas o verduleras, son anarquistas”

Rey y Primer Ministro son aquí sometidos a una crítica implacable. Recordemos que la obra fue publicada por primera vez en 1910, cuando accede al Gobierno como Presidente, José Canalejas, liberal, quien será objeto de ácidas críticas periodísticas por parte de Valle, en ese momento todavía imbuido del pensamiento carlista<sup>173</sup> (Santos 1993: 188).

En la misma escena también se ha suprimido del libreto las líneas de diálogo entre los Príncipes Pompón y Ajonjolí sobre los duendes, que, contraponiendo realidad y fantasía, acentúan el carácter de farsa (Rubio 1987: 43). El compositor, ya desde el inicio de la ópera, está redefiniendo el carácter de la misma, que evoluciona de farsa a ópera cómica, una decisión deliberada ya que, como hemos dicho, es también el autor del libreto.

La segunda escena de la ópera se inicia con un romance de ciego, popular, de la provincia de Burgos, según anotación a pie de página de Lamote. Lo hemos localizado con ese texto en la obra de Pedrell<sup>174</sup>, lo que nos ratifica en la suposición de que las dos anteriores composiciones instrumentales proceden del mismo Cancionero. El texto reza:

“Paseaba un capitán una mañana serena, /con cuatrocientos caballos debajo de su bandera/ Voces corren, voces corren, voces corren por España/ que don Juan el caballero, está malito en la cama”.

Se trata de un texto divergente con respecto a la trama de la obra y también respecto a las intervenciones de los demás personajes. Podría considerarse como una alusión a las novelas de caballerías, satirizadas en el texto siguiendo las fuentes cervantinas.

Además se ha suprimido dos réplicas entre el Bufón y el Ciego, de carácter mordaz, y un cuadro íntegro del Texto Dramático en el que el Bufón, Verdemar

---

<sup>173</sup> Así, lo expresa Valle-Inclán en los artículos “Las intrigas”, Madrid: *El Mundo*, 2/05/1908, (2 y “La Señora Infanta en tierra argentina”, Madrid: *El Mundo*, 12/06/1910.

<sup>174</sup> PEDRELL, F., op. cit. Volumen III, p. 221.

y el Ciego dialogan, expresando varias críticas sobre los reyes, sus lacayos, la emigración, los viejos o los tullidos.

#### 4.3.2 En la intriga

En la escena inicial, que transcurre mientras los Príncipes juegan a la pelota, se suprimen las líneas de diálogo que evidencian el estilo de farsa, dejando una narración lineal. Citamos el texto suprimido:

“El Duende: Os vuelvo vuestras promesas reales, que os servirán mejor que la pelota. ¡Son más huecas y más livianas!

El Príncipe Verdemar: (...) y cumpliré como hombre de bien, como caballero y como Príncipe

El Duende (ante la proposición de Verdemar de derribar la puerta con los hombros): (...) antes de derribarla os habría salido joroba. Príncipes míos, estaríais muy poco gentiles.

El Príncipe Ajonjolí: Nuestro padre el Rey castigará tu insolencia

El Príncipe Pompón: El verdugo cortará tu cabeza

El Príncipe Verdemar: Me duele que el engaño de mis hermanos te haga dudar de mi palabra”

En el texto original se reforzaba la diferencia entre Verdemar, que acumula los rasgos del héroe tradicional, y sus hermanos vengativos y tramposos. Pero también la crítica del Duende sobre la liviandad de las palabras de los hermanos o su debilidad física. Es en ese instante, cuando Verdemar decide abandonar el Palacio familiar, si bien los motivos para el espectador de la ópera permanecen confusos, mientras que en el Texto Dramático se deducen fácilmente.

El Coro, inexistente en la obra original, actúa en la Escena Primera de la ópera, repitiendo a modo de eco las frases que han pronunciado el Rey y la Reina. Su texto es el siguiente:

“Oh quién fue el traidor que al duende dio libertad. Me han robado la llave. Hay traidores en palacio. Estamos como en Babia (Rusia en el texto original). Peor, peor que en Babia” (id)

De acuerdo con la tipología de Pavis (1980), el Coro representa aquí la expresión de la comunidad (1980: 102). Señalemos que, según el Diccionario de la R.A.E., la modificación geográfica tiene una mala construcción gramatical, sobrando el adverbio. Por otra parte, carece de sentido. En el original sí lo tiene: “¡Peor que en Rusia, porque aquí no hay policía!”. Recordemos que en 1960 no sólo no existían relaciones diplomáticas con Rusia sino una hostilidad absoluta como consecuencia del desenlace de la Guerra Civil y de la expedición de la División Azul.

En la escena segunda, el Texto Dramático se sintetiza. Se trata de las discusiones que mantiene Verdemar con Espandián y la de éste con Geroma, su coima, que arrojan luz sobre las relaciones entre personajes que reaparecerán en la escena final.

En la misma escena, el Coro de Brigantes, inexistente en el Texto Dramático, canta el siguiente texto:

“¡Maese Trabuco!, ¡Maese Trabuco!, somos d’Espandián (sic), somos d’Espandián la gente. ¡Maese Trabuco! ¡Maese Trabuco! Somos d’Espandián la banda, gente d’Espandián con mil diablos llamamos en la puerta con el pomo del puñal ¡Maese Trabuco! ¡Maese Trabuco! ¡Trabuco! ¡Trabuco! ¡Buco! ¡Buco!”

El efecto de esas palabras con sus aliteraciones es reforzar el parlamento del propio Espandián. La apelación al Ventero como Maese Trabuco, parece un homenaje al homónimo personaje de Giuseppe Verdi en la ópera “*La forza del destino*”, basada en la obra del Duque de Rivas, “*Don Álvaro o la fuerza del sino*”, en la que representa a un arriero, también en una posada, durante el Acto Segundo y posteriormente a un revendedor que hace negocio en el campamento militar del Acto Tercero.

La escena cuarta comienza con la intervención del Coro tras un Preludio instrumental. Lamote no identifica el texto que entona el Coro pero lo hemos localizado en la Biblioteca Nacional. Se trata de una composición de Lope de Baena a modo de oración que figura con el número 301 en el *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*, compilado por Francisco Asenjo Barbieri<sup>175</sup> y editado por la Real Academia de Bellas Artes. Barbieri fue la figura principal en la definición y consolidación del género de la zarzuela como espectáculo lírico popular basado en la tradición española. Él mismo fue autor de decenas de títulos e impulsor del Teatro de la Zarzuela entre otras iniciativas. Por otra parte él y Pedrell, a quien ya hemos citado en estas páginas, inician la musicología en España. Lamote se revela como lector atento de ambos.

La obra citada es una transcripción del llamado “*Cancionero de Palacio*”<sup>176</sup>, elaborado durante varios años y por varias manos durante el reinado de los Reyes Católicos probablemente en el entorno del Almirante de Castilla, Fadrique Enríquez, cuyos herederos posteriormente lo vendieron a la Biblioteca de Carlos IV.<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup> ASENJO BARBIERI, F., *Cancionero musical de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes, 1890.

<sup>176</sup> *Cancionero de Palacio*. Madrid: Biblioteca Digital Hispánica. Signatura M/2669.

<sup>177</sup> OLMOS SÁEZ, A., “En torno al Cancionero de Palacio y al Cancionero Musical de Segovia. Análisis de su origen y utilidad”. Zaragoza: Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología (28-1), 2012, pp. 43-66.



Lope de Baena o de Vaena según Mitjana (1993: 48-49), fue organista de la capilla musical de la corte de los Reyes Católicos. Fray Francisco de Avila<sup>178</sup>, en su poema de 1520, “*La Vida y la Muerte*” lo retrata así:

“Tovimos a nuestra vista, /Un artista tañedor/Muy subido citarista, /De tañedores primor. /Fue su músico dulzor, /Que quitaba toda pena, /Y era Lope de Baena, /Moi sutil componedor”.

Menéndez Pelayo (1916: 115), lo considera entre los malos imitadores de Dante si bien pondera la obra por los numerosos datos históricos que aporta sobre distintos personajes. El coro canta los siguientes versos entresacados de la citada composición de Lope de Baena:

“Arcángel San Miguel, tu señor seas siempre en su favor! ¡Oh angélica luz clara, tú la defiende y ampara! De aquella espantosa cara de furor quieras ser su defensor! Señor seas siempre en su favor”

En la ópera la alusión al Dragón, es clara. En Baena probablemente se refiere al Diablo, pero el uno suele utilizarse como metonimia del otro, significando el adversario al que el héroe debe vencer para adquirir esa condición. El Coro está introduciendo el momento en el que la Infantina será abandonada en el Bosque, morada del Dragón, donde se consumará el sacrificio. El texto citado está relacionado con el Texto Dramático a través de la armadura que porta Verdemar “resplandeciente, semejante a un Arcángel”.

El Texto Dramático en esta parte de la obra, ha sido considerablemente recortado. Se trata del diálogo en el que el Maestro de Ceremonias defiende las pragmáticas del ancestral Rey Dagoberto, por las que se establecería un absurdo protocolo para la entrega periódica de una joven al Dragón mientras la Duquesa interviene de forma atolondrada. Uno y otra, frente a la cordura que demuestra la Infantina, razonan de forma disparatada. El público queda privado de una escena que insiste en la farsa, revistiendo de historicidad el discurso del representante del poder frente al realismo de la Infantina.

Añadamos que el sintagma “el buen Rey Dagoberto”, que sólo utiliza el Maestro de Ceremonias, únicamente aparece en el Texto Dramático y alude a una conocida canción popular e infantil, francesa, parece ser que elaborada durante la Revolución Francesa para ridiculizar la figura del Rey, tomando como personaje a uno de los reyes merovingios<sup>179</sup>. Valle, como es habitual en él, no utiliza recursos desprovistos de significado. En el propio Cuadro hay otra crítica posterior al Discurso de la Corona, capaz de ahuyentar a los lobos, comentario suprimido en la ópera.

---

<sup>178</sup> Citado como Davila en MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de la poesía castellana de la Edad Media*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1916, Tomo III, p. 115.

<sup>179</sup> BOSSUAT, R., “Le roi Dagobert, héros des romans du Moyen Âge”. Paris: Académie des Inscriptions & Belles Lettres (2), 1964, p. 361.

Con la supresión del texto efectuada, la acción de despojarse de los chapines que hace la Infantina pierde sentido, pues se pierde el comentario posterior del Maestro de Ceremonias.

En la escena quinta, el Coro anuncia la llegada de Espandián cantando:

“¡Oh Señora Infantina! El paladín tu salvador anuncia su llegada. ¡Es el más poderoso caballero de la Cristiandad! ¡Es el que ciñe la espada de diamante! ¡Es el que dio muerte al Dragón! El paladín tu salvador anuncia su llegada. ¡Ya llega! ¡Ya llega! ¡Mirad!”

El texto citado es una refundición de las intervenciones de Verdemar y del Maestro de Ceremonias, ambas suprimidas. Se produce un conflicto en el que la Infantina se niega a reconocer al Bravo y lo denuncia como impostor. A partir de ese momento el Coro interviene como eco de las intervenciones de otros personajes, repitiendo sus frases:

“¡Oh! Un impostor! ¡Tan valeroso paladín, un impostor! ¡Le mandará ahorcar por impostor! ¡Como un Arcángel! ¡Lloraba hilo a hilo! ¡Ninguno! ¡Oh, un impostor! ¡No le ama! ¡Cierto! No tiene lengua. No tiene lengua. ¿Qué dice el bufón? ¿Qué dice? ¡Ah, es el Príncipe Verdemar! Tiene la flor de lis. ¡Oh Rey Micomicón! Poderoso señor. ¡Perdonad a Espandián! Pobre Espandián le azotarán. Pobre Espandián le azotarán.”

En la misma escena, el libreto prescinde de un extenso diálogo en el que el Bufón acusa a Espandián de los hechos acaecidos en la venta y de haberle robado el jubón. También se prescinde del pasaje en el que el Rey reconoce a Espandián como rey de los montes y los caminos, al mando de su hueste, lo que le iguala con sus Pares y sus Duques. Asimismo se suprime del personaje de Fierabrás<sup>180</sup>, homenaje de Valle a Cervantes y a las “*Chansons de geste*” que permite a Valle-Inclán burlas sobre el heroísmo. Además en el Texto Dramático, el personaje explica la forma de reconocer al Dragón, lo que luego servirá para deshacer el engaño. También ha sido eliminada la burla que hace el bufón comparando el poder del jefe de bandoleros con el relativo poder que tendrá Verdemar cuando sea nombrado Rey.

La intriga ha quedado reducida. Se mantiene la fábula y todos los episodios de la obra dramática, pero eliminando el segundo nivel de interpretación antes comentado.

En la primera escena se eliminan varias líneas del texto que pronuncian el Príncipe Ajonjolí y el Duende, quedando el diálogo operístico reducido a la demanda de la pelota pero obviando la crítica social del texto de Valle. La escena original es la siguiente. Entre paréntesis figura el texto de la ópera.

---

<sup>180</sup> Fierabrás es también personaje secundario, como uno de los ladrones, en la obra de Valle, “*Comedia de ensueño*”. VALLE-INCLÁN, R. del, “*Comedia de ensueño*”. In *Jardín umbrío. Historias de santos: de almas en pena: de duendes y ladrones. Opera omnia*, vol. XII. Madrid: Imprenta de José Izquierdo, 1914.

“El Duende: (¡Señores Príncipes! ¡Servidor de ustedes!)

El Príncipe Ajonjolí: (Devuélveme la pelota)

El Duende: Con mil amores te devolvería la pelota, si tú me devolvieses la libertad. (¿Me abrirás la puerta?)

El Príncipe Ajonjolí: (Te la abriré)

El Duende: ¿Me lo juras?

El Príncipe Ajonjolí Palabra de Rey

El Duende: No. Palabra de Rey no

El Príncipe Ajonjolí: ¿Pues qué palabra quieres? Yo no puedo empeñarte otra. Si no soy Rey, nací para serlo, y mi palabra es conforme a mi condición.

El Duende: ¿Y no me podrías dar palabra de hombre de bien?

El Príncipe Ajonjolí: Me estás faltando al respeto que se me debe como Príncipe de sangre. Hombre de bien se dice de un labrador, de un viñador, de un menestral. Pero nadie es tan insolente que lo diga de un Príncipe. Hombre de honor se dice de un capitán, de un noble, de un duelista y de algunos pícaros que se baten con espadas de cartón.

El Duende: Ya sé que las espadas y los sables de cartón son la mejor tramoya para presumir de caballero.

El Príncipe Ajonjolí: A un Príncipe no se le puede llamar ni hombre de bien ni hombre de honor. Es depresivo.

El Duende: ¿Para quién?

El Príncipe Ajonjolí: Para mi sangre azul

El Duende: Príncipe Ajonjolí, tendré entonces que conformarme con tu palabra real. (Ahí va la pelota)

El Príncipe Ajonjolí: Gracias

El Duende: Cumple con tu promesa

El Príncipe Ajonjolí: Mañana la cumpliré. Yo no te dije que fuese ahora. Mañana veré a un herrero y le encargaré una llave.

El Duende: Antes de esta noche vendrá el verdugo

El Príncipe Ajonjolí (en la ópera como acotación): Si eres duende, procura salir por la chimenea. ¡Hermanos, vamos a continuar con el partido!”

La supresión efectuada priva al espectador de conocer el carácter del Príncipe, que mientras presume de su condición aristocrática, considera desdeñable cualquier compromiso, como juramento o palabra de honor. Por el contrario falta a su compromiso, engañando al Duende. En el Texto Dramático a través de los diálogos que han sido abreviados, Valle pone de manifiesto la diferencia de caracteres entre Verdemar, consecuente y respetuoso, y sus hermanos, altivos, falsos y amenazadores, lo que llevará al héroe a marchar del hogar familiar. El

contrapunto entre el héroe, adornado de las virtudes de honestidad y valor, con las de los demás personajes, caricaturizados en sus roles tradicionales, va a quedar difuminado en el resto de la ópera.

En la misma escena se ha condensado el diálogo entre los Príncipes y el Duende a través del cual éste elige a Verdemar para trasladarle el ardid del que podrá servirse para arrebatarse la llave a su madre, la Reina.

Posteriormente se reduce considerablemente el debate entre los hermanos sobre los regalos que han recibido del Rey, en el que exhiben los celos y el despecho hacia Verdemar. Éste ha recibido una espada sin mella lo que da lugar a comentarios displicentes de sus hermanos que le llevan a asumir la partida, condición indispensable del héroe en los cuentos tradicionales.

Finaliza con el Coro, Mangucán y los tres Príncipes cantando el siguiente texto interpolado por el libretista, que repite las palabras del Rey:

“¡Oh! ¿Quién fue el traidor? ¿Quién fue el traidor? ¿Quién fue el traidor?  
¿Quién fue el traidor que al duende dio libertad? ¡Oh! ¿Que al duende dio  
libertad quién fue el traidor? ¿Quién dio libertad al duende? ¿Dio libertad al  
duende? ¿Quién fue el traidor que dio libertad al Duende?”

Y tras la llegada de la Reina quejándose del robo de la llave, el Coro continúa:

“La (sic) han robado la llave! ¡Hay traidores en Palacio! ¿Estamos como en  
Babia! ¡Peor, peor, peor que en Babia!” (Da capo)

Donde observamos un laísmo. Mientras la Reina y el Rey, a contratiempo, cantan:

“Reina: ¡Me han robado la llave! ¡Me han robado la llave! ¡Hay traidores en  
Palacio! ¡Estamos como en Babia!”

Rey: ¿Te han robado la llave? ¡Peor que en Babia! ¡Ah! (¡Quisiera comerme  
crudo y sin sal el corazón de aquel que ha dado suelta a mi presa! ¡Vamos!  
¡Avisad a mi médico para que me sangre!”

Los personajes en el libreto reducen la virulencia crítica del libreto aunque la intriga se mantiene prácticamente idéntica. Incluso Verdemar entona el aria de despedida. Se ha perdido pluralidad de significados lingüísticos. Por otra parte el texto se integra ahora en el sistema de signos musicales.

La Escena Segunda se desarrolla en la venta. Se mantienen casi todas las acotaciones. Se inicia con un tema instrumental. En la partitura señala Lamote dos interpolaciones. La primera, el Canto del Sereno, popular de San Mateo (Castellón). La segunda, un Romance popular de Pontevedra. Ambos pueden estar basados en el Cancionero Musical de Pedrell<sup>181</sup> que Lamote demuestra conocer.

---

<sup>181</sup> PEDRELL, F., *Canciones populares españolas para canto y piano*. Matamala, s/f.

En la siguiente escena, como hemos comentado se ha atribuido parte del texto del Ventero a La Maritornes. El texto original ha sido notablemente abreviado, suprimiéndose el texto siguiente:

“EL BUFÓN. ¿Cuándo has visto tú que estuviese repleta la bolsa de un pobre bufón que sólo espera poder embarcarse para las Indias?

EL BUFÓN. Bien se advierte que sois nuevos en este reino y no tenéis noticia de la presencia del Dragón. Hace tres días que ruge ante los muros de la ciudad, pidiendo que le sea entregada la Señora Infantina. Salieron a combatirle los mejores caballeros, y a todos ha vencido y dado muerte.

EL VENTERO. El Dragón es animal invencible, y salir a pelear con él, la mayor locura.

EL BUFÓN. Por eso, yo, antes de verme en tal aprieto, dejo el servicio de la Señora Infanta y me embarco para dar conferencias en las Indias.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Pues a ti no te estaría mal salir con tus cascabeles a pelear con el Dragón. ¿No eres loco? ¿No has vivido de decir locuras en la Corte?

EL BUFÓN. De decirlas, pero no de hacerlas, amigo mío. Hacerlas es negocio de los cuerdos. Los bufones somos como los poetas.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. A fe que no alcanzo la semejanza.

EL BUFÓN. Un poeta acaba un soneto lleno de amorosas quejas, la mayor locura sutil y lacrimosa, y tiene a la mujer en la cama con la pierna quebrada de un palo. Aparenta una demencia en sus versos y sabe ser en la vida más cuerdo que un escribano. ¿Ves ahora la semejanza? Pues aún hay otra. Cuando la música de los versos y la música de los cascabeles no bastan aquí para llenar la bolsa, bufones y poetas nos embarcamos para dar conferencias en las Indias.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. ¿Tú piensas presentarte con tal sayo en esas tierras lejanas? Procura llegar en Carnaval, que si no habrán de seguirte tirándote piedras.

EL BUFÓN. Sería una manera de anunciarme. Pero este vestido solamente pienso llevarlo en tanto no ahorre para otro. ¡Salí del palacio sin cobrar mi soldada de todo un año!

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. ¿Tanto enojo causaste con tu despedida a la Infantina? Lo comprendo, porque fue ingratitud muy grande dejarla cuando más necesitaba que la divirtieses con tus burlas y donaires.

EL BUFÓN. ¿Imaginas que hay burlas capaces de divertir a quien espera la muerte entre los dientes de un terrible Dragón? Los bufones somos buenos para la gente holgazana y sin penas. Yo lo aprendí pronto, y sólo después de los banquetes dije donaires en el palacio del Rey Micomicón. Si corriste mundo, habrás visto cómo en España, donde nadie come, es la cosa más difícil el ser gracioso. Sólo en el Congreso hacen allí gracia las payasadas. Sin duda porque los padres de la Patria comen en todas partes, hasta en España. Por lo demás, si no cobré mis salarios fue por estar vacías las arcas reales.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. ¿Tan mal anda el noble Rey Micomicón?

EL BUFÓN. ¡Gasta mucho esa gente!”

De nuevo han sido suprimidas tanto las críticas de carácter socio-político como la reflexión mordaz sobre la condición de poetas y cómicos así como los viajes que hacían como conferenciantes. La crítica ha señalado las palabras de Valle como crítica a la ideología decimonónica sobre la actividad poética (Sánchez-Lailla 2004: 134). El propio Valle por esas fechas realiza un largo viaje por Latinoamérica junto con la compañía en la que actúa su esposa, lo que le permitirá pronunciar varias conferencias. También se ha suprimido la alusión al Carnaval, una referencia explícita de Valle al marco conceptual de la obra.

En la misma escena el libreto obvia parte del diálogo entre el Bufón, Geroma y el Bravo, en el que éste refuerza su visión de la mujer como ser dependiente, amparándose en este caso en San Pablo. Es probable que Valle se esté refiriendo a los pasajes más conocidos de la Primera “*Carta a Timoteo*” de San Pablo<sup>182</sup> (Timoteo I: 3).

A continuación se ha suprimido el texto en el que Espandián continúa alardeando de su fuerza aunque resulta herido en el lance, lo que no le impide reclamar una dádiva de Verdemar. Paralelamente Geroma cuenta que es maltratada: “¿Veis mis carnes tan blancas? Serán de negro terciopelo mañana”. Posteriormente Verdemar demuestra una vez más su generosidad con el Ventero a cambio de la cual éste le aconseja, como hace el Bufón, la huida así como la estratagema del cambio de indumentaria con el cómico. Por el contrario, la escena cuarta que transcurre en el jardín simbolista siguiendo la tradición galante, y la Escena Quinta, que transcurre en el Bosque de los Mil Años, se han trasladado íntegramente al libreto.

La Escena Quinta se inicia con la Princesa paseando, dice Valle en acotación en lenguaje simbolista “en góndola de plata con palio de marfil”, acompañada de la Duquesa. Verdemar canta una Arieta o aria de corta duración, que no aparece en el Texto Dramático y de la que Lamote señala a pie de página haberla adaptado de un texto del siglo XV, de Juan del Encina, quien además de ser uno de los primeros dramaturgos de la literatura española, fue un notable polifonista con amplia producción. De hecho es el compositor más representado en el citado Cancionero de Palacio, donde está representado por 68 composiciones. De ellas entresacó Lamote los siguientes versos cuya referencia anotamos. Canta Verdemar:

“Pasea por el lago en su góndola con palio de marfil. Princesa de mis sueños, Infantina...Infantina ¡Ay que mal hice, Señora, ay que mal hice en miraros, (XXII, verso 4) ya que os vi y hube de amaros.(XXII, verso 12) Ya jamás mi corazón podrá olvidaros (XXII, verso 1) Infantina, Infantina, ay que mal hice en miraros, ay que mal hice en quererlos./ Mortal tristura diéronme vuestros amores, (XXIV,

---

<sup>182</sup> AAVV., *La Santa Biblia*. Madrid: Ediciones Paulinas, 1992, p. 1517.

verso 1) tan cruel es mi desventura porque mal hice en miraros, porque mal hice en quereros! Ay que mal hice, Señora, ay que mal hice en miraros, ya que os vi y hube de amaros! ¡Infantina cruel!”<sup>183</sup>.

Son versos en la tradición del “amor cortés”, de gran fama en su tiempo que, como muchas de sus composiciones musicales fueron compuestos pensando en la comprensión del público antes que en la perfección técnica o en la liturgia eclesiástica. Su producción musical ha sido calificada como “música ligera o de consumo”, utilizando una expresión actual. Tuvieron tanto éxito que el propio Juan del Encina dice:

«Andaban ya tan corrompidas y usurpadas algunas obrecillas mías que como mensageras avía embiado adelante, que ya no mías mas agenas se podían llamar, que de otra manera no me pusiera tan presto a sumar la cuenta de mi labor y trabajo”<sup>184</sup>

El diálogo posterior entre la Duquesa, la Infantina y Verdemar ha sido reducido perdiéndose los comentarios sarcásticos de éste sobre la Duquesa.

En la Escena Sexta, el libreto suprime un breve texto en el que el Duende adelanta la broma que hará al Rey Mangucián, así como parte de la burla que el Duende hace al Rey. El Coro continúa repitiendo fragmentos de otras intervenciones durante la discusión entre los reyes:

“¡Ah! ¡Oh! ¿Le declarará la guerra por la burla? Es un pernil. ¿Ah, no? No es un pernil ¿Crudo y sin sal? ¿Es un duende?”

La obra finaliza con una nueva intervención del Coro, a modo de resumen de la obra. En el Texto Dramático figura como cantada por una pastora, al final de la Escena cuarta, con los tiempos verbales modificados pues la acción todavía no ha ocurrido.

“Quien a la sierpe ya mató, con la Infantina ya casó. Quien dio la muerte al Dragón, reinará pues en el reino de Micomicón. ¡Micomicón!”

Lamote concluye así un libreto expurgado en gran medida del carácter de Farsa. Propiamente se trata del libreto de una ópera cómica. Para el espectador adulto, probablemente se ha reducido el interés de la obra, al menos el interés del texto. Sigue siendo divertido, aunque el espectador ya no recibe la crítica burlona a instituciones y personajes. Aún así los ecos cervantinos y el distanciamiento paródico del simbolismo son evidentes. Por otra parte, la introducción del Coro y de la música popular, que refuerzan el espectáculo, también adaptan su contenido y desarrollo a las convenciones del género operístico.

---

<sup>183</sup> Los versos de Juan del Encina en: ASENJO BARBIERI, F., op. cit., pp. 64 y 67 respectivamente.

<sup>184</sup> REY MARCOS, J.J., *La obra musical completa de Juan del Encina*. Madrid: Ministerio de Educación, 1981.

## 5.5 “PATTO DI SANGUE. Commedia nera in due parti” de Matteo d’Amico y Sandro Cappelletto<sup>185</sup>

### 1.Descripción

#### 1.1Estructura. Fechas de composición y estreno. Plantilla orquestal

Ópera basada en dos textos de Valle-Inclán, “*Ligazón*”, estrenada en 1926 con dirección de Rivas Cherif y editada el mismo año, y “*La rosa de papel*”, editada en 1924. Posteriormente agrupadas con otras piezas en el “*Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*”.

La ópera fue escrita en 2008 por encargo del Festival “*Maggio Fiorentino*” de Florencia en cuyo marco fue estrenada en la edición de 2009. Música de Matteo d’Amico con libreto de Sandro Cappelletto. La parte primera corresponde a “*La rosa di carta*”, y la parte segunda a “*Patto di sangue*”.

Tras el título y la autoría del libreto, se indica “liberamente tratto da due drammi di Ramon del Valle-Inclan”. La obra está dedicada a María Luisa Aguirre D’Amico, traductora de Valle al italiano, de quien luego se hablará.

Se inserta una cita, sin referencias, de Valle-Inclán: “Alata e ridente finzione poética, quando avverrà che gli uomini si convincano della necessità del tuo trionfo!”. La cita pertenece a la obra “*Sonata de Invierno*”<sup>186</sup> y continúa:

“¡Oh alada y riente mentira, cuándo será que los hombres se convenzan de la necesidad de tu triunfo! ¿Cuándo aprenderán que las almas donde sólo existe la luz de la verdad son almas tristes, torturadas, adustas, que hablan en el silencio con la muerte y tienden sobre la vida una capa de ceniza? ! Salve, risueña mentira, pájaro de luz que cantas como la esperanza! ”

Se trata de la transcripción de los pensamientos del Marqués de Bradomín tras escuchar que su amigo exclaustado prefería la Historia a la Leyenda y que “se mostraba curioso de un relato menos interesante, menos ejemplar y menos bello que mi invención”.

La Plantilla orquestal requerida es: Flauta - Oboe. - Clarinete in Bb -Clarinete bajo – Fagot - Saxofón (contr. /ten.) – Trompa – Trompeta in B –Trombón - Guitarra, Acordeón - Percusión (2: Glock, Xilomar, Vibráfono, Bombo, Platos, Cascabeles, Tam-tam ,2 TBI, Tom, Triángulo, Campanas, Lastra, caja china) - 2 Violín, Viola, Violonchelo, Contrabajo.

---

<sup>185</sup> Agradezco al señor Matteo D’Amico, el acceso al libreto.

<sup>186</sup> VALLE-INCLÁN, R. del, *Sonata de Invierno*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905, pp. 38-39



1.2 Dramatis personae, del Texto Dramático, de la ópera y voces musicales respectivas

a) De "Patto di sangue"

| TEXTO DRAMÁTICO             | ÓPERA                                     | VOZ          |
|-----------------------------|---|--------------|
| La Ventera                  | La Madre della Ragazza, una donna decisa  | Soprano      |
| La Raposa                   | <u>La Volpe, fedele amica della madre</u> | Mezzosoprano |
| La Mozuela                  | Una giovane Ragazza, bella e stregata     | Soprano      |
| El Afilador                 | Un giovane Arrotino, innamorato di lei    | Tenor        |
| Un bulto de manta y retaco* |   |              |

b) De "La rosa di carta"

| TEXTO DRAMÁTICO       | ÓPERA  | VOZ           |
|-----------------------|--|---------------|
| La Encamada           | Floriana madre e casalinga, donna morente e moglie                         | Soprano       |
| Simeón Julepe         | Simeone Julepe, fabbro, corista, barbiere dei morti, mangiapreti, bevitore | Tenor         |
| La Musa               | Musa vicine di casa e amiche di Floriana                                   | Mezzosoprano  |
| La Disa               | Disa   | Soprano       |
| La Comadre*           |  |               |
| Ludovina la Mesonera* |  |               |
| Pepe el Tendero       | Pepe, amico di Simeone, bottegaio e uomo pratico basso-baritono            | Bajo-Baritono |
| Una Vieja*            |  |               |
| La Pingona*           |  |               |

|                    |   |  |
|--------------------|---|--|
| Coro de Críos      | I figli di Floriana, tre ragazzini nati uno dopo l'altro. |  |
| La Voz de Rata*    |   |  |
| Voces de la Calle* |   |  |

- Personajes suprimidos en el libreto

La duración estimada es de 80 minutos, siendo la del primer Acto de 43 minutos y la del segundo Acto de 37 minutos.

## 2. Autoría

### 2.1 Compositor

Escrita por Matteo d'Amico (Roma, 1955). Autor de extensa obra, en especial de carácter vocal y escénico. Como compositor de música vocal, es autor de las siguientes óperas: "*Gli spiriti dell'aria ovvero Il sogno di Pulcinella*" (1990), sobre libreto de Mauro Conti da Eduardo Scarpetta; "*Amin*" (1996) sobre libreto de Giovanni Carli Ballola; "*Farinelli, la voce perduta*" (1996) de nuevo sobre libreto de Sandro Cappelletto; "*Il Cambio*" (1998) sobre libreto de Auro d'Alba; "*La finestra su Kensington Gardens*" (2000) sobre libreto de Giovanni Carli Ballola. Sobre textos de Camus, ha compuesto la ópera de cámara "*Le Malentendu*" (2009).

Otras obras vocales se han basado en textos de Mallarmé como "*Monologo di un fauno per voce recitante e pianoforte*" (1989), o de Auden como "*The Entertainment of the senses*", para voces femeninas e instrumentos.

También ha escrito música para ballet, conciertos orquestales, música sacra, sinfónica y de cámara así como música escénica para teatro. Ha recibido varios premios en concursos internacionales. Ha participado en numerosos Festivales y cuenta con una amplia discografía.

La colaboración con Sandro Cappelletto se ha extendido a otras obras como "*Verdi versus Wagner. Melologo per voce recitante e orchestra*" (2000), "*Ploc (omaggio a Ravel) per voce recitante e 8 esecutori*" (1998), "*La torcia e il melograno un mito in forma di musica*" (1994), "*Veiano cantata da camera per soprano, baritono, voce recitante e gruppo strumentale*" (2001), "*Dalle due alle tre, scena musicale in sette parti per soprano, baritono, voce e gruppo strumentale*" (2003), "*Dannata Epicurea*", ópera de cámara (2003), no estrenada, "*Lavinia Fuggita*" (2004) ópera de cámara, "*L'albero di Ippolito. Azione musicale per soprano, voce recitante e gruppo strumentale*" (2006),

*“Umana Passione, sette musiche per quartetto d’archi”* (2014) sobre textos de José Saramago.

## 2.2 Libretista

Sandro Cappelletto (Venecia, 1952). Periodista, escritor y crítico musical. Ha publicado textos teatrales, libretos operísticos y textos musicológicos. Entre ellos: *“Mozart. La note della disonanze”*<sup>187</sup>, *“Il quartetti per archi di Mozart. Alla ricerca di un’armonia possibile”*<sup>188</sup>, *“Le voci del violoncello”*<sup>189</sup> *“Olivier Messiaen. L’angelo del tempo”*<sup>190</sup>, *“La voce perduta. Vita di Farinelli, evirato cantore”*<sup>191</sup>, *“Schubert. L’ultimo anno. Da straniero inizio il camino”*<sup>192</sup>, *“Farò grande questo teatro! . Storia recente dell’opera a roma e in altre città”*<sup>193</sup>. Dirige el anuario *“Studi Verdiani”*, órgano de la Fundación *“Istituti Nazionali di Studi Verdiani”*

El libreto de *“Patto di Sangue”* se ha basado en la traducción efectuada por María Luisa Aguirre d’Amico, (Roma 1925-Roma 2008), escritora y traductora. Su primera traducción de Valle al Italiano, es de 1991, con prólogo de Alfonso Sastre para la editorial genovesa Edizione Costa & Nolan.

## 2.3 Producción empresarial

El Festival *“Maggio Musicale Fiorentino”* se celebra anualmente en Florencia desde 1933, durante los meses de primavera, estando dedicado a la ópera y a conciertos sinfónicos principalmente. La Fundación que lo organiza, promueve además la temporada anual de música sinfónica y ópera en esa ciudad. Cuenta con Orquesta y Coro propios y con uno de los Teatros de Ópera más modernos de Europa. Aunque las dificultades económicas provocaron en el pasado momentos de incertidumbre, un Plan de financiación extraordinaria de los Festivales Líricos a cargo del Estado italiano, revirtió la situación. El Festival promueve el estreno anual de óperas de compositores actuales.

---

<sup>187</sup> Torino: EDT, 2000.

<sup>188</sup> Milano: Il Saggiatore, 2016.

<sup>189</sup> Pisa: ETS, 2017.

<sup>190</sup> Biella: Accademia Perosi, 2007.

<sup>191</sup> Torino: EDT, 1996.

<sup>192</sup> Biella. Accademia Perosi, 1994.

<sup>193</sup> Torino: EDT, 1996.

### 3.La obra

#### 3.1Antecedentes

Como se ha dicho, Matteo d'Amico ha compuesto música sobre textos literarios en muchas ocasiones. Él mismo lo reconocía en una entrevista:

“Quindi, all'origine della invenzione e della scrittura musicale di D'Amico troviamo sempre un testo poetico o un fatto teatrale?”

Ho poca fiducia nella musica assoluta! Non sostengo che il riferimento ad un testo faciliti il lavoro del musicista, ma certo personalmente mi aiuta a plasmare lo stato d'animo, a vivere un'emozione più strutturata, piena, vera. Il rapporto con la letteratura, e forse con le altre arti, proprio per la crisi che sta attraversando il linguaggio musicale oggi, credo sia una delle possibili sorgenti vitali della musica.”<sup>194</sup>

Valle-Inclán era un autor conocido en el entorno familiar del compositor. Su madre, ya citada, era nieta de Pirandello, escritora y traductora al italiano de varios escritores españoles, entre ellos Valle-Inclán, incluyendo las dos obras dramáticas sobre las que se basa la ópera. Ella misma junto con Luca Ronconi y en el marco de la Bienal de Venecia de 1976, dedicada a la España democrática, organizó las conversaciones “*Teatro y Sociedad en España de hoy*” a las que fueron convocadas reconocidas personalidades teatrales españolas de la época: Ricardo Domenech , Xavier Fábregas, Ricard Salvat, Nuria Espert, Lauro Olmo, Romero Esteo , Juan Antonio Hormigón quien abordó el teatro de Valle-Inclán, Guillermo Heras y Manuel Lorenzo, todos ellos presididos por Alfonso Sastre.<sup>195</sup>

La obra, como se indica en el libreto, es una versión libre de dos textos dramáticos independientes entre sí, aunque comparten claves estilísticas que llevaron posteriormente a Valle-Inclán a editarlas bajo una rúbrica común, junto con otras tres obras, formando un retablo dramático, con una estructura interna muy definida y unos características temáticas, de diseño de personajes y de motivaciones de éstos, asimismo comunes. Las cinco obras comparten la influencia de las pasiones primarias en el devenir de los personajes. Significativamente Valle subtitula una de ellas como “*Auto para siluetas*” y la segunda como “*Melodrama para marionetas*”, denominaciones ambas que adelantan el carácter de los personajes

---

<sup>194</sup>A colloquio con Matteo D'Amico di Luca Pellegrini (Dal programma di sala del 20/12/1998 nella stagione di concerti dell'Accademia Nazionale di S.Cecilia). Disponible en: <http://www.matteodamico.it/Contributi.htm>

<sup>195</sup>HORMIGÓN, J. A., “La Biennale de la España democrática”. Madrid: *Triunfo* (708), 1976, p. 36. . La crónica revela un coloquio de bajo nivel, más centrado en la coyuntura política española que en los problemas específicos del teatro de la época.

En la transposición a la ópera se han mantenido el argumento, la sucesión de escenas y los personajes principales, pero el texto se ha reescrito en gran medida. En *“La rosa de papel”* se ha prescindido de los personajes secundarios que apenas tienen intervención en el Texto Dramático. También se han mantenido las acotaciones con las modificaciones que se comentarán. En el resultado final es perfectamente reconocible el original dramático, así como la tensión entre las distintas pasiones que animan a los personajes. Sin embargo al modificarse profundamente el texto se introducen otros significados complementarios. Por otra parte el libretista ha introducido referencias intertextuales que luego se comentarán.

### 3.2 Estreno. Recepción social. Contexto cultural<sup>196</sup>

Estrenada en Florencia, obra de encargo del *Festival Maggio Musicale Fiorentino*, uno de los más antiguos de Europa. Tuvo lugar en el Teatro Goldoni, el 22 de mayo de 2009, repitiéndose la función el día 24. Según el anuario de la ópera en Italia, durante los días que la obra estuvo en cartel, asistieron 552 personas.<sup>197</sup>

La ópera nació y se desarrolló en Italia antes de divulgarse en la sociedad occidental. Una parte del canon vigente en los modernos teatros de ópera está constituido por compositores italianos: Rossini, Donizetti, Puccini, Verdi, Bellini, Leoncavallo, Monteverdi, etc. En términos comparativos con otros países es una de las artes más populares como se refleja en los datos del citado anuario.

A partir de una conocida fuente estadística extraemos los siguientes datos:

NÚMERO DE CIUDADES CON MÁS ESPECTÁCULOS DE ÓPERA (INCLUIDAS OPERETA Y ZARZUELA) EN 2017-18<sup>198</sup>

| Funciones/año | Italia | España | Reino Unido | Francia | Estados Unidos | Alemania |
|---------------|--------|--------|-------------|---------|----------------|----------|
| > 100         | 5      | 2      | 1           | 1       | 1              | 22       |
| 50-100        | 8      | 1      | 2           | 3       | 6              | 38       |
| 10-50         | 25     | 8      | 14          | 25      | 38             | 33       |
| Población*    | 61     | 47     | 66          | 67      | 326            | 83       |

- Cifras expresadas en millones de habitantes

<sup>196</sup> En el Anexo IX figura el reparto vocal y artístico correspondiente al estreno.

<sup>197</sup> *Ópera 2009. Anuario dell'ópera lirica en Italia*. Torino: EDT-CIDIM, 2009, p. 79.

<sup>198</sup> <https://www.operabase.com/statistics/es> . Consultada el 15 de noviembre de 2019.

No se trata de una fuente estadística oficial sino privada si bien es la fuente más citada en el mundo operístico. En ella se han reunido más de cien mil representaciones a lo largo de cinco temporadas en teatros de todo el mundo. El balance ofrece un retrato mundial del género: italiano por predominio y conservador por la tendencia pues las veinticinco obras más representadas tienen más de un siglo de existencia. De esas 25 composiciones, 14 son de autor italiano, destacando Verdi con seis títulos, cinco son de Mozart y las seis restantes de otros tantos compositores (Anexo I).

Los datos citados definen una manifestación artística más popular en Italia que en otros países. Las causas son conocidas: una tradición de varios siglos, la inteligibilidad de libretos escritos en la lengua del país o la frecuencia de las representaciones, factores cuya suma deviene en un acervo cultural compartido. Todo ello deriva en una fuerte implicación de los poderes públicos, principalmente del Gobierno estatal.

En 1996, ante las elevadas deudas de los entes de derecho público que administraban los teatros líricos, se modificó la legislación para transformarlos en Fundaciones privadas, un mecanismo para incentivar la entrada de recursos privados. Actualmente existen catorce Fundaciones lírico-sinfónicas, a cargo de los teatros siguientes: “*La Scala*”, de Milán, el “*Teatro Comunale*” de Bologna, “*Il Maggio Musicale Fiorentino*”, el “*Carlo Felice*” de Genova, el “*San Carlo*” de Nápoles, el Teatro “*Massimo*” de Palermo, el “*Teatro de la Ópera*” de Roma, el “*Regio*” de Turín, el “*Giuseppe Verdi*” de Trieste, “*La Fenice*” de Venecia, “*La Arena*” de Verona, la “*Accademia Santa Cecilia*” de Roma, el “*Lirico*” de Cagliari y el “*Petruzzelli e Teatri*” de Bari.

En 2018, el Fondo Único de los Espectáculos, dependiente del Estado, ha distribuido 178'8 millones de euros entre las citadas Fundaciones<sup>199</sup>. Sin embargo, solamente las principales Fundaciones han logrado acrecentar sus presupuestos con aportaciones privadas. Entre ellas destaca “*La Scala*” de Milán, que en la actualidad obtiene dos tercios del presupuesto de patrocinios y venta de entradas. Pero una decena de las citadas Fundaciones acumulan ya 400 millones de euros de deudas para las que vienen reclamando la condonación con cargo al presupuesto estatal.

Para establecer un término de comparación, en España y para 2018, el Estado distribuye alrededor de 25 millones de euros entre los Teatros líricos siguientes: “*Teatro Real*” de Madrid, “*Gran Teatro del Liceu*” de Barcelona, “*Teatro de la Maestranza*” de Sevilla, “*Palau de les Arts*” de Valencia y distintas Asociaciones

---

<sup>199</sup>CONTI, P. and GABANELLI, M., “Il mondo della lirica, sommerso dai debiti (Scala a parte)”. Milano: *Il Corriere della Sera*, 6/12/2018. Disponible en: <https://www.corriere.it/dataroom-milena-gabanelli/lirica-cultura-musica-teatri-dramma-debito-fondazioni/77df6d7a-f8ba-11e8-95fd-6a8b22868d97-va.shtml>

y Festivales que promueven espectáculos operísticos en Bilbao, Oviedo, A Coruña y Las Palmas. Los dos primeros citados absorben el 80% de ese presupuesto.<sup>200</sup>

### 3.3 Paratextos. Programa de mano. Otras publicaciones

Con motivo del estreno se editó un extenso y cuidado Programa de mano<sup>201</sup>, de 112 páginas. Está ilustrado con los figurines del vestuario y con bocetos de la escenografía. Además de los datos del reparto, dirección y producción, se inserta un resumen argumental en cuatro idiomas, italiano, inglés, francés y alemán, seguido del texto del libreto.

A continuación se inserta un texto de Matteo D'Amico, titulado "Un teatro all'opera", que comienza con una reflexión sobre la actitud de los maestros de la vanguardia posterior a la Segunda Guerra Mundial ante la ópera. Para D'Amico, dichos compositores, entre los que cita a Luciano Berio adoptaron tres posturas distintas:

"Ignorarla como inguaribile simulacro delle più tenaci convenzione del pasato? O dissacrarla, deridendo e facendo esplodere le sue vecchie e contraddittorie strutture? O, ancora, tentare di rinnovarla, piegando alle sue ineludibile esigenze un linguaggio musicale per sua natura rigido e poco incline a "sporcarsi" con elementi eterogenei" (D'Amico PM 2009: 56)

Frente a esa posición, D'Amico asegura que su generación musical ha podido hacer una aproximación a la ópera más serena si bien atendiendo también a las demás artes de la palabra y la escena. Por otra parte explica que tras varias obras escritas para teatro musical, ha querido prestar atención a dos de las voces dramáticas más singulares del siglo XX, Albert Camus y Ramón del Valle-Inclán.

Tras recordar su propia formación en la que la presencia de la cultura española y de la obra de Valle fueron constantes como consecuencia de la actividad literaria de su progenitora, alude expresamente a la gira que el madrileño "Teatro de La Abadía" realizó con varias piezas del "*Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*" en 1995, a una de cuyas funciones en Roma tuvo la ocasión de asistir. En ese momento, narra, determinó "mettere in música due dei cinque piccolo drammi" que conforman el "*Retablo*".

Para abordar la música, decidió secundar la estructura dramática sin desmerecerla ni reinventarla, tratando de que el espacio de la música fuese el

---

<sup>200</sup> Presupuestos Generales del Estado para 2018. Programa 355A. Música y Danza. Disponible en: [http://www.sepg.pap.hacienda.gob.es/Presup/PGE2018Ley/MaestroDocumentos/PGE-ROM/doc/1/3/17/2/1/N\\_18\\_E\\_R\\_31\\_118\\_1\\_1\\_1\\_1335A\\_2.PDF](http://www.sepg.pap.hacienda.gob.es/Presup/PGE2018Ley/MaestroDocumentos/PGE-ROM/doc/1/3/17/2/1/N_18_E_R_31_118_1_1_1_1335A_2.PDF)

<sup>201</sup> Firenze: Teatro del Maggio Musicale Fiorentino – Fondazione, 2009. Citado como PM.

descubrimiento y exaltación de los personajes de Valle. Ofreciendo diversas claves de interpretación y aportando un nuevo significado. Persiguiendo, dice, que el canto fuese el elemento capaz de construir una dramaturgia musical lo que determinó una continua y dialéctica relación con la escritura instrumental y con la estructura del libreto.

Así, en *“Ligazón/Patto di sangue”*, atribuye a la Ragazza y a la Volpe la tesitura más aguda y la más grave, respectivamente, registros extremos para superar sus palabras, realistas, y alcanzar un nivel de magia y misterio. Como contrapunto, dibuja el lirismo ingenuo del Arrotino, subrayado con la presencia constante de la guitarra. Con respecto a *“La rosa de papel/La rosa di carta”* señala que el ritmo es el motor de la obra (PM 2009:59).

Daniele Abbado y Graziano Gregori, Director escénico y Escenógrafo respectivamente en la producción de estreno, abordan en un texto titulado *“Patto di sangue. Il racconto scenico”* una narración de la obra o lectura escénica, que puede complementar la del libreto, si bien no hacen aportaciones nuevas.

Sandro Cappelletto, libretista, bajo el título *“Metti uno specchio cóncavo di fronte a uno specchio convesso”* escribe sobre el esperpento y el sentido de las obras que comentamos. Del lenguaje de Valle dice que recupera expresiones arcaicas, letanías e imprecaciones, un lenguaje que considera “Pasoliniano” al unir la invención literaria con la expresión oral popular, logrando un estilo alejado del formalismo del lenguaje oficial.

Sobre la escritura de libretos defiende que no se trata de hacer bella literatura sino de lograr,

“un testo fonzionale alla música, alla voce, alla regia, alla scena. Si scrive per costruire una drammaturgia, per sentire e vedere insieme come per il teatro e il cinema, per un copione e per una sceneggiatura. Per una azione musicale in tempo reale” (Cappelletto PM 2009: 69)

En el programa de sala, el compositor, investigador y crítico Daniele Carnini escribe un extenso comentario de mayor densidad que las críticas musicales habituales, sobre la ópera<sup>202</sup> en el que utiliza una frase de Verdi “bel sogetto musicabile” para referirse a los dos obras del Retablo valleincliniano. A lo cual contribuye, dice, el personaje de La Mozuela, “una seduttrice spagnola (una Carmen?)” y el personaje de Simeone, borracho exagerado en un ambiente, nos dice, que recuerda la barcaza del Tabarro, alusión a la ópera de Puccini *“Il Tabarro”* que transcurre en ese escenario. Además considera que la obra de Valle debe mucho al teatro de la ópera, presente por ejemplo en la

---

<sup>202</sup> CARNINI, D., “Dal melodrama all’opera, dal polittico al dittico: una chiave per Patto di sangue”. PM, op. cit., p. 70-75.



intertextualidad de los subtítulos originales de ambas obras o en la invocación de Julepe a "*La Traviata*".

Dice además que el ruido en torno al cadáver de Floriana tiene un precedente en la ópera, también de Puccini, "*Gianni Schicchi*" mientras que el incendio y el abrazo necrofílico final serían una referencia wagneriana al final de "*El crepúsculo de los dioses*" o al final de "*Norma*", de Bellini. También la escena de la forja tiene paralelismo con la del Sigfrido wagneriano. En cuanto a "*Patto di sangue*" la referencia operística sería la escena de "*Rigoletto*" de Verdi, que transcurre dentro y fuera de la casa del asesino Sparafucile.

Sin embargo Carnini considera que esas referencias son accidentales y no sustantivas. Considera de mayor importancia la concepción del tiempo en "*Patto di sangue*". Luego de recordar que el tiempo dramático u operístico no es realista, comenta que a menudo en la ópera el tiempo es como una ola que conoce aceleraciones y retrasos, el éxtasis y la congelación aparente. Así acontece dice en la obra de Valle con el Afilador que ha hecho "il giro del mondo". También cuando los protagonistas hablan de un "precedente", en el diálogo interrumpido de la Ventera y la Raposa o en el convulso final, con demasiadas acciones lo cual "c'è una condensazione simbolica del tempo che e invero melodrammatica".

Aún habría más elementos operísticos en el Texto Dramático. Como el léxico antirrealista de los personajes de "*Ligazón*" o el léxico hiperbólico de Julepe. O en la proliferación de la música sobre la escena, como la canción de la *Ragazza* al estilo de la ópera francesa. Sin olvidar que en las didascalias se habla de "sentimentalismo tedesco". Comenta Carnini que las didascalias de Valle son análogas a la música extra-diegética que focaliza los supuestos pensamientos de los personajes o su función en el drama antes incluso de escucharlos hablar o cantar.

Para Carnini en la ópera "*Patto di sangue*", la acción gira alrededor de la *Ragazza* cuya naturaleza brujeil se manifiesta a través de la música, expresándose de dos formas diferentes. Mediante la canción y mediante el lenguaje normal. Con la primera seduce explícitamente al Afilador, como hace Carmen con la seguidilla en la ópera de Bizet, nos dice. Con el lenguaje normal invierte su estrategia, adaptándose al lenguaje de sus distintos interlocutores. Su magia negra estaría, más que en el pacto de sangre, en saber usar el lenguaje esquivo y alusivo de la música. A lo cual concurriría el timbre de la guitarra, instrumento ajeno a la plantilla orquestal clásica. La guitarra introduce al Afilador, instrumento ambulante como el trebejo que porta y que define su actividad.

Carnini considera que el momento más intenso de la ópera transcurre antes del pacto de sangre, cuando ella dice "ho visto i tuoi passi", punto de inflexión de la obra al pasar de un inocente cortejo a un culpable y brujeil adulterio, pues el Afilador está comprometido, que culminará en un homicidio.

En cuanto a "*La rosa di carta*", el personaje central sería Simeone que es introducido por el acordeón mediante una melodía inicial que se reitera obsesivamente con los mismos intervalos, representando la voz interior de Floriana. Melodía que se repite tras la muerte de la mujer y de nuevo cuando Simeone, en posesión ya del dinero, piensa en su mujer. Aquí se produce una cesura estilística, pasando de lo grotesco a lo sublime. Mientras que en la escena dramática original hay un bullicio de personajes, en la ópera se entona el salmo "*De profundis*". La música trataría de recargar la densidad dramática. La repetición compulsiva de los mismos gestos por parte de Simeone tendría traducción musical en la repetición de los mismos motivos musicales.

Musicalmente la partitura estaría adaptada a las convenciones del género operístico, en la forma de expresar el dolor, en la tonalidad, con intervalos que caracterizan a los personajes o en el ritmo, utilizado como motivo conductor.

Finalmente se inserta un texto de Alfonso Sastre, extraído de otra publicación anterior en el que reflexiona sobre la vigencia del teatro y del lenguaje de Valle, para concluir que pese a su extraordinario interés, el futuro del teatro seguirá otros derroteros.

### 3.4 Crítica mediática

Elisabetta Torsell<sup>203</sup> escribe que la clave grotesca propia de Valle predomina en las dos partes de la ópera. Califica a la *Ragazza* como vampira y asesina. Para quien firma la crítica, la obra "*Patto di sangue*" gozaría de,

"con un'invenzione musicale accesa e fantasiosa, tutta guizzi, nutrita e tuttavia sempre tersa e precisa, e con il libretto e la messinscena (giochi di specchi e di doppi, maschere zoomorfe, sabba, ombre misteriose) che esaltano il fascinoso tema stregonesco"

Mientras que en "*Rosa di Carta*" predominaría la nota grotesca,

"è più inespressa, l'azione bloccata nella consueta scansione della scena a due livelli prediletta da Abbado, più mortificata l'idea di canto".

Alaba la escenografía y vestuario mientras que de entre los intérpretes destaca a quienes asumen los papeles de Simeón Julepe y de la *Ragazza*. Finaliza afirmando el "notevole successo" del estreno.

La misma autora escribe en otro medio<sup>204</sup> que la obra, negra y grotesca en su primera parte se vuelve discontinua, sombría e iluminada por la tonalidad

---

<sup>203</sup> TORSELL, E., "Nero goyesco per D'Amico e Cappelletto". Torino: DGM, 23/05/2009. Disponible en: <https://www.giornaledellamusica.it/recensioni/nero-goyesco-damico-e-cappelletto>

<sup>204</sup> TORSELL, E., Roma: *L'Unità*. Disponible en: <http://www.matteodamico.it/ListaOpere1.htm>.

goyesca de la música, de la palabra, de la puesta en escena. Alude asimismo al juego de espejos y de dobles en escena con el símbolo inquietante de las tijeras.

Gregorio Moppi<sup>205</sup>, titula su crónica previa al estreno "*Spagna di demoni e chitarre*", recordando los antecedentes familiares del compositor que lo han familiarizado con el teatro logrando que su música "fa da colonna sonora alla prosa", coquetee con la danza y no tema a diferencia de otros colegas expresarse en el melodrama. Alude de esa forma a su extenso catálogo. En su opinión el libretista considera a Valle "un figlio di Goya e un predecessore di Almodóvar". En boca del compositor para explicar su estilo musical, pone las siguientes palabras:

"Densa, elaborata ma non intellettualistica la loro scrittura musicale, peraltro venata di riflessi popolareggianti, proletari, e sempre piegata alle ragioni di narrazione e canto. Perché a me è sempre piaciuto raccontare storie secondo le forme tradizionali del teatro lirico, avvitare i suoni attorno a parole, a versi. Del resto la música cosiddetta assoluta, soltanto strumentale, credo non si addica più ai nostri tempi"

Carla Moreni<sup>206</sup> reseña que la obra está planteada como un retablo en el que una historia se engarza con la siguiente, mediante detalles, gestos o colores. Califica la escenografía de realista. Comenta que los momentos arcaicos están en español. La obra,

"Ha tutte le qualità del teatro quotidiano: il passo del racconto, l'evocazione di mondi inquieti, al di là della trama semplice, e una scrittura musicale raffinata ma sobria, di diretta lettura"

Enrico Girardi<sup>207</sup> comenta que los dos actos son muy distintos, uno tan realista que toca el surrealismo mientras el otro es grotesco y visionario. De la partitura dice que es compacta, declamada pero no privada de melodía, pegadiza pero no tonal, con una vocalidad moderna que se habría realizado más si no se hubiese traducido el texto español.

Para Dino Villatico<sup>208</sup> el teatro de Valle-Inclán, junto con la obra de Goya y la de Calderón, se encuentran en las raíces del cine de Buñuel y de Almodóvar. Considera que el espectáculo es "bellissimo", exaltando la convivencia de la humanidad con el mal y el placer destructivo del sexo y de la muerte.

---

<sup>205</sup> MOPPI, G., "Spagna di demoni e chitarre". Roma: *La Repubblica*, 17/05/2009.

<sup>206</sup> MORENI, C., Milano: *Il Sole. 24 Ore*. En: <http://www.matteodamico.it/ListaOpere1.htm>.

<sup>207</sup> GIRARDI, E., "Un'opera scabrosa ma è vera musica". Milano: "*Corriere della Sera*", 31/05/2009.

<sup>208</sup> VILLATICO, D., "Tra sesso i morte l'umanità di D'Amico". Roma: "*La Repubblica*", 25/05/2009.

Edoardo Saccenti<sup>209</sup> pondera especialmente la puesta en escena de *“Patto di sangue”* por la potencia evocadora que hace justicia a la obra de Valle, con la mezcla de erotismo y esoterismo en *“un abbraccio mortale di sesso e distruzione”*. Destaca asimismo la fisicidad de la interpretación para dar cuerpo a la naturaleza salvaje de las acciones y sentimientos de los personajes.

Por el contrario considera que *“La Rosa di carta”* musicalmente es más rica y con más carácter operístico. Apunta un nuevo ejemplo de intertextualidad, la referencia que las siete balas del revólver de Simeone hacen a la ópera *“Il franco cacciatore”* de Weber. El crítico se pregunta si la referencia al cuarto acto de *“Rigoletto”* que aparece en una acotación del libreto es una errata o si tiene algún significado oculto. Sobre este punto hemos dado nuestra opinión *ut supra*.

En cuanto a los intérpretes valora en especial a Roberto Abbondanza que interpreta a Simeone. Califica la dirección musical de rutinaria y aburrida, uniforme en color y dinámica si bien atribuye parte de la responsabilidad a la música, con un lenguaje complicado para el público. El tratamiento de las voces es tildado de clásico. La música dice, no tiene trazas de vanguardia y produce una sensación de *déja entendu*.

### 3.5 Crítica académica

No se han hallado críticas de la obra en el ámbito académico.

### 3.6 Grabaciones y edición

No existen grabaciones en audio ni en video. La partitura está publicada por Ricordi Milan con los números de catálogo 140108 para la primera parte y 140120 para la segunda.

La función inaugural fue retransmitida por la emisora Rai-Radio Tre, el mismo día de su estreno.

---

<sup>209</sup>SACCENTI, E., Milano: diario *“Opera Click”*, 21/05/2009. Accesible en: <http://www.operaclick.com/recensioni/teatrale/firenze-maggio-musicale-fiorentino-patto-di-sangue>.

## 4. Análisis comparativo-textual

### 4.1 Texto Dramático

Una síntesis difícil de tradición y vanguardia es el resumen que hace Dru Dougherty (2007) de la obra "*Ligazón*". Destaca los rasgos primitivistas, como la brujería o el homicidio ritualizado, junto a la sensibilidad de la joven respecto a su cuerpo, una actitud profeminista que en 1926 más que moderna era "futurista" (2007: 35).

El comentarista rechaza el carácter predeterminado de los personajes, explicando que la Mozuela se revela dueña de su destino mediante actos que la llevan a rechazar el comercio carnal propuesto por su madre y la alcahueta. Para ello se sirve de sus artes brujeriles y de la voluntad de mostrar su libertad mediante el acuerdo con el Afilador. Rechaza el carácter sacramental que otros críticos han querido ver en la obra, considerando que se produce un pacto entre iguales, dotados de poderes mágicos similares desde el punto de vista de la comunidad, pero que comparten un anhelo común: sustraerse al destino que les marca el contexto (2007: 45).

Anthony Zahareas (1997) habla del "*Retablo*" como culminación estética de su dramaturgia, desarrollada durante el período más brillante de la producción de Valle-Inclán. Para dicho autor, Valle toca "de modo tan extremo como eficaz, el inmenso problema de la función histórica de la artificialidad". El dramaturgo habría conseguido dismantelar la "ilusión de la realidad", tanto en sentido real como en sentido metafórico, para sustituirla por la "realidad de la ilusión.

"La teología, indispensable en la producción de los autos sacramentales, se convierte para Valle-Inclán, sin perder nada del litúrgico espectáculo del rito, en marionetología: un espectáculo más bien grotesco. Espectáculo de muñecos: realidad y metáfora de los mecanismos de la conducta moral, del debate entre el bien y el mal visto en cartón y representado, así, por medio de *supermuñecos* que sustituyen a los actores tradicionales" (1997: 38)

En otro estudio señala que se trata de textos mediatizados por su montaje teatral, prefigurado en los diálogos y acotaciones del Texto Dramático. La composición de cada pieza se basa en un dilema que soluciona mediante una sucesión de escenas encadenadas. Las dos obras terminan abruptamente con la muerte prescindiendo de todo tipo de ejemplaridad. El conflicto que plantean las obras dice el autor, dismantela las ideologías sustituyéndolas por una estética coherente y flexible que ayuda al público a reflexionar sobre la representación dramática (2000: 383-383).

En su estudio sobre el "*Retablo*", Rubio (1996) lo tilda de,

“avanzado experimento teatral a la vez que un pequeño tratado sobre supersticiones populares dramatizado, sobre el que arrojan no pocas luces las publicaciones etnológicas y antropológicas de los Baroja ligadas al museo del Pueblo Español” (1996: 31)

Sobre los subtítulos de las obras, auto para siluetas o melodrama para marionetas, explica que el autor retoma un término de larga tradición escénica cuyos personajes eran abstracciones de los vicios o de las virtudes que mostraban la condición humana y sus contradicciones. Siluetas aludiría a seres enajenados o vacíos.

En “*Ligazón*” se representa una parodia del ritual religioso tradicional. Se trata de un ritual satánico mediante un pacto de sangre seguido del sacrificio de una víctima. Es un tratado de brujería dramatizado, utilizando objetos cargados de sugerencias que preparan la muerte. Los personajes son meras siluetas que vemos en el recuadro de la puerta o la ventana iluminadas (1996:72).

En cuanto a “*La rosa de papel*”, se trataría de una parodia de los folletines y melodramas románticos con su desmesurada idealización del amor que todo lo salva, si bien la obra, “traspasando la apariencia costumbrista primera encierra toda una patética visión nihilista de la existencia, que desborda con mucho la apariencia melodramática de la fábula” (1996: 42). Respecto del personaje de Julepe afirma:

“En ciertos momentos las reflexiones del descreído Simeón Julepe le colocan a una distancia inaccesible del resto de los personajes, en otros su miserable condición lo reduce a ser un pobre diablo arrastrado por sus pasiones hasta las mayores vilezas. Y algo parecido cabría decir de Floriana, quien, si bien se prostituyó, fue atesorando un burujo de billetes con los que espera aliviar la miseria de sus hijos (1996: 42)

El melodrama, pese a su argumento lineal y aparentemente sencillo, está lleno de tópicos del género, que se recuerdan en el propio texto, como “aire melodramático de Julepe”, “peliculero melodramático”, “luz melodramática de acetileno. Los personajes se mueven como marionetas del destino. Se encuentran referencias a “*La Dama de las Camelias*”, de Dumas hijo y a la versión operística de Verdi.

Perdomo (2006) estudia la estética de la sátira en el “*Retablo*”, afirmando que se manifiesta mediante la confrontación en varios planos: a) entre lo serio y lo cómico, como en la escena de la muerte y engalanamiento de Floriana, b) entre la superstición y lo real, o bien, c) entre lo profano y lo sagrado. También encuentra ejemplos de parodia en la utilización de géneros discursivos ajenos a la escena, como hacen Julepe al comienzo de la obra o La Musa al dirigirse a los hijos de la difunta.

También encuentra una parodia de los Coros y Orfeones de Anselm Clavé, vehículo de propagación de los ideales revolucionarios, en el Orfeón Los Amigos,

al que acude Julepe (2006: 50). La escena de la succión de la sangre que hace la Mozuela también sería una parodia de la comunión católica, alimento de la lujuria como alimento del alma, unión libre versus unión convencional.

La misma autora señala los ejemplos de estética grotesca, como el descubrimiento del amor por parte de Julepe o el contraste entre la visión angelical del cadáver de Floriana y la visión erótica del cabaret (2006:93). Dimensión grotesca subrayada en los gestos y acotaciones de los personajes.

En "*Ligazón*" están presentes los poderes oscuros, manifestados en una ritualidad mágica: la vuelta al mundo del Afilador, el vuelo de las brujas que comentan las viejas, los encuentros con el Trasgo, la adivinación de la Mozuela, el sortilegio, la apelación explícita al Diablo, siempre a través de la disociación entre la acción dramática y la percepción del público (Cattaneo 1988: 270).

Elena Cueto (2005) analiza los objetos que actúan como signos en la obra, como la gargantilla, expresión de la avaricia o las acciones simbólicas, como la incisión que anuncia la ligazón de sangre, el asesinato con las tijeras o la herida que el perro causa al Afilador. En otros motivos encuentra ecos del teatro simbolista, como la rueda del afilador que remite al azar, el cruce de caminos que lo es también de azares y destinos, las armas blancas que actúan como armas sacrificiales o el rito de beber la sangre que nos traslada a la Eucaristía (2005: 38).

"Mediante la inversión irreverente para muchos [se refiere a los valores del bien y del mal] se llega a un ejercicio de parodia, inconfundiblemente ligado a la tradición carnavalesca y farsica del teatro menor medieval y barroco, pero que, a la vez, establecen juegos meta-teatrales con la cultura popular de su tiempo" (2005: 13)

En relación con la presencia de la brujería en la obra, afirma que es un marco de fondo para hacer convivir la superstición, propia del campesinado arcaico con la lógica mercantil de la sociedad moderna, apareciendo la una y la otra como oscuras y destructivas (2005: 125).

#### 4.2Libreto. Cuadro comparativo-textual de Jornadas, Actos y Escenas

En Valle no hay nexos entre las dos obras más allá de las pasiones que dan título al "*Retablo...*". Ni personajes, ni espacios, ni acciones, se repiten. Al escribir el libreto, probablemente buscando la duración convencional de un espectáculo operístico, se han yuxtapuesto dos textos tan independientes entre sí que sólo comparten algunos intérpretes. En las acotaciones se subrayan algunas conexiones entre ambas obras. Son las siguientes: a) la escoba y las tijeras que portan Disa y Musa respectivamente cuando Simeone las amenaza, y que en "*Patto di sangue*" aparecen en la escena del afilador b) el collar que Simeone

coloca al cadáver, el mismo que *La Volpe* (la Raposa) ofrece a *La Ragazza* (Mozuela).

Por otra parte, no en vano la ópera se estrena en Italia, el texto tiene varias referencias intertextuales al mundo de la ópera. Así, cuando al comienzo se produce la discusión agria entre Simeone y Floriana, y ésta, moribunda, tose, Simeone exclama: “Non fare la Traviata”, alusión a la tisis del celeberrimo personaje de la cortesana protagonista de la ópera verdiana de igual título. Posteriormente, cuando ella queda sola en la casa y esconde la bolsa del dinero, se dice en acotación “Si bussa alla porta, come fossimo al quarto atto di un Rigoletto senza duchi”. Ahora bien “*Rigoletto*”, también de Verdi, sólo tiene tres actos finalizando cuando el bufón que da nombre a la ópera, descubre que su hija ha muerto en lugar del duque que la había engañado, provocando en el protagonista la decisión de darle muerte. Evidentemente la acotación trata de expresar la extrema agitación que sufre Floriana.

En la acotación final Simeone se adentra en el fuego, “come un Don Giovanni volontario, come un Sigfrido dipinto da Goya”. Don Giovanni, en la ópera de Mozart de igual título, se hunde con el Comendador de piedra en las llamas del infierno en la escena final. En “*El ocaso de los dioses*” wagneriano, Sigfrido, asesinado, es quemado en el incendio del Walhalla y su esposa Brunilda se inmola con él. La alusión a Goya, contradictoria históricamente, puede estar referida a las pinturas “*El incendio de noche*” o “*El incendio del hospital*”, ambas oscuras, representando el tumulto de las personas aterrorizadas.<sup>210</sup>

Otras referencias intertextuales son las citas a Polifemo: “Puzzi di vino come Polifemo”, le dice La Musa a Julepe. Es una clara referencia al Canto IX de “*La Odisea*”, en el que Homero narra la estratagema de Ulises para huir del cíclope Polifemo. También a la ópera “*Polifemo*”, de Nicola Porpora. Por otra parte cuando Julepe monologa ante el cadáver de Floriana y dice “Hai le carni di una Diana, mia madonna fiorentina” está aludiendo a Diana, diosa de la Luna y defensora de la castidad (García Gual 1997: 79). Pero también está implícita la referencia a la ópera “*Actéon*”, de Marc-Antoine Charpentier. En cuanto a “Madonna fiorentina” es un sintagma que puede aludir a cualquiera de las varias *Madonnas* célebres ubicadas en Florencia, como la “*Madonna del Magnificat*”, de Sandro Botticelli, ubicada en la Galería de los Uffizi de esa ciudad. También cabe interpretarla como una referencia amable al propio público del estreno.

Cada una de las dos obras de Valle, transcurre en un Acto único. La ópera en sendos Actos que se corresponden con cada una de las dos obras dramáticas.

En el cuadro comparativo siguiente detallamos las microsecuencias de los respectivos textos, a partir de las acotaciones, para establecer su

---

<sup>210</sup> Fundación Goya en Aragón.Zaragoza. Catálogo en línea. Fichas 535 y 540 respectivamente.



correspondencia así como las modificaciones efectuadas, que luego serán comentadas

a) *La rosa di carta (La rosa de papel)*

| TEXTO DRAMÁTICO  | ÓPERA  |
|--|--|
| <p>1.En la casa-fragua.</p> <p>1.1 Recriminaciones entre Julepe y Floriana. Amenaza de malos tratos</p> <p>1.2 La Encamada muestra el dinero a Julepe que cambia de actitud</p> <p>Objetos: la bolsa del dinero</p>  | <p>1.Ibidem excepto la amenaza de malos tratos</p>   |
| <p>2. Sale Julepe. 2.1 La Encamada esconde el dinero. 2.2 Entran La Musa y La Disa que dialogan con Floriana</p>   | <p>2.Ibidem</p> <p>Incluye una oración</p> <p>Supresión de las alusiones a San Blas, a la Justicia o a los Divinos. Mayor protagonismo del gato.</p> <p>La alusión a la corona del Papa es sustituida por la rosa del Papa</p> |
| <p>3. Entra Julepe. 3.1 Acusa a las mujeres de robo. 3.2 Julepe cachea la cama. 3.3 Julepe cierra la habitación y amenaza a las mujeres. 3.4 Cachea de nuevo el lecho. 3.5 Mueven el cadáver. Cae al suelo 3.6 Julepe amenaza de nuevo a las mujeres. Se defienden 3.7 Los niños descubren el dinero</p> <p>Objeto: el cadáver deshumanizado y tratado como marioneta</p>  | <p>3.Ibidem</p>  |
| <p>4.1 Voces de la calle. 4.2 Julepe cambia de tono. 4.3 Depositán el cadáver en el lecho. 4.4 Julepe, con el dinero, ensalza a la esposa muerta. 4.5 Las mujeres amortajan el cadáver mientras conversan sobre la difunta 4.6 Traen el ataúd. 4.7 Julepe se dirige a su mujer en términos necrófilos. 4.8 Se incendia la rosa de papel y Julepe se abraza al cadáver ardiendo</p> <p>Objeto: la rosa de papel</p> | <p>4.Ibidem</p> <p>Simeone pregunta al cadáver por el dinero</p> <p>Incluye un salmo en latín</p> <p>Simeone pone un collar al cuello de la difunta</p>  |

b) *Patto di Sangue (Ligazón)*

| TEXTO DRAMÁTICO  | LIBRETO  |
|--|--|
| 1.1. La Volpe adula a La Ragazza<br>1.2 La Raposa expone el trueque que la joven rechaza<br>Objetos: collar  | Interpreta la canción íntegra<br>1.1 ibidem<br>1.2 ibidem  |
| 2. 1 Canción de la Jiga<br>2.2. El Afilador requiebra a La Mozuela<br>2.3 La Mozuela muestra la paga<br>2.4 Le ofrece una copa<br>2.5 Él la invita a beber antes<br>Objetos: tijeras, copa | Canción de la jiga<br>2.2 Ibidem<br>2.3 Ibidem<br>2.4 Ibidem<br>2.5 Ibidem<br>3 Ibidem           |
| 3 La Raposa y La Ventera alardean de sus tratos con el Trasgo.   |  |
| 4 La Mozuela y La Ventera discuten por la oferta de la alcahueta<br>Objeto: collar   | 4 Ibidem. Escenas 2, 3 y 4 transcurren sin solución de continuidad alternando las intervenciones |
| 5.1 Regresa el Afilador. La Mozuela muestra sus dotes adivinatorias.<br>5.2 Seduce al Afilador   | 5.1 Ibidem<br>5.2 Ibidem   |
| 5 Amenazas de la madre   | 6 Ibidem   |
| 7.1 La joven se ofrece al Afilador<br>7.2 Pacto de sangre<br>Objeto: tijeras   | Interludio de la mortal lujuria<br>7.1 Ibidem<br>7.2 Ibidem                                      |

### 4.3 Convergencias, divergencias e inferencias

#### 4.3.1 En la diégesis

No se han introducido cambios, ni en la Parte primera ni en la Parte Segunda.

### 4.3.2 En la intriga

#### a) *“La rosa di carta”*

Las acotaciones de Valle sobre el cadáver, deshumanizado y transformado en marioneta, descrito con imágenes de gran fuerza, “En la lividez de los dedos se aguzan las uñas violadas” o “Las canillas doblándose como rotas velas”, son sustituidas por el deambular de las mujeres con el cadáver.

En la última escena el libreto ha suprimido gran parte del diálogo entre las mujeres, Musa, Disa y otras voces, sobre la difunta, su aspecto una vez engalanada, sus hijos, el dinero y la conducta que se le supone a Julepe.

El final es también diferente. En la obra de Valle tras las últimas palabras de Julepe una acotación explica que un traspie provoca la caída de una velilla y el incendio de la rosa de papel que inflama el lecho. En el libreto, Julepe quiere abrazar al cadáver, al que los hijos han puesto una rosa de papel entre las manos. En el original la rosa ha sido puesta durante el amortajamiento. La rosa se incendia con la vela mientras Julepe habla y sigue hablando ignorando el fuego que los rodea a ambos.

Algunas referencias geográficas u onomásticas que figuran en las didascalias de la obra dramática, comprensibles en España, han sido adaptadas a Italia. Así, la referencia que hace Floriana, que en la acotación tose, a la misa a San Blas, tradicionalmente protector de las enfermedades de garganta, es sustituida por San Geronimo, con importante iglesia en Florencia.

#### b) *“Patto di sangue”*

En la última escena se introduce un “interludio della mortal lussuria”, mientras en la acotación se explica que los personajes se comportan como autómatas, actuando movidos por un destino que está a punto de cumplirse.

Los objetos que actúan como signos se han mantenido en el libreto. Son el burujo con el dinero cuya visión cambia la actitud de Julepe, durante la primera Escena, y en la segunda Escena el mismo burujo ahora escondido de forma que el espectador conoce pero no Julepe. En la última escena del libreto, Julepe coloca un collar “la stessa collana ammirata in *Patto di sangue*”, precisa el libreto, alrededor del cuello de Floriana.

En *“Patto di sangue”*, los objetos con carácter de signo teatral son el collar, las tijeras y la copa. Se han mantenido en el libreto con funciones algo modificadas. El collar, precio que se ofrece por la joven y símbolo del desprecio de ésta por el comercio con el cuerpo de las mujeres, es señalado como nexo entre los dos actos de la ópera. La copa en la obra dramática permite el primer contacto de los jóvenes mediante un acto de comunión metafórica, que más tarde dará lugar

a la comunión real de sangre, esto es al sacramento figurado. En el libreto ha quedado reducida a su condición de recipiente. Las tijeras, símbolo de destrucción y muerte, con el que las Parcas cortan el hilo de la vida, reúnen además otros símbolos como el color, que es el de la Luna, omnipresente en la obra, símbolo de la mujer. De nuevo el libretista las considera nexo de unión entre los dos actos.

El libreto ha modificado el texto de Valle en varios sentidos. Respecto al lenguaje, actualizándolo. De otra parte alterando las referencias de contexto y el diseño de los personajes, especialmente en *“La rosa di carta”*. Las obras son reconocibles pero el lenguaje es otro, subrayemos que está en lengua italiana, lo que implica para el traductor abordar los problemas de intertextualidad.

### 4.3.3 En los personajes

Como se indica en el libreto, la obra es una versión libre de los dos textos dramáticos citados. Esto es, se mantienen personajes y escenas de la obra dramática pero el texto se ha modificado profundamente, prácticamente es una reescritura. El nuevo texto prescinde del carácter popular, de los giros característicos del lenguaje de Valle, de los vocablos desusados, también de la musicalidad. El nuevo texto utiliza un registro del lenguaje actual, inteligible sin dificultad. Es realista y no poético. Es posible que en esa decisión hayan pesado condicionantes musicales, como sortear la dificultad añadida de la expresión musical para hacerlo comprensible o sencillamente necesidades de la secuenciación musical. Tal vez la versión italiana del texto no se haya considerado válida para la música deseada. En todo caso, es un texto muy diferente del escrito por Valle-Inclán.

#### a) *“La rosa di carta”*

El nuevo texto refuerza el carácter anticlerical de Julepe, apenas sugerido por Valle que por el contrario dibuja a Floriana y a las demás mujeres como apegadas a los usos de la religión. Ahora Julepe tiene expresiones como: *“Il tuo Dio non è ancora pronto. Non ti vuole”*, en la primera escena dirigiéndose a su mujer, a la que además tilda de *“fanatica”*. A las dos vecinas de la Floriana les dice. *“Si avete un’anima streghe, affidatela al vostro Dio...”*. Hablando con el cadáver: *“...Quando entrarei in Paradiso i santi faranno la coda per ballare con te”*.

También las mujeres tienen una religiosidad con mayor expresividad. Ejemplos, la oración incluida en la segunda escena, con el texto siguiente:

*“Madre de los Dolores. Suavissima virgen de todos los martires y los santos, ultima esperanza de los humildes, señora de la vida y de la muerte, abre tu mirada sobre los peccados de nosotros. Por l’amor de tu hijo umiliado para*

nostra salud...tene pietad de la alma de tu hija floriana por la ultima benedicion y la vida eterna. Amen" (sic).

Del mismo modo, el Salmo que entona La Musa, con el siguiente texto:

"De profundis clamavi ad te, Domine: Domine, exaudi vocem meam, Fiant aures tuas intendentes in vocem, Deprecationis meae, Si iniquitates observaveris, Domine, Domine quis sustinebit, Quia apud Dominum misericordia, et Copiosa apud eum redemptio"

Es una adaptación del Salmo 129, uno de los salmos penitenciales recitados en el Oficio de Difuntos católico. Ha sido objeto de muchas adaptaciones musicales, desde el canto gregoriano a Gluck o Arvo Pärt.

Otras referencias religiosas son evidentes en el nuevo texto. La advocación a Santa Jeronima de la Fuente, inexistente en el santoral católico, puede estar basada en la Venerable de igual nombre, sujeto y título de un célebre cuadro de Velázquez que se conserva en el Museo del Prado<sup>211</sup>. "Prega almeno adesso prega", dice La Musa cuando irrumpe Julepe

En la primera escena se ha suprimido la amenaza de malos tratos de Julepe. En las acotaciones, Musa y Disa son retratadas como las únicas amigas de Floriana, además de vecinas, chismosas, secas. Le llevan una taza de caldo. Mantienen un diálogo menos sentencioso que en el original. En la segunda escena se ha suprimido la crítica a la Justicia que hace Floriana. El gato como metonimia de la muerte se repite ahora varias veces. Floriana dice a Julepe "...prendi il crocifisso" hasta que muere, de nuevo culpando al gato "el gato, el gato, el gato me mata", un recurso dramático inexistente en el Texto Dramático.

La petición reiterada que hace Floriana de los Divinos, alusión al Sacramento de la Unción de los Enfermos o Extremaunción, poco habitual en la sociedad actual, ha sido sustituida por la petición de sacerdote.

En la misma escena la amenaza de Julepe a las mujeres, "A morir por encima de la corona del Papa", se ha transformado en "Vieni qui, voglio farti concime per le rose del Papa", con el significado de abono. La expresión alude explícitamente a una condecoración vaticana con tal forma que el Papa Benedicto XVI depositó en el Santuario de Santa María della Croce, ante la *Madona di Roio*, en la localidad de Poggio di Rio, en la región los Abruzos, epicentro del seísmo de 2009, que tuvo lugar el mes anterior al estreno de la ópera. Se encuentra a 300 kilómetros de Florencia.

Las frases que pronuncia Julepe tras encontrar el dinero, sentimentales e hiperbólicas, son sustituidas por expresiones más cotidianas. En una segunda intervención loa la belleza de su esposa y el recuerdo que tendrán sus hijos.

---

<sup>211</sup> *Catálogo*. Madrid: Museo del Prado. Referencia P002873.

De los personajes secundarios sólo se mantiene el de Pepe, con una intervención más extensa que en la obra dramática, asumiendo algunas de las frases que Julepe pronuncia en el Texto Dramático. En las últimas intervenciones de Julepe se han eliminado las referencias al mundo político y filosófico que hace en el texto original, así como los epítetos que dirige al cadáver amortajado, como cupletista, sustituidas, por epítetos del siglo XXI, bailarina o diva del cine.

#### b) “*Patto di sangue*”

El acto se inicia con *la Ragazza* cantando una canción formada por las cuatro primeras que interpreta La Mozuela en la obra dramática. El collar que le ofrece la Raposa, “de aljófares y corales” en Valle, ha sido modernizado suprimiendo cualquier identificación de los materiales que lo componen. De igual forma en la segunda escena la copa de anisete que ofrece como bebida la joven al afilador, se expresa en forma genérica.

En el libreto se refuerza la brujería de la Raposa y de la Ventera. Así ésta le dice a su hija cuando ésta defiende su propio cuerpo, “*Neppure quello é tuo. E tu lo sai, figlia di strega*”, alusión explícita a la sumisión ante el Trasgo.

El Orfeón Los Amigos, una referencia probable de Valle a una coral de Pontevedra<sup>212</sup>, ha sido sustituidos por “*I compagni canterano...*”. Del mismo modo la referencia que hace Julepe al final de la obra a “la estrella de *La Perla*” o “el cupletismo de *La Perla*”, referencias a un café nocturno sobre el que Valle había escrito anteriormente<sup>213</sup>, han sido suprimidas. También en la quinta escena la didascalía de la joven que alude al “judío con mucha plata”, ha sido suprimida cabe suponer que por su equívoco significado actual.

La Tercera Escena tiene lugar alrededor del cadáver, pronto deshumanizado, al moverlo de un lado de otro, dejarlo sobre un banco, rojo precisa Valle, de forma grotesca, caer al suelo y permanecer allí durante la escena. Ha evolucionado de mujer a cadáver y de éste a marioneta desmadejada y abandonada. Aún será transformado mediante el amortajamiento y el vestido en una “figura “de cera” dice la acotación. En el último acto será objeto erótico de un Julepe que “tiene la mona elocuente”.

La versión textual plantea dos problemas de transposición. El primero es el problema genérico de la traducción de un texto literario a otra lengua. Rasgos estilísticos del autor, o referencias intertextuales a su propia obra, son necesariamente alterados. En segundo lugar y como se ha comentado anteriormente, en esta obra se produce un proceso de modernización del texto

---

<sup>212</sup> LÓPEZ-ACUÑA (2011: 31).

<sup>213</sup> VALLE-INCLÁN, R., “Palabras de mal agüero”, México D.F.: *El Universal*, 11/VI/1892, op. cit., p. 1407

o de adecuación al uso lingüístico contemporáneo. No tenemos datos suficientes para valorar la recepción de la obra de Valle en Italia y por lo tanto la necesidad u oportunidad de efectuar dichos cambios que, en todo caso, son decisiones libérrimas del compositor y del libretista. El libreto ofrece un texto que acentúa el tono humorístico en "*La rosa di carta*" mientras que suaviza los rasgos brujeriles en "*Patto di sangue*". Podría decirse que se ha tratado de ofrecer un nuevo texto más amable con el espectador aunque mantenga la acción dramática de las obras originales.

## 5.6“BLUTBUND”, de Hans Jürgen von Bose y Walter Boehlich

### 1. Descripción

#### 1.1Estructura. Fechas de composición y estreno. Plantilla orquestal

Ópera en un acto, de Hans Jürgen von Bose. Libreto basado en la obra de Valle-Inclán, “Ligazón. Auto para siluetas” (Primera obra de “Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte), traducido al alemán por Walter Boehlich. La obra fue encargada por la Staatsoper de Hamburgo.

Compuesta en 1974. Estrenada el 8 de junio de 1977 en Hamburgo. Se representó en seis funciones. Duración de la obra, 50 minutos.

Plantilla orquestal: 1 (Flauta Piccolo) - 1 (Corno inglés) - 1 (Clarinete) - 1 Clarinete bajo - 1 (Contrafagot) - 1 Trompeta - 1 Trombón - 5 Percusión (Triángulo, Platos, Hi-Hat, Tambor, Rührtr, Bombo, Kast, Vibráfono, Xilófono) - Guitarra - Arpa - 3 Violín - 2 Viola - 2 Violonchelo - Contrabajo

#### 5.6.1.2 Dramatis personae del Texto Dramático, de la ópera y voces musicales respectivas

| TEXTO DRAMÁTICO            | ÓPERA        | VOZ              |
|----------------------------|--------------|------------------|
| La Ventera                 | La Posadera  | Contralto        |
| La Raposa                  | La Alcahueta | Tenor            |
| La Mozuela                 | La Muchacha  | Recitado, actriz |
| El Afilador                | El Afilador  | Barítono         |
| Un bulto de manta y retaco | Viejo rico   | Papel mudo       |

### 2.Autoría

#### 2.1Compositor

Hans Jürgen von Bose nació en Munich en 1953. “Blutbund” fue su primera ópera, compuesta a los 21 años. además ha compuesto las óperas siguientes: “Das Diplom” (1975) con libreto de Georg Richert basado en una obra de Luigi Pirandello; “Die Leiden des Jungen Werthers” (1983-1984), con libreto de Filippo Sanjust basado en una obra de Johan Wolfgang von Goethe; “Chimäre” (1986)



con libreto de Enrique Beck sobre una obra de Federico García Lorca; “63: *Dream Palace Opera*” (1989), basada en una novela de James Purdy con libreto del propio compositor; “*Schlachthof 5*” (1996), con libreto del propio compositor sobre la novela de igual título de Kurt Vonnegut.

Es autor además de una extensa producción sinfónica, camerística, de ballet y conciertos para distintos instrumentos. En el ámbito de la música vocal ha escrito obras sobre sobre textos de García Lorca, Pirandello, Goethe, Bernhard, Kafka o Vonnegut entre otros. Ha recibido distintos premios.

De su música se ha escrito que concilia la oposición entre la composición como acto constructivo y las imágenes, sueños y voces de un universo emocional propio, logrando una sensación de equilibrio inestable, con asociaciones históricas y estilísticas. Se ha descrito como similar a la técnica del montaje cinematográfico (Dibelius 1998: 454).

## 2.2. Libretista

Walter Boehlich (1921-2006), fue crítico literario, editor y traductor. Tradujo a Valle-Inclán al alemán por primera vez en 1961. También ha traducido a Ramón Sender, Lope de Vega, Marguerite Duras, Jean Giraudoux, o Søren Kierkegaard, entre otros escritores.

## 2.2 Producción empresarial

“*Blutbund*” fue un encargo de la Ópera Estatal de Hamburgo. La obra fue repuesta posteriormente en Munich, en mayo de 2004, en la Bayrische Theaterakademie August Everding, Prinzregententheater, fundada y dirigida en esa época por Everding. En esa ocasión la dirección escénica fue de Nilufar Münzing, y la dirección musical estuvo a cargo de Sergio Ducroux.

La Ópera Estatal de Hamburgo viene funcionando de forma ininterrumpida y bajo distintas denominaciones desde 1678 y con su nombre desde 1827. Tradicionalmente allí se han estrenado muchos títulos importantes del repertorio y también producciones de jóvenes compositores. Cuenta con una extensa programación operística, sinfónica y de ballet. Incorpora una Orquesta Filarmónica, Coro y un Ballet. En 2018 se ha inaugurado una nueva sede para los conciertos sinfónicos con un coste de 800 millones de euros. Es uno de los centros de referencia internacionales.

August Everding, (1928-1999), director escénico, fue director artístico de la Staatsoper entre 1968 y 1977 para dirigir posteriormente la Ópera de Munich.

Durante su gestión hamburguesa, se creó la Ópera Stabile. Dirigió producciones escénicas en los principales teatros del mundo, en especial en Nueva York. Durante dos décadas dirigió un programa de entrevistas en la televisión alemana, llamado Da Capo, por el que pasaron las principales figuras de la ópera.

### 3. La obra

#### 3.1 Antecedentes

La recepción de la obra de Valle-Inclán en Alemania, ha sido estudiada por Dolors Sabaté (2011) quien alude a la perplejidad del público que apenas comprende el particular universo de Valle-Inclán, a lo que se añade el desconocimiento de las referencias culturales e históricas que pueblan sus obras.

“Desde su descubrimiento en los años sesenta, la presencia de Valle-Inclán en los escenarios alemanes ha sido aislada, una situación motivada por distintas razones: en primer lugar, por su propia dificultad de representación, en segundo lugar por la enorme complejidad de su traducción a la lengua alemana y finalmente, por el total desencuentro entre las expectativas del público alemán y el universo cultural valleinclaniano” (2011: 168)

“*Blutbund*” como obra dramática, fue estrenada en 1963 en Stuttgart, en traducción de Walter Boelich quien más tarde escribiría el libreto de la ópera.

#### 3.2 Estreno. Recepción social. Contexto cultural<sup>214</sup>

La ópera fue estrenada, junto con otra ópera de cámara, también en un acto, “*Euridice*”, de Bent Lorentzen, en la Opera Estatal de Hamburgo, “*Staatsoper Hamburg*”, en la llamada “opera “stabile”, o “kleines haus” (el segundo escenario) creada en 1975 para teatro experimental con unas 150 butacas frente a las casi 1700 de la sala principal. La obra se representó los días 14, 15, 16, 19 y 27 de junio. En el Anexo X figura el reparto vocal y artístico.

Se aplicaron iniciativas de promoción específicas. Así, la prensa del día 16 de junio informa que quien deseara asistir a la premiére de la obra de Nestroys “*Einen Jux will er sich machen*” en el Teatro Thalia podría acudir el domingo por la mañana con entrada gratuita a la Opera Stabile. Como atractivo añadido se

---

<sup>214</sup> Agradezco a Rafael Álvarez-Sarandés, la localización de los textos citados en este capítulo y su traducción.

dice que así se podría ver a la actriz Susanne Schweiger por la mañana en la ópera "*Blutbund*" y por la noche en el Teatro Thalia, gracias a la Staatsoper.<sup>215</sup>

### 3.3 Paratextos. Programa de mano. Otras publicaciones

No se conserva Programa de mano. Sólo se ha podido localizar un anuncio con las fechas y reparto de la ópera, seguido de breves biografías de los principales intérpretes.

### 3.4 Crítica mediática

La prensa se hizo eco de la obra en varias ocasiones. Así, el 12 de noviembre de 1976, el diario "Hamburger Abendblatt" anuncia que el Intendente de la Staatoper, August Everding encarga a Hans-Jürgen von Böse una Kammeroper titulada "*Der Blutbund*", basada en un texto del escritor español Valle-Inclán, que será estrenada en junio de 1977 en la Ópera Stabile.<sup>216</sup> Una información similar se reitera el día 20 del mismo mes, añadiendo que el compositor se ha basado en una obra del dramaturgo español Ramón del Valle-Inclán que ya ha sido representada en varios teatros alemanes.<sup>217</sup>

El 6 de junio<sup>218</sup>, el mismo medio destaca en titulares que la ópera costará 3000 marcos alemanes, lo que considera "un precio razonable" para una pieza de 45 minutos de duración en la que el compositor trabajó durante medio año. La noticia contiene un error curioso por cuanto titula la pieza como "*Bluthund*" (Perro furioso) en lugar de "*Blutbund*" (Pacto de sangre).

Cuenta además que el compositor tiene 23 años, que vive en Munich y ha escrito ya ocho trabajos, de los cuales el Dúo para viola y chelo "Threnos" recibió el primer premio en el Concurso de Composición Sommerliche Musiktage en Hitzaeker, en 1976 y la pieza para orquesta "Morphogenesis" que recibió el Premio Artístico de Berlín en 1977. Dice además que lo representa la renombrada editorial Schott- Verlag. Para el redactor: "Todo esto indica que

---

<sup>215</sup> <https://www.abendblatt.de/archiv/1977/article202047073/Nachrichten.html>

<sup>216</sup> <https://www.abendblatt.de/archiv/1976/article201565067/Neue-Oper-im-Auftrag-von-Everding.html>

<sup>217</sup> <https://www.abendblatt.de/archiv/1977/article202046585/Standbild-vom-Alten-Fritz-uebergeben.html>

<https://www.abendblatt.de/archiv/1976/article201567157/Urauffuehrung-im-Juni.html>

<sup>218</sup> <https://www.abendblatt.de/archiv/1977/article202044677/Seine-Oper-kostet-3000-DM.html>

Hans-Jürgen von Böse, con un talento prometedor, está en el camino de construir una buena carrera.”

Le preguntan al compositor si puede llegar a vivir de su trabajo. “Por ahora vivo de becas y premios”, reconoce con franqueza. Al fin y al cabo en 1976 ha acabado sus estudios en el Conservatorio Superior de Frankfurt. Considera como modelos a Fortner y Engelmann, y le parece que lo más importante en la evolución de la Nueva Música es que trata de nuevo de valores y sentimientos.

Señala el compositor que podría parecer que su música sonase a grabaciones antiguas. Sin embargo, considera que su nueva partitura para una orquesta de cámara de un tamaño considerable, 23 músicos, es muy complicada y posee un ritmo y un rango tonal de exigencias extremas. El rol de la alcahueta, por ejemplo, es cantado por un tenor alto que debe “enmascarar” apropiadamente su voz.

Para el articulista lo más característico de esta partitura, es que el papel principal de la joven está escrito para una actriz, cuya actuación supera en intensidad a sus compañeros cantantes. Señala que el director Michael Leinert ha encontrado en Susanne Schweiger la actriz adecuada. Una joven actriz de Salzburgo formada en la Universidad de Música Mozarteum de esa ciudad y que ya había recibido el premio Norddeutschen Theatertreffens en 1976, además de haber participado en un musical. Al igual que sus colegas con un rol cantado, ella tuvo que estudiar su rol con un maestro repetidor, ya que su texto está integrado en la partitura.

Tras el estreno, el 9 de junio de 1976, la prensa local publica una dura crítica bajo el expresivo título “Música del infierno y hechizos de brujas”<sup>219</sup>, firmada por Sabine Tomzig, en la que el autor señala que se necesitaron fuertes nervios para soportar la noche fantasmal que tuvo lugar en el recinto de la “Ópera Stabile”, en el estreno de dos obras, una de las cuales era “*Buetbland*” (sic).

El crítico salva la dirección escénica de Michael Leinerts, aludiendo a la presentación poética de la obra de Valle, más clara que la caricatura anti-psicológica, dice, de la música del joven compositor. Señala que éste quería deliberadamente escribir un duro contrapunto al texto, pero que estaba atrapado entre complicadas construcciones rítmicas, irónicamente intencionadas, a excepción del final de Tchaikovsky, otras citas apenas reconocibles y excesos vocales. Apunta que la voz de la joven (Susanne Schweiger) era la única guía en la obra.

Comenta que en la obra musical no queda rastro del folklore español ni del color sensual. Aún más sorprendente añade, fue la exuberancia emocional con la que

---

<sup>219</sup> TOMZIG, S.: Hamburg: *Hamburguer Abendblatt*, 9/06/1977. Disponible en: <https://www.abendblatt.de/archiv/1977/article202045533/Hoellen-Musik-und-Hexen-Zauber.html>

los artistas se apresuraron a asumir sus papeles. Como final afirma que no dependía del director escénico que la mala música careciera de un impulso dramático.

### 3.5 Crítica académica

V.E.v. Lewinski<sup>220</sup>, firma una extensa crítica para una de las principales revistas de música de Alemania. Comienza explicando que la “Opera stabile” es el nombre de un pequeño estudio de la Ópera de Hamburgo creado por August Everding durante su mandato al frente de la institución. Contradice la información publicada por otros medios de comunicación, al afirmar que la ópera “*Blutbund*” no fue encargada por la Ópera de Hamburgo como se había dicho por la prensa. Comenta que Valle-Inclán es relativamente desconocido en Alemania y afirma que su Auto para Siluetas, “*Ligazón*”, muestra un curioso mundo entreverado de brujas y misteriosos presentimientos, entre el realismo del lenguaje y un contexto fantasmal.

En su opinión, con una orquesta de cámara de 21 integrantes sonando casi como solistas, Von Bose ha diseñado esta historia pre-Lorca como una ópera que evoca particularmente lo oculto. Con sonidos de color español como boleros y tangos que emergen sólo de pasada. La ironía y lo grotesco brillan en medio de una claridad rítmica muy singular y también bastante complicada, con notas que repetidamente se elevan logrando una estilización sonora cautivadora.

La alcahueta canta con voz de tenor, la joven es un papel hablado, el viejo permanece mudo. Una dramática combinación de texto, canto excesivo y creaciones sonoras llenan de tensión en una obra de media hora de duración. Elementos paródicos, como la cita del adagio de la sexta sinfonía de Tchaikovsky al final, hacen posible un ingenioso distanciamiento. Las melodías de las cuerdas como suspiros, las estridentes maderas, los tonos subyacentes junto a los solos como latigazos del clarinete bajo o del corno inglés, los glisandi del trombón, los quejidos de las trompetas o el canto de los pájaros determinan la secuencia sonora, que alterna entre la pasividad y la intensidad dramática.

Afirma que la obra demuestra, en mayor medida que su segunda ópera, un talento inusual para el ámbito de la música teatral, ya demostrado en cuartetos de cuerda o composiciones orquestales, lo que indudablemente podría atraer al músico en el futuro hacia lo inescrutable y lo extravagante. Además señala que August Everding expresó su interés en este compositor para otros proyectos en Munich. Precizando que “*Blutbund*” es la primera ópera

---

<sup>220</sup> LEWINSKI, W. E. v., “Ein neuer Opernkomponist v. Boses “*Blutbund*” im Studio der Staatsoper”. Mainz: *EMelos-NZM* (3-5), 1/09/1997. pp. 427-428.

compuesta por von Bose, pero la segunda de las suyas en ser estrenada. Su segunda ópera "Das Diplom" está basada en un texto de Luigi Pirandello.

Aplaudes la dirección de intérpretes, notable y precisa, la acertada dirección musical y la contundente ejecución de los intérpretes, que ayudaron a conseguir un éxito indiscutible.

### 3.6 Grabaciones y edición

No existen grabaciones ni en audio ni en video. La partitura está editada por Ars-Viva-Verlag GmbH Distributeur. No ha sido posible obtener copia del libreto ni de la partitura. Al solicitar copia de la misma, la empresa editorial remite a la distribuidora y ésta no responde. Cabe deducir que la obra está descatalogada.

## 5.1 “LIGAZÓN” de José Luis Turina<sup>221</sup>

### 1. Descripción

#### 1.1 Estructura. Fechas de composición y estreno. Plantilla orquestal

Ópera de cámara en un acto y cinco escenas, sobre la obra de Valle-Inclán de igual título. Según informa el propio autor, fue compuesta entre 1981 y 1982, gracias a una ayuda a la creación cultural del Ministerio de Cultura. Estrenada el 2 de julio de 1982 en Cuenca, en la antigua iglesia de San Pablo, convertida provisionalmente en auditorio. La obra está dedicada a Joaquín Turina, hermano del compositor

Plantilla orquestal: flauta, oboe, clarinete (con clarinete bajo), fagot, trompa, trompeta, trombón tenor, un percusionista (plato suspendido, glockenspiel, marimba, 2 timbales, pandero, Tam-tam medio, látigo, 2 campanas (Do-Sol), violín, viola y violoncello

La partitura, de 114 páginas, está dedicada por el autor a su hermano Joaquín. Firmada y fechada en 1981-82. Duración aproximada, 45 minutos

#### 1.2 Dramatis personae, del Texto Dramático, de la ópera y voces musicales respectivas

| TEXTO DRAMÁTICO            | LIBRETO                                   | VOCES         |
|----------------------------|---|---------------|
| La ventera                 | La ventera*                               | Mezzosoprano” |
| La raposa                  | La raposa*                                | Mezzosoprano* |
| La mozueta                 | La mozueta                                | Soprano       |
| El afilador                | El afilador                               | Tenor         |
| Un bulto de manta y retaco | Un bulto de manta y retaco                | Actor         |
|                            | Grabación de ladridos y aullidos de perro |               |

\* Ambos papeles pueden ser cantados por una misma mezzosoprano. En ese caso, debe contarse además con una actriz en el papel de LA RAPOSA<sup>222</sup>

---

<sup>221</sup> Agradezco a D. José Luis Turina la información sobre su obra.

<sup>222</sup> Nota del compositor al autor de esta tesis.

## 2.Autoría

### 2.1Compositor

José Luis Turina nace en Madrid en 1952. Ha sido director de la JONDE (Joven Orquesta Nacional de España), dependiente del Ministerio de Cultura, y Catedrático de Conservatorio. Ha recibido distintos premios. Es autor de la ópera “D.Q. Don Quijote en Barcelona” con libreto de Justo Navarro a partir de una idea escénica de la compañía “La Fura dels Baus”, además de obras sinfónicas, de cámara y vocales. Además ha escrito música sobre textos de José Bergamín, Juan Ramón Jiménez, Lope de Vega, Góngora, Quevedo, García Lorca, Antonio Machado o Rafael Alberti. El compositor es hijo del célebre compositor, Joaquín Turina.

### 2.2Libretista

El propio compositor firma el libreto.

### 2.3Producción empresarial

La obra fue estrenada en el I Encuentro Internacional de Ópera de Cámara para Jóvenes Intérpretes, promovido por el Instituto de la Juventud, organismo dependiente del Ministerio de Cultura. Se celebró en la ciudad de Cuenca entre el 18 de junio y el 10 de julio de 1982. La obra de Turina fue interpretada los días 2 y 3 de julio. En el Encuentro se interpretaron además obras de Sebastián Durón, Pergolesi y Monteverdi

El Encuentro no parece haber tenido continuidad. Se trataba de ofrecer un marco para la interpretación de música profana, complementando así la oferta musical de la ciudad conuense, donde tiene lugar anualmente desde 1962 el Festival de Música Religiosa, patrocinado por las Administraciones Públicas. Se trata de un Festival en el que se han estrenado anualmente obras de encargo a compositores contemporáneos, entre los cuales, Eduardo Soutullo en 2012, Eduardo Rincón en 2006, el propio José Luis Turina en 1985 o Antón García Abril en 1977, todos ellos autores de óperas basadas en Valle-Inclán.

También se han estrenado obras de otros muchos compositores españoles relevantes como Cristóbal, Ernesto y Rodolfo Halffter, Carmelo Bernaola, Tomás Marco, José Ramón Encinar, Luis de Pablo, Francisco Escudero, Xavier Montsalvatge, Oscar Esplá o Joaquín Rodrigo. Se trata pues de un Festival consolidado, con un público habituado tanto a la música culta como a la composición contemporánea.



Las fuentes documentales sobre el citado Encuentro, se han perdido. Ni en el Ministerio de Cultura, ni el Archivo General de la Administración, ni en el INJUVE, organismo promotor, ni en el INAEM, se encuentra documento alguno sobre el citado Festival, de vida efímera y de nula trascendencia artística a juzgar por los inexistentes testimonios.

### 3.La obra

#### 3.1Antecedentes

El compositor dice de su obra lo siguiente:

“Concebida plenamente al servicio del dramático texto de Valle-Inclán, *“Ligazón”* se desarrolla en forma de ópera de cámara, tomando como base para su puesta escena un escaso número de elementos en cada uno de sus diferentes aspectos: desde el decorado único al número de sus intérpretes (una soprano —la Mozuela—, una mezzo —a cuyo cargo corren los papeles de la Ventera y la Raposa— y un tenor —el Afilador—, levemente asistidos por una actriz y un actor, este último —el Bulto de manta y retaco— sin siquiera intervención hablada), pasando por una plantilla instrumental integrada por tan sólo once ejecutantes.

*“Ligazón”* carece de libreto propiamente dicho, si entendemos por tal un texto elaborado con el propósito de ser “puesto en ópera”. El lenguaje de Valle-Inclán es tan encendidamente musical que cualquier intento de adaptación habría resultado sacrílego. Por lo tanto, la ópera se basa casi en su integridad en el texto de la pieza escénica, del que se han respetado —salvo algunas, muy pocas, supresiones— incluso las acotaciones, cuya belleza literaria ha sido salvaguardada mediante su presencia en la partitura.

Desde el punto de vista exclusivamente musical, *“Ligazón”* se mueve dentro de un atonalismo libre —salvo algún “guiño” a la música popular—, que persigue en todo momento el máximo acercamiento al texto, con abundantes momentos de carácter expresionista, especialmente en los puntos de gran tensión dramática que caracterizan el final de la pieza de Valle-Inclán.

En *“Ligazón”* pueden distinguirse dos tipos de tratamiento musical, claramente diferenciados y siempre superpuestos: el de las voces, de carácter unas veces recitativo y otras cantabile, pero continuamente al servicio de los condicionantes prosódicos derivados del texto, y el de los instrumentos, más libre y flexible. La tercera escena, sin embargo, huye de uno y de otro: puramente declamada entre la Ventera y la Raposa, hace las veces de intermedio de la ópera.”<sup>223</sup>

---

<sup>223</sup> Web de TURINA, J.L., consultada el 10/10/2019:  
[http://www.joseluisturina.com/menu\\_esp.html](http://www.joseluisturina.com/menu_esp.html)

En su página web el compositor comenta que la obra tiene formato de ópera de cámara, con decorado único, tres cantantes y dos actores, con once ejecutantes. Explica que el libreto se basa “casi en su integridad, en el texto de la pieza escénica (...) salvo algunas, muy pocas supresiones”. Musicalmente se inscribe en el atonalismo con alguna cita de la música popular, “con abundantes momentos de carácter expresionista”. El tratamiento musical de las voces está al servicio de los condicionantes prosódicos del texto mientras que el tratamiento de los instrumentos es más flexible. La tercera escena es totalmente declamada.

### 3.2 Estreno. Recepción social. Contexto cultural

La obra se estrenó en el marco del I Encuentro Internacional de Ópera de Cámara para Jóvenes Intérpretes, promovido por el Instituto de la Juventud, organismo estatal. La interpretación tuvo lugar en una antigua iglesia de aforo reducido. En la misma función se interpretó la ópera “*Los dengues*”, con libreto de Cipriano Rivas Cherif y música de Julio Gómez, estrenada en 1925. En el Anexo XI se hace constar el reparto vocal y artístico del estreno.

### 3.3 Paratextos. Programa de mano. Otras publicaciones

No se ha podido localizar documentación alguna del estreno, ni gráfica ni escrita.

### 3.4 Crítica mediática

Gómez-Amat<sup>224</sup> califica la obra de “gran contribución al moderno teatro español con música”. Señala que el compositor aprovecha todos los hallazgos de la música contemporánea, a través de un lirismo “severo, sombrío”, que por momentos deriva hacia la declamación. Encuentra ecos de la música tradicional en los cantos de la Mozuela pero en todo lo demás considera que la música es de nuestro tiempo.

Para García del Busto<sup>225</sup>, Turina es uno de los compositores más dotados de la generación joven. Considera que la obra tiene relación formal con la el expresionismo de la Escuela de Viena. Destaca la música orquestal que encuentra llena de alusiones musicales, sobre la escritura vocal. Reseña la modestia de medios del Encuentro de Ópera de Cámara de Cuenca, del que afirma estar suplido por el trabajo imaginativo del equipo artístico.

---

<sup>224</sup> Madrid: De Música (SER), 5/7/1982.

<sup>225</sup> Madrid: *El País*, 6/7/1982.

### 3.5 Crítica académica

No se conocen críticas académicas

### 3.6 Grabaciones y edición

La obra no ha sido grabada ni se encuentra editada comercialmente.

## 4. Análisis comparativo-textual

### 4.1 Texto Dramático

Nos remitimos a lo expuesto en el Capítulo 5.5 sobre el mismo Texto Dramático.

### 4.2 Libreto. Cuadro comparativo de Jornadas, Actos y Escenas

| TEXTO DRAMÁTICO  | ÓPERA   |
|--|---|
| 1.1 La Raposa adula a la Mozuela<br>1.2 La Raposa expone el trueque que la joven rechaza<br>Objetos: collar  | 1.1 <u>Texto condensado</u><br>1.2 <u>Texto condensado</u>  |
| 2.1 Canción de la Jiga<br>2.2 El Afilador requiebra a la Mozuela<br>2.3 La Mozuela muestra la paga<br>2.4 Le ofrece una copa<br>2.5 Él la invita a beber antes<br>Objetos: tijeras, copa | 2.1 <u>Idem</u><br>2.2 <u>Texto condensado</u><br>2.3 <u>Texto condensado</u><br>2.4 <u>Texto condensado</u><br>3.2 <u>Texto condensado</u> |
| 3 La Raposa y La Ventera alardean de sus tratos con el Trasgo  | 3 <u>Texto condensado</u>   |
| 4 La Mozuela y La Ventera discuten por la oferta de la alcahueta<br>Objeto: collar   | 4 <u>Texto condensado</u>   |
| 5.1 Regresa el Afilador. La Mozuela muestra sus dotes adivinatorias<br>5.2 Seduce al Afilador  | 5.1 <u>Texto condensado</u><br>5.2 <u>Texto condensado</u>  |
| 6 Amenazas de La Ventera   | 6 <u>Texto suprimido</u>  |
| 7.1 La joven se ofrece al Afilador<br>7.2 Pacto de sangre<br>Objeto: tijeras   | 7.1 <u>Texto condensado</u><br>7.2 <u>Texto suprimido</u>   |

### 4.3 Convergencias, divergencias e inferencias

#### 4.3.1 En la diégesis

No se han introducido modificaciones de ningún tipo en la diégesis.

#### 4.3.2 En la intriga

Se ha realizado una intervención notable sobre el texto, respetando su literalidad pero suprimiendo un tercio del Texto Dramático a pesar de las palabras del propio autor:

“la ópera se basa casi en su integridad en el texto de la pieza escénica, del que se han respetado —salvo algunas, muy pocas, supresiones— incluso las acotaciones”<sup>226</sup>

No se ha introducido texto nuevo salvo en dos frases para mantener la concordancia gramatical tras las supresiones efectuadas. Es posible que la voluntad del autor fuese escribir una obra muy breve, obligando a la condensación del texto.

En la Escena segunda, durante el primer diálogo entre la Mozuela y el Afilador, se ha suprimido gran parte del juego de seducción que tiene lugar entre ellos. Asimismo la condensación textual en la Escena cuarta, que transcurre en el diálogo entre madre e hija, elimina detalles relevantes sobre la actitud de la madre respecto de la joven. De igual forma la supresión efectuada en la Escena quinta afecta a la comprensión de la capacidad adivinatoria de la joven que luego se pondrá de manifiesto. En la Escena séptima, diálogos primero y segundo, las supresiones afectan a una imagen poderosa para el espectador, como es la de beber sangre, que remite a las ideas de sacrificio y de comunión espiritual.

#### 4.3.3 En los personajes

Los personajes son los mismos en la ópera y en el Texto Dramático. Sin embargo la supresión de diálogos modifica la comprensión por parte del espectador. Así los personajes de La Ventera y La Raposa quedan desdibujados. Se han suprimido las alusiones a la bebida, que en el Texto Dramático ayuda a comprender la conversación que sobre el Trasco mantienen ambas, a pesar de que luego La Raposa lo reconoce: “¡Está usted amonada!”.

---

<sup>226</sup> <http://www.joseluisturina.com/ligazon.html#comentario>

Por otra parte tanto la conversación inicial entre la Mozuela y La Raposa como la que mantiene con su madre han sido depuradas de detalles que explican el carácter de las dos mujeres mayores y su insistencia para lograr el consentimiento de la Mozuela a una relación en la que el interés económico es manifiesto.

En el diálogo entre los dos jóvenes se han suprimido las alusiones del Afilador a su compromiso matrimonial. También la referencia a la brujería que el joven hace a La Mozuela.

El libreto de la ópera reduce la complejidad de los personajes. Al tratarse de un Texto Dramático breve, articulado en torno a los diálogos que la joven mantiene por separado con los otros tres personajes, la drástica reducción textual modifica necesariamente la comprensión de sus actos y motivaciones por parte del espectador. Al transcurrir en un único escenario, son los símbolos u objetos, la iluminación y los diálogos, lo que hace avanzar el drama y le otorga toda su fuerza comunicativa. Sin perjuicio de lo que la música pueda comunicar, el libreto deviene en un texto sensiblemente distinto de Valle.

## 5.8 “ROMANCE DE LOBOS” de Eduardo Soutullo y Arturo Reverter<sup>227</sup>

### 1. Descripción

#### 1.1 Estructura. Fechas de composición y estreno. Plantilla orquestal

Ópera en un Acto y cuatro Escenas con tres intermedios opcionales. de Eduardo Soutullo con libreto de Arturo Reverter basado en la obra homónima de Valle-Inclán<sup>228</sup>, publicada en 1908 y posteriormente inserta en la trilogía de las “*Comedias bárbaras*”, en la que se representa el final del personaje principal y de su mundo. La ópera fue escrita en 2017. Su duración es de 65 minutos. La partitura ha ganado la Mención de Honor en el I Concurso Internacional de Composición de Ópera convocado por la Asociación de Teatros, Festivales y Temporadas Estables de Ópera en España<sup>229</sup>.

Plantilla orquestal: 2 Flautas-2 Oboes-2 Clarinetes en Sib-3 Trompas -2 Trompetas en Do-1 Trombón-1 Trombón bajo-1 Percusión: vibráfono, gong, glockenspiel, crócalos, bombo, campanas tubulares-Primeros violines-Segundos violines-Violas- Chelos-Contrabajos

#### 1.2 Dramatis personae, del Texto Dramático, de la ópera y voces musicales respectivas

Reproducimos el reparto que figura en la edición de Valle, una pequeña multitud de medio centenar de personajes. El libretista ha reducido su número y además los ha distribuido entre seis cantantes que acumularán interpretaciones.

| TEXTO DRAMÁTICO   | ÓPERA                                   | VOZ            |
|---|---|----------------|
| El Caballero Don Juan Manuel Montenegro                                       | El Caballero Don Juan Manuel Montenegro | Barítono       |
| Sus hijos Don Pedrito, Don Rosendo, Don Mauro, Don Gonzalito y Don Farruquiño | Don Pedrito*<br>Don Farruquiño**        | Tenor<br>Tenor |
| Sus criados: Don Galán, La Roja, el zagal de las vacas,                       | La Criada***                            | Soprano        |

<sup>227</sup> Agradezco a D. Eduardo Soutullo y a D. Arturo Reverter, el acceso al libreto.

<sup>228</sup> VALLE-INCLÁN, R. del, *Romance de lobos*. Madrid: Gregorio Pueyo, 1908.

<sup>229</sup> El jurado estuvo formado por D. Francisco Potenciano, D. Joan Matabosch, D. Josep Pons, D. Victor Gil Alcocer, D. Ramón Sobrino, D. Rubén Gimeno, y D. Anselmo Alonso Soriano.

|   |  |                           |
|---|--|---------------------------|
| Andreíña, La Rebola y La Recogida   |  |                           |
| Don Manuelito, su capellán  | El Capellán*****   | Barítono                  |
| Abelardo, patrón de la barca, los marineros y el rapaz  |  |                           |
| Doña Moncha y Benita la Costurera, familiares de la casa  |  |                           |
| La hueste de mendigos donde van el Pobre de San Lázaro, Dominga de Gómez, el Manco Leonés, el Manco de Gondar, el Tullido de Céltigos, Paula la Reina que da el pecho a un niño, Andreíña la Sorda, el Morcego con su Coima y Ádega la inocente | La Mendiga***<br>El Pobre de San Lázaro****<br>Paula La Reina<br>Mendigo 1**<br>Mendigo 2* | Soprano<br>Bajo<br>Actriz |
| Artemisa la del Casal, bastarda del Caballero, con un hijo pequeño a quien llaman Floriano  |  |                           |
| El Ciego de Gondar con su lazarillo   | El Ciego de Gondar*****  | Barítono                  |
| Fuso Negro, loco  | Fuso Negro****   | Bajo                      |
| Una tropa de siete chalanes: son Manuel Tovío, Manuel Fonseca, Pedro Abuín, Sebastián de Xogas y Ramiro de Bealo con sus dos hijos  |  | Actores                   |
| Doña Sabelita que fue barragana del caballero   |  |                           |
| Una viuda con sus cuatro huérfanos  |  |                           |
| La Santa Compañía de las ánimas en pena   | La Aparecida***, el espíritu de la esposa difunta  | Soprano                   |

|  |  |  |
|--|--|--|
|  | Coro mixto de mendigos (opcional)***** |  |
|--|--|--|

\*/\*\*/\*\*/\*\*/\*\*/\*\*/\*\*/\*\*/\*\*/\*\* Personajes interpretados por los mismos cantantes

\*\*\*\*\*El Coro no aparece en el texto de Valle. En carta al autor, el libretista especifica que el Coro podrá interpretar papeles sin texto correspondientes a los personajes de los marineros y sus mujeres, de los tres chalanes, los aldeanos y la hueste de mendigos

En la versión de concierto, el elenco se reduce a cuatro personajes que acumulan personajes: Un barítono como Don Juan Manuel, una soprano como criada/mendiga/aparecida, un bajo barítono como el Pobre de San Lázaro/Fuso negro/el Capellán/el ciego de Gondar y un tenor como Don Farruquiño/Don Pedrito.

## 2. Autoría

### 2.1 Compositor

Eduardo Soutullo, (Ponteareas, 1968) con estudios en Vigo, Madrid y París, ha recibido diversos premios. Sus obras han sido interpretadas por relevantes Orquestas de España y Europa bajo la dirección de reputados directores. Ha compuesto obras sinfónicas, para instrumento solista, de cámara y obras vocales, de las que existen varios registros discográficos. Ha recibido numerosos premios de composición. Es autor de una tesis doctoral sobre la música contemporánea española. Él mismo ha dicho de su obra que persigue ser "muy envolvente, de atmósfera, pero más intuitiva y tradicional"<sup>230</sup>. Ha escrito otras obras vocales como *“Cantigas de Martín Codax”* (2010), para soprano y piano con textos de las *“Cantigas de Amigo”* y *“Aut Caesar, aut nihil”* (2012), para coro mixto.

### 2.2 Libretista

Arturo Reverter Gutiérrez de Terán (Santiago de Compostela, 1941) es uno de los críticos musicales de mayor reconocimiento por su dilatada trayectoria, medio siglo, en numerosos medios. Fue director de Radio Clásica de Radio Nacional de España en dos ocasiones y en dicha emisora dirige desde hace décadas un riguroso programa sobre el arte del canto, *“Ars canendi”*. Es autor de numerosas monografías sobre compositores así como de las obras *“El arte del canto: el misterio de la voz desvelado”*, *“Alfredo Kraus, una concepción del canto”* o *“Las cincuenta mejores arias de Verdi”*, entre otras.

---

<sup>230</sup> Madrid: *El País*, 17/04/2009.



En la escritura del libreto ha contado con la colaboración de Victoria Stapells (Toronto, 1954), crítica de ópera. Sobre el libreto, Reverter<sup>231</sup> ha comentado:

“La obra de Valle ha sido reducida al mínimo, aunque creo que sin que llegue a perder su sustancia y significado. Se trataba de que sirviera de base a una ópera de cámara de alrededor de una hora”

### 3. La obra

#### 3.1 Antecedentes

La obra no ha sido estrenada. La entidad privada Amigos de la Ópera de Vigo intentó producirla, así como el Teatro de la Zarzuela de Madrid, dependiente del Ministerio de Cultura. En ambos casos no fue posible por desacuerdos con el compositor. En declaraciones del compositor, éste ha precisado que el Teatro de la Zarzuela le exigía ampliar la obra hasta una duración de una hora y veinte minutos además de proponer otros cambios<sup>232</sup>, una extraña forma de respetar la propiedad intelectual. Una suite instrumental fue estrenada en Santiago en 2019, por la Real Filarmonía de Galicia siendo calurosamente recibida por el público.

#### 4.4 Crítica mediática

El estreno de la suite sinfónica fue reflejado en la prensa. Julián Carrillo<sup>233</sup> escribe que la suite muestra en todo momento su origen escénico. Comenta la dureza de algunos *tutti* en contraste con algunos cantos de las cuerdas y los solos de otros instrumentos. En su opinión la obra se inicia con un clima musical de inquietud al que luego siguen momentos dramáticos y momentos líricos. Expresa que la orquestación tiene eficacia teatral.

### 4. Análisis comparativo-textual

#### 4.1 Texto Dramático

La extensa bibliografía académica sobre “*Romance de lobos*” a pesar de su diversidad temática muestra coincidencias notables en la valoración de los personajes, de la estructura y acerca de la propuesta argumental y escénica de Valle.

---

<sup>231</sup> Comunicación por correo electrónico del libretista al autor de la tesis.

<sup>232</sup> Santiago de Compostela: *El Correo Gallego*, 28/01/2018.

<sup>233</sup> Madrid: *El País*, 15/06/2019.

Harald Wentzlaff (1992) resalta la modernidad del lenguaje de Valle en esta obra, calificando su estética de “extraordinariamente progresista e independiente” (1992: 256), adelantándose al drama expresionista alemán que se desarrolla entre 1910 y 1925. Relaciona a Valle con el “drama de forma abierta” que se desarrolla en aquel país durante el siglo XIX, en oposición a la dramaturgia de raíz aristotélica del “drama de forma cerrada”. Como características de ese nuevo tipo de teatro, cita las siguientes:

- a) En la acción, los sucesos no aparecen en un solo plano dirigidos a un fin, sino a múltiples fines y con objetivos divergentes. La ordenación es circular, alrededor del yo central, que se contrapone al mundo, como figura única solitaria, en el centro de la acción. Todo se desarrolla ante el espectador en muchas escenas con conexión metafórica entre ellas.
- b) El tiempo es no lineal. Cada escena representa una actualidad total aunque los personajes no lo vean así.
- c) El cuanto al espacio, cada escena se desarrolla en un espacio diferente. La vida ya no es un conflicto entre hombres, sino entre el individuo y el mundo.
- d) En la composición, la escena es el principio organizativo y aunque forme parte de otras estructuras como actos, cada escena tiene igual valor, como piezas de un mosaico.
- e) Los personajes no son conscientes de las consecuencias de sus actos. No se presentan como modelos. Los héroes actúan como hombres sujetos a la influencia de percepciones sensoriales, formando parte de una amplia estructura social, por lo que el número de personajes es elevado.
- f) Respecto al lenguaje, el diálogo ya no es una argumentación lógica sino la articulación de distintos puntos de vista (1992: 257-259)

Con dichos rasgos, la obra dramática es una tensión entre el individuo y su entorno, donde el estado interior es expresado en situaciones exteriores extremas (1992: 260). Por otra parte al referirse a la multiplicidad de acotaciones presentes en esta obra, afirma que equivalen a visiones del autor y que los contrastes ópticos mediante efectos de luz y color son un medio expresivo más en sus obras.

De acuerdo con ese marco analítico, los personajes de “*Romance de lobos*” son definidos como expresionistas. Don Juan sería el hombre condenado por sus pecados y purificado a lo largo de la acción dramática. Sabelita sería una Eva con la inocencia perdida. Doña María como la madre de Dios y los hijos estarían definidos por el embrutecimiento de los lobos (1992: 261).

Para Margarita Santos (1995), el protagonista, presente en otras obras de Valle, aparece bajo un triple aspecto: padre, señor-amo y juez (1995: 156). Como padre, en una doble dimensión de paternidad biológica de una prole extensa, legítima e ilegítima y además como figura paternal sobre sus criados. Complementaria de ésta última es la función en relación con sus criados y

aforados, basada en el estilo del Antiguo Régimen, precapitalista y finalmente como juez de señorío resuelve conflictos e impone prohibiciones (1995: 159). La degradación de los hijos, víctimas de un proceso histórico irreversible, es la metáfora de la extinción de la sociedad estamental del Antiguo Régimen.

La misma autora ha estudiado las anotaciones manuscritas de Valle a un ejemplar de la *editio princeps* notas que revelan la forma de llevar a la escena su obra, para lo cual plantea supresiones y adiciones que afectan a las escenas, a los diálogos y a las acotaciones. También a la estructura de la obra, que de las tres Jornadas y seis Escenas en cada Jornada, pasaría a estar estructurada en tres Actos de tres Escenas cada una, una indudable facilidad escénica (Santos /Oliva 2010: 61/769).

Ruiz Ramón (1991) alude al “sabor shakespeariano” de la obra (1991: 11). En ella encontramos ecos de “*El rey Lear*”, peregrino en noche de tempestad como lo es Montenegro en la escena Sexta de la Primera Jornada. Uno y otro serán despojados por sus hijos. También encontramos ecos de “*Macbeth*” como la presencia de las brujas al comienzo de la obra, junto con la Santa Compañía. Un recurso de tal intensidad dramática que en manos de Verdi y en la ópera de igual título<sup>234</sup> constituirá uno de los momentos culminantes de la pieza

Resalta la importancia del personaje de Fuso Negro, calificándolo de dionisiaco y de la hueste de mendigos, que actúan como personaje coral y como emisarios. En su opinión, Valle no sólo inventa un espacio y unos personajes dramáticos, nuevos en el teatro de su tiempo, sino que además crea un nuevo lenguaje teatral. En la obra,

“Valle-Inclán nos presenta el final de una raza, y en ella el final de un mundo, sobre el que imperan el Diablo y la Muerte, encarnación de las potencias del mal y de la destrucción” (1991: 9)

Cardona (2015) encuentra semejanzas con la shakespeariana “*King Lear*” en varios aspectos como la división de las propiedades, la relación de los hijos con el padre, la utilización de escenas independientes, el proceso de regeneración moral del protagonista. También en el paralelismo entre Don Juan Manuel y Fuso Negro, con King Lear y el loco Edgar. Además establece otros paralelismos entre distintas escenas de una y otra obra. Sobre uno de los personajes afirma que,

---

<sup>234</sup> Verdi se planteó escribir una ópera que se titularía “*Re Lear*”, para la que encargó sendos libretos a Salvatore Cammarano primero y posteriormente a Antonio Somma. Finalmente el proyecto fue abandonado. Los libretos citados han sido publicados en 2002 por el Istituto di Studi Verdiani, de Parma.

“Fuso Negro, como Poor Tom, se presenta como epítome de la desgracia, del desamparo y la desolación y, además, como poseído por el mismo diablo” (2015: 31)

Lavaud y Lavaud-Fage (2017) analizan el carácter de tragedia de la obra, siguiendo los criterios de Patrice Pavis (1980). Comentan que para Valle lo trágico nace de una visión historicista del mundo,

“Llama la atención el que lo trágico nace de una visión historicista del mundo y que, ya con *“Romance de lobos”*, en 1908, aparece un héroe colectivo sometido a las circunstancias exteriores, a la Historia. Además, el personaje del Caballero, concebido como el representante de una clase, expresa aspiraciones comunes a su clase, pero opuestas a la marcha de la sociedad de entonces” (Lavaud and Lavaud-Fage 2017: 281)

Sergio Santiago (2018) considera la obra como una tragedia dionisiaca, en los términos de Friedrich Nietzsche (2018: 53/619) considerando que las *“Comedias Bárbaras”* en realidad son tragedias y que lo bárbaro equivale a lo dionisiaco. Las alusiones a la Santa Compañía, las brujas, la muerte, el donjuanismo del protagonista, serían elementos dionisiacos. También el destino fatal que se cierne en toda la obra o el personaje de Fuso Negro que vive en una cueva como Zaratustra serían también rasgos dionisiacos que preparan la redención final de don Juan Montenegro. Éste quiere ser apolíneo pero es dionisiaco siendo el loco su doble.

Le Scoëzec (2000) hace una lectura del personaje protagonista desde un enfoque mitológico:

“Montenegro est un avatar de Saturne, deu chtonien dont le culte dans l’antiquité latine est lié à celui des morts. Il en a le caractère sombre et violent. Une fureur de destruction qui puise aux sources de la mélancolie, lui fait souhaiter la dévoration de ses fils” (2000: 215)

El tema de *“Romance de Lobos”* es la redención de una alma pecadora, es la afirmación de Greenfield (1990). Califica la obra de espectáculo épico con un protagonista heroico, de carácter medieval, dibujado con los efectismos de la literatura gótica del siglo XIX y con la estética romántica:

“Un anacronismo heroico y gigantesco de otra época que pasa por una noche oscura del alma para redimirse por fin con una muerte que recuerda la tragedia clásica “ (1990: 84)

Explica que la naturaleza violenta que preside la obra, en especial en las Jornadas Primera y Tercera, es paralela a la impetuosidad de las fuerzas interiores del personaje, reforzándolas. También destaca la intervención de lo sobrenatural y lo macabro (1990: 89).

Hablando de las Comedias bárbaras, Juan Trouillhet explica que en ellas encontramos una crueldad magnífica, ciega, con toda la grandeza de las fuerzas naturales con la que Valle parece,

“Querer limar la seguridad del lector/espectador en un mundo regido únicamente por la razón, al tiempo que trata de causar una profunda conmoción, una emoción sublime de belleza y espanto” (Trouillhet 2012: 263)

Gustavo Umpierre (1973) subraya el sentido cristológico del personaje de don Juan Montenegro. Señala además que el símbolo del lobo alude a dos temas diferentes. De un lado el del linaje, provisto de un sentido ético, en el egoísmo feroz de los hijos frente a la humildad de los mendigos. De otro a la nobleza espiritual de Don Juan, que lucha entre su vitalismo y el cristianismo, como un personaje nietzscheano. La escena final entre el leproso y don Mauro en medio de las llamas, aludiría a la renovación, al vitalismo, con claros ecos del cristianismo (1973: 270).

Para el estudio de los pobres y de la pobreza en relación con la santidad y su funcionamiento a lo largo de la trilogía, Miguel Olmos (2000) se sirve de una serie simbólica, de acuerdo con el modelo de Bajtin, en la que agrupa la intemperie o espacio abierto, la comida y el hambre, la religiosidad y la muerte (2000: 282). La asociación no se presenta siempre bajo la misma forma. En ocasiones está en los diálogos, en otras en las acotaciones y en otros momentos se produce mediante la yuxtaposición de elementos procedentes de cada una de las ideas. Concluye que,

“La escritura simbólica de las *Comedias Bárbaras* parece consistir ante todo en una preconcebida fluctuación entre diferentes estratos de significado” (2000: 293)

Refiriéndose a los mendigos señala Greenfield (1990) que introducen color local campesino, efectos corales, incluso a veces una forma de oración masiva. Son rasgos que considera como una versión tardía de una épica cristiana arquetípica. Don Juan Manuel sería el capitán de una hueste de harapientos seguidores contra un tirano injusto en su camino de redención personal (1990: 93).

Don Juan Montenegro ha sido analizado a partir del mito de don Juan y de la figura de Cristo por Eileen Doll (1992). Para el mito encuentra ecos de la obra de José Zorrilla “*Don Juan Tenorio*”, mientras que la comparación con Cristo la deduce de su desempeño en la obra: agrupa y dirige a sus seguidores, amenaza con levantarse de su tumba, quiere abrazar la vida ermitaña en la cueva, los propios mendigos lo comparan con Cristo. Finalmente sufre pasión y resurrección (1992: 287)

Lavaud (1992) en su minucioso estudio sobre las obras gallegas de Valle revisa no sólo los antecedentes de cada una de ellas sino también los aspectos que el autor ha tomado de la Galicia de su tiempo, entre ellos la toponimia, las creencias y supersticiones, los problemas agrarios o la sociedad que retrata. Expone que “*Romance de lobos*” se puede analizar desde dos perspectivas, el problema individual y el problema espiritual del protagonista (1992: 472). De

acuerdo con la primera Don Juan Manuel se arrepiente de sus pecados, aunque sólo reconoce, en relación con su esposa, el de haber sido “su verdugo”. Además ejerce la caridad con los mendigos y renuncia a sus bienes. Con la segunda perspectiva cumple una misión que deriva en un horizonte potencial de luchas sociales (1992: 481).

Monique Martínez (2002) ha estudiado el diálogo de la trilogía, subrayando las características semánticas de los personajes que explican sus relaciones dialogales, como en la Escena Sexta de la Jornada Segunda, donde los chalanos se enfrentan con los secundones, o las circunstancias espaciales condicionantes, como la escena de la caverna entre don Juan y Fuso Negro. Aquí la caverna remite al renacimiento de la vida, al camino de iniciación y al mito de Platón (2002: 213).

En relación con las acotaciones Catalina Míguez (2002) escribe que Valle mediante las didascalías organiza el diseño escénico, la iluminación, el vestuario y el atrezzo, además de avanzar muchas ideas sobre la actuación de los autores.

“No niega la virtualidad teatral de sus piezas, sino que instauran un tipo de relación “sui generis” entre texto y espectáculo, situando al dramaturgo en los límites de la modernidad literaria” (2002:409)

En relación con la estética de la obra, Greenfield (1990) sostiene que

“Su estética mantiene que una obra teatral es tanto una experiencia visual como entidad dramática, y que el contenido temático puede ser subordinando al espectáculo o a lo que se evoca estéticamente mediante la concepción visual. De forma que se concibe su obra no sólo en forma dramática sino también como una creación de arte plástico” (1990: 23)

#### 4.2Libreto. Cuadro comparativo de Jornadas, Actos y Escenas

Puesto que la ópera versa exclusivamente sobre la tercera obra de la trilogía, segunda en su redacción, nos limitaremos al análisis de ésta, lo que implica prescindir de la caracterización que de los personajes y de su mundo ha hecho el dramaturgo en las obras anteriores, cuyos personajes se repiten.

En otros términos, la obra operística debe ser considerada en sí misma, en la transposición efectuada y en las consecuencias que afectan a la intriga o a los personajes. El espectador cultivado tendrá referencias añadidas para profundizar en el análisis del espectáculo pero la obra debe ser considerada como independiente.

El Texto Dramático transcurre en tres Jornadas con seis Escenas cada una, mientras que el libreto se desarrolla en Acto único con cuatro Escenas. En

consecuencia, además del número de personajes también se reducen notablemente los escenarios en los que tienen lugar los diálogos.

| TEXTO DRAMÁTICO  | LIBRETO  |
|--|--|
| JORNADA PRIMERA  | ACTO ÚNICO   |
| <p>JI E1</p> <p>En el camino. Noche</p> <p>Don Juan Manuel se encuentra con la Santa Compañía y con las Brujas</p>   | <p>Escena 1</p> <p>En el camino</p> <p>Don Juan Manuel se encuentra con los mendigos caminando como la Santa Compañía. Con ellos La Aparecida</p> <p>En la tormenta.</p> <p>Don Juan se encuentra con los mendigos que se dirigen a recibir las limosnas en casa de la difunta. Don Juan se declara su hermano</p> |
| <p>JI E2</p> <p>En la casa. Noche de tormenta</p> <p>Habla con la criada de lo que ha visto</p> <p>El marinero anuncia la enfermedad de la Señora. Don Juan la relaciona con lo que ha visto</p> | Suprimida  |
| <p>JI E3</p> <p>En la playa, tormenta</p> <p>Don Juan fuerza al patrón de la barca a navegar</p>   | Suprimida  |
| <p>JI E4</p> <p>Casa de la Señora</p> <p>Expolio de los hijos. Discuten con el Capellán</p>  | Suprimida  |
| <p>JI E5</p> <p>Alcoba de la difunta</p> <p>Las mujeres la amortajan mientras hablan de como los hijos roban la casa y de la difunta</p>   | Suprimida  |
| <p>JI E6</p> <p>Arenal</p> <p>Don Juan desembarca. Mientras camina se arrepiente de su vida. Se encuentra a la</p>   | Incluída en E1   |

|   |  |
|---|--|
| <p>hueste de mendigos que se dirigen a recibir las limosnas en casa de la difunta. Don Juan promete atenderlos. Se declara su hermano para salvarlos</p>  |  |
| JORNADA SEGUNDA   |  |
| <p>JII E1</p> <p>En la capilla. Al día siguiente</p> <p>Los hijos roban las alhajas y objetos del culto mientras pisan la sepultura de su madre. Uno queda encerrado</p>  | Suprimida  |
| <p>JII E2</p> <p>En el camino</p> <p>Don Juan y su primogénito se enfrentan. Los mendigos median. Interviene el Pobre de San Lázaro, leproso. El joven huye</p>   | Suprimida  |
| <p>JII E3</p> <p>Cocina de la casona</p> <p>Los hijos se acusan entre sí. Planto grotesco de las criadas. Don Juan entra con los mendigos y ordena darles de comer, descubriendo que no quedan alimentos. Recibe noticia del naufragio. El Capellán explica que fue necesario dar sepultura a la difunta. Los criados comentan el latrocinio. Llega el Ciego de Gondar y comenta lo que ocurre en la capilla. Coquetea con Andreiña. Comentan el naufragio. Benita informa de que Don Juan ha ordenado comprar pan, servir vino y matar palomas</p> | <p>E2</p> <p>Sin determinación de lugar. Alrededor de un fuego.</p> <p>Los mendigos bailan, “recuerdan a los personajes retratados por Goya en sus pinturas negras”, reza la acotación. El Caballero ordena darles de comer y conoce el robo perpetrado por sus hijos. Recibe noticia del naufragio. El Capellán explica que fue necesario dar sepultura a la difunta. En acotación, los mendigos se sientan “a la manera del cuadro <i>La última cena</i> de Leonardo da Vinci”</p> |
| <p>JII E4</p> <p>En la capilla</p> <p>El hijo convence a la criada para robar la llave del Capellán que le permita escapar. Descubren al hijo escondido. Éste les ayuda a abrir la tumba</p>  | <p>E3</p> <p>En la capilla</p> <p>Se dan cuenta del robo. Descubren a su hijo. El Caballero, su hijo y el Capellán abren la tumba. Proclama su culpa.</p>  |
| <p>JII E5</p> <p>Alcoba de la Señora</p>  | Incluída en parte en E3  |



|   |   |
|---|---|
| Don Juan desea morir allí. Confiesa sus culpas ante los criados y mendigos. Se encierra hasta la muerte   |   |
| JII E6<br>En el camino<br>Pelea de los hijos con los chalanés, uno de ellos hijo de Don Juan  | Suprimida   |
| JORNADA TERCERA   |   |
| JIII E1<br>En la iglesia. Algunos días después<br>La Roja convence a Sabelita para que acuda junto a Don Juan   | Suprimida   |
| JIII E2<br>Antesala<br>Conversan los criados. Sobrina y Capellán piden a Don Juan que abandone su encierro. Éste sale protestando por el ruido  | Suprimida   |
| JIII E3<br>En la calle<br>Don Juan deambula y se encuentra con La Roja y Sabelita<br>En la playa. Se declara mendigo. Encuentro con Fuso Negro y dos mendigos. Les habla de sus hijos | Suprimida   |
| JIII E4<br>En la caverna<br>Don Juan dialoga con Fuso Negro. Reniega de sus hijos. La viuda cuenta que los hijos de Don Juan no han cumplido su manda                                 | E4<br>En la caverna.<br>Don Juan dialoga con Fuso Negro. Reniega de sus hijos. Entran los hijos zarandeando al Ciego de Gondar. Don Juan se enfrenta a ellos. Muere |
| JIII E5<br>Portal de la casona<br>Los mendigos se lamentan del trato recibido. Salen los criados despedidos. Don Juan entra en la casa. Le siguen los mendigos.                       | Suprimida   |

|   |                             |
|---|-----------------------------|
| JIII E6<br>Cocina de la casa<br>Don Juan hace frente a sus hijos. Muere | Parcialmente incluida en E4 |
|---|-----------------------------|

### 4.3 Convergencias, divergencias e inferencias

#### 4.3.1 En la diégesis

Si bien el libreto representa una reducción muy notable del Texto Dramático, la diégesis apenas varía. Continúa retratando el proceso de redención personal del protagonista a través de los diálogos con algunos personajes. Como consecuencia de la condensación del Texto Dramático, el libreto ofrece menos profundidad del personaje principal y menos presencia de los secundarios, que actúan en forma coral.

No sufre variación la fábula: el conflicto entre Don Juan Manuel, acosado por sus remordimientos, y sus hijos, de los que reniega. Ni faltan los personajes que ayudan al protagonista a expresarse: Fuso Negro, el Ciego de Gondar, el Pobre de San Lázaro o la criada. Tampoco sufren variación los momentos álgidos de la intriga: el comienzo, la escena necrófila o el final.

Es relevante señalar que se respeta en su práctica totalidad el texto original si bien reducido. En otras palabras, el libretista no añade texto propio, más allá del necesario para mantener las concordancias, por ejemplo cuando se pasa de cinco hijos a dos. La intriga así reducida omite información al espectador, tanto sobre los hechos como sobre los personajes cuyo número también se ha reducido.

#### 4.3.2 En la intriga

En la escena primera, la aparición de la Santa Compañía junto con las brujas, es modificada. En el libreto serán los mendigos “que caminan como la procesión de almas en pena de A Santa Compañía”, se dice didascálicamente. Con ellos, la Aparecida, con el rostro cubierto y elegantemente vestida por oposición a los harapos de los mendigos. Es la imagen de Doña María, ausente en el Texto Dramático que cantará desde fuera de la escena.

Se suprime la escena Segunda, en la que Don Juan, ya en su casa, explica a su criada la premonición que siente, mientras recibe la nueva de que su esposa agoniza. Con alusiones constantes al trago y a la muerte. También la escena Tercera, en la que el protagonista convence al patrón de la barca para iniciar un

viaje peligroso, así como la Escena cuarta que brinda información sobre el proceso de saqueo de la casa materna que llevan a cabo los hijos, nada amigablemente. De igual modo se omite la Escena en la que las dos mujeres amortajan a la difunta mientras hablan de lo que están haciendo los hijos de ella y del estado del cadáver. Se trata de actos que tendrán consecuencias posteriormente, cuando los hermanos roben en la capilla y cuando Don Juan abra la tumba y contemple la putrefacción del cadáver ya iniciada.

La Escena Sexta y última de la Primera Jornada, se ha incluido en la Primera del libreto. Lo que en el Texto Dramático transcurre en la playa, donde ha descendido Don Juan de la barca, para deambular mientras reflexiona extensamente sobre sus errores, sus mujeres e hijos naturales y censurar a sus hijos legítimos, en el libreto se reduce a unas pocas frases. A continuación, el diálogo con los mendigos también es reducido notablemente, en especial la extensa intervención del protagonista en la que reparte sus bienes, mientras considera a los mendigos como esclavos incapaces de lograr su propia redención y proclama la misión sagrada de los señores. Se mantiene el diálogo final con el Pobre de San Lázaro y el planto de los mendigos.

Se han suprimido las dos primeras Escenas de la Segunda Jornada que transcurren en la capilla de la casa. Se inician con los dos hermanos robando en ella los enseres sagrados mientras sienten la sombra de la difunta. El primogénito asustado huye a caballo para encontrarse con su padre y con los mendigos. Cuando ambos se enfrentan el Pobre de San Lázaro, leproso, media y asusta al joven. También se ha suprimido el comienzo de la Tercera Escena, donde tres de los hermanos huyen con las alforjas cargadas con el botín mientras su padre entra en la casa. Se suprime asimismo gran parte de la conversación entre los mendigos.

La Escena Segunda del libreto se abre con una acotación en la que se señala que los gestos de los mendigos recuerdan a los personajes de las pinturas negras goyescas. Se trata de una alusión a dos de las obras de dicha serie, tituladas respectivamente *“Peregrinación a la Fuente de San Isidro o el Santo Oficio”* y *“La romería de San Isidro”*<sup>235</sup>. No existe acotación de lugar, sólo que el fondo de la escena es negro y allí resuena el viento. El caballero entra en escena acompañado de una criada uniformada que porta una cesta. Se trata de una incongruencia pues inmediatamente la criada afirmará que la cesta está vacía. En el Texto Dramático la criada contesta a su señor cuando éste arriba a la casa acompañado de la huésped mendicante.

Lo que era la Escena Tercera de la Segunda Jornada ahora es la Segunda de la ópera. Finaliza con otra acotación sobre la composición pictórica de la escena,

---

<sup>235</sup> En el catálogo del Museo del Prado aparecen con los números P00755 y P00760 respectivamente.

al modo del cuadro de Leonardo da Vinci, se dice. En dicho cuadro los asistentes a la Última Cena están representados en cuatro grupos alrededor de Jesucristo, representado aquí por el Ciego de Gondar.

La Escena Tercera del libreto es un resumen de las Escenas Cuarta y Quinta de la Segunda Jornada del Texto Dramático. Transcurren en la capilla. Se ha reducido el Texto Dramático, especialmente la larga confesión de sus culpas que hace Don Juan. Finaliza la Escena con una nueva intervención de la Aparecida que entona el Avemaría desde fuera de la escena.

La Escena Sexta se ha suprimido, siendo clave para interpretar el título de la obra. En ella los tres hijos huidos a caballo, se encuentran con los chalanos entre los que figura uno de los hijos naturales de don Juan. Se entabla una discusión en la que abundan las metáforas alrededor del campo semántico de “lobos”: lobeznos, dientes, canes, cadelo.

La Escena Cuarta de la ópera transcurre en torno a la tumba de la Señora. En conversación con Fuso Negro, Don Juan reniega de sus hijos. La llegada de los mendigos tras los hijos del Caballero provoca el enfrentamiento, la muerte del protagonista y el final de la obra. Se han eliminado las tres primeras Escenas, en las que Sabelita es requerida para calmar a don Juan, los criados conversan sobre lo que está ocurriendo, el Caballero encuentra a Sabelita y reniega de ella, va a la playa sumido en el sufrimiento, encuentra a la mendiga y a Fuso Negro con los que sigue hablando de la muerte. También ha sido suprimida la Escena Quinta que relata el rechazo que hacen los hijos de los mendigos y la expulsión de los criados.

El libreto ha suprimido escenas de gran intensidad dramática como queda dicho, en beneficio de los momentos que mejor definen la intriga: a) el encuentro premonitorio con las ánimas, b) el hermanamiento del caballero con los mendigos, en un proceso de despojamiento de lo terrenal, c) la enajenación ante la contemplación del cadáver de su esposa y el deseo de la muerte propia y d) la resolución del conflicto con sus hijos que es al tiempo el cumplimiento de su destino. Lo hace, como hemos visto, con gran economía de medios: pocos intérpretes, pocos escenarios, mínimas necesidades escenográficas, composición pictórica de las escenas.

#### 4.3.3 En los personajes

Los personajes no sufren modificaciones ni en su carácter ni en sus intervenciones. Dado el carácter del Texto Dramático, en el que muy pocos de ellos están singularizados, la supresión de muchos personajes que se hace en el libreto no altera las connotaciones de los que permanecen, sólo impide el conocimiento de los hechos puestos en boca de los que han desaparecido.

Por otra parte el Coro de Mendigos del libreto, refunde voces varias del Texto de Valle. Salvo en la primera Escena, su presencia vocal es escasa.

La ópera resultante mantiene la fábula de Valle pero no la profundidad del personaje principal ni las relaciones varias que mantiene con los demás personajes, en especial con sus hijos. El libreto sirve un drama más superficial, con un Montenegro que ha perdido facetas y que evoluciona aceleradamente hacia la muerte.

## “VOCES DE GESTA”, de Acario Cotapos

### 1. Descripción

#### 1.1 Estructura. Fechas de composición y estreno. Plantilla orquestal

Composición inacabada, basada en la obra dramática “*Voces de gesta. Tragedia pastoril*” de Valle-Inclán, editada en 1912 y estrenada el mismo año. Se conservan varios fragmentos de la ópera en la que Cotapos trabajó durante gran parte de su vida. En público fueron interpretados diversos pasajes, en formato de suite sinfónica y en versión de concierto.

### 2. Autoría

#### 2.1 Compositor

Acario Cotapos Baeza (Valdivia 1889- Santiago de Chile 1969). Vivió parte de su infancia en Argentina, como hijo y nieto de exiliados balmacedistas. De formación autodidacta, estuvo ligado a la vanguardia musical chilena formando parte del Grupo de los Diez que aglutinaba músicos e intelectuales interesados en la renovación estética de la cultura para lo cual editaron una revista de igual título. En 1916 se traslada a Nueva York, participando en el “International Composers Guild” que durante seis años dirigió Edgard Varèse (Merino 1983: 21) compositor e investigador musical de gran influencia en la música contemporánea. Se trataba de una sociedad promotora de conciertos de la música contemporánea.

Posteriormente residió en Francia entre 1925 y 1934, y en Madrid entre 1934 y 1938, donde trabó amistad entre otros con García Lorca, Vicente Huidobro y Pablo Neruda<sup>236</sup>. Posteriormente vivió en Chile<sup>237</sup> y Argentina.

---

<sup>236</sup> Pablo Neruda le dedicó el poema: “Oda a Acario Cotapos”. Santiago: *Revista Musical Chilena*, 1961, (77), p. 89.

<sup>237</sup> En Santiago de Chile coincidió con Jaime del Valle-Inclán, quinto hijo de D. Ramón quien tras participar en la Guerra Civil debió exiliarse en Francia, siendo recluido, como decenas de miles de refugiados en un campo de concentración del Sur de Francia de donde lo rescató Pablo Neruda para enviarlo a Chile. Allí permaneció cinco años iniciando su carrera como artista plástico. El santiaguino café Miraflores era lugar de tertulia de los intelectuales, tanto chilenos como exiliados españoles. Entre los primeros Cotapos o Vicente Huidobro; entre los segundos, además del citado Jaime, el músico Vicente Salas Viu, el filósofo José Ferrater Mora, el escenógrafo Santiago Ontañón o el editor Arturo Soria, además de la presencia ocasional de León Felipe o Corpus Barga<sup>237</sup> entre otros. Como en México o Argentina, los exiliados españoles se implicaron en la vida cultural. Soria, Morales y Ferrater crearon la editorial “*Cruz del Sur*”, renovadora del mundo editorial chileno. En cuanto a Morales fue cofundador del Teatro

Durante la Guerra Civil española, trabajó para la revista “*El mono azul*”, editada por la “Alianza de Intelectuales Antifascistas por la Defensa de la Cultura”, dirigida por Rafael Alberti y en la que colaboraban María Teresa León, José Bergamín, Rafael Dieste, Lorenzo Varela, Antonio Luna, Arturo Souto y Vicente Salas Viu. Asiste al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado en Valencia en 1938. Su estancia en España ha sido minuciosamente documentada (López-Acuña 2011: 29-66).

Además de su relevancia como compositor, Cotapos estaba dotado de una personalidad singular y bohemia que le granjeaba amplias simpatías, como reflejan en sus testimonios Pablo Neruda, Morla Lynch y Salas Viu, entre otros. La obra de Hurtado (2009) aporta un perfil humano del compositor teñido por la cercanía afectiva de la autora, sobrina suya. Dotado de una personalidad histriónica o bufonesca, existen numerosos testimonios de sus anécdotas<sup>238</sup>. Lo cual no es contradictorio con una vida solitaria y una posición singular en el ámbito de la música de su tiempo.

Es autor de más de 40 composiciones musicales. Como compositor estuvo siempre ligado a las vanguardias. La obra musical de Cotapos no es muy extensa, 2 obras escénicas, la citada “*Voces de Gesta*” y “*El Pájaro burlón*”, ambas en fragmentos, y nueve obras orquestales, una de las cuales una es la Suite sobre la misma obra valleinclaniana. Según todas las fuentes, ninguna de las obras de su producción llegó a ser terminada pues eran objeto de reelaboración continua y se llevaban a los atriles cuando alcanzaban un grado suficiente de coherencia musical sin considerarlas nunca definitivamente terminadas (Merino 1983: 5). Otras fuentes le atribuyen una ópera terminada, “*Semíramis*”, con libreto del compositor (García Arancibia 1992: 139).

De su música se ha dicho que tiene un “enfoque estético de corte faústico y dionisiaco, cuya intensidad no tiene parangón en la música chilena” (1983: 17). Asimismo se ha señalado la impronta wagneriana en su obra. Otros críticos han resaltado la riqueza armónica:

“His music is highly coloured an imaginativa, as dramatic and intense as it formless and complex, and usually very dense in harmony and orchestration” (Orrego-Salas 1982: 1998)

---

Experimental de la Universidad de Chile. El primer programa de la Compañía, en 1941 incluía la obra de Valle-Inclán “*Ligazón*”, junto a la obra cervantina “*La guarda cuidadosa*”.

GÁLVEZ, J.: “*Por obra y gracia del Winnipeg*”. Madrid: *Clío, History and History Teaching*, (24), 2001. Disponible en: <http://clio.rediris.es/exilio/chile/exilioenchile.htm>

<sup>238</sup> Así en NERUDA, P., *Obras completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999-2002, Tomo V, p. 704; MORLA LYNCH, C., *En España con Federico García Lorca. Páginas de un diario íntimo. 1928-1936*. Madrid: Aguilar, 1957, p. 309; CAMPO, S. “*Acario, Arcángel en Re mayor*”. *Revista Musical Chilena* (76), 1961, pp. 13-32.

## 2.2 Libretista

El propio compositor es autor del libreto.

## 2.3 Producción empresarial

No existen datos que acrediten la interpretación integral de los fragmentos conservados que por otra parte no guardan relación entre sí. Como es habitual en los conciertos, se interpretaron distintos fragmentos de la obra en diferentes conciertos como parte de un programa más amplio.

## 3. La obra

Se ha comentado la forma de composición de Cotapos, que no le permitía concluir sus obras, siempre abiertas a revisiones o modificaciones. De esta forma, las arias que a continuación se citan fueron reordenadas posteriormente en forma de suites junto con las partes orquestales. Por ello se conservan fragmentos para voz y piano y otros para voz y orquesta. Durante los últimos años de su vida el musicólogo Fernando García Arancibia, de acuerdo con el compositor, ordenó los materiales existentes de la obra. Además de los fragmentos instrumentales, se conservan las siguientes partes cantadas<sup>239</sup>:

De la Jornada Primera:

Introducción: 14 compases

Primera Escena. Dúo para soprano y bajo. Aria de Ginebra “Siempre a mirar y a querer cegar”, 23 compases; aria de Tibaldo “Trabajos pasados son hijos criados”, 35 compases; aria de Ginebra, “Abuelo Tibaldo, para dar consejos”, 19 compases

Posteriormente se añadió un intermedio de 78 compases para conformar la suite nº 1 de la obra.

Aria para barítono. Carlino: “Dame Señor la cueva de un lobo donde acabar”. 120 compases. No estrenada

Arias de Ginebra, “La madre bendita”-

Jornada Segunda:

Aria, “Pastor que engalanas el gay tamboril”. 62 compases. Estrenada en Santiago en 1938

---

<sup>239</sup> Las distintas fuentes no coinciden en la identificación de los fragmentos, consecuencia de la dispersión y reelaboración antes citadas. Aquí citamos la ordenación de Fernando Arancibia, tomada de: TORRES AYALA, P.A., *Estudio sobre Acario Cotapos. Su obra, su contexto y análisis de su Fantasía musical*. Bogotá: Universidad de Los Andes, 2002, pp. 43-50. Disponible en:

<https://repositorio.uniandes.edu.co/handle/1992/15710>



Aria “sangre que no veo y mis manos baña, 62 compases, no estrenada  
El fragmento “Los invasores. Alegoría de Ginebra. Entrada de los bárbaros-  
correspondiente a la Segunda Jornada, consta de:  
Aria de Ginebra, “La madre bendita lo saque con bien”, 78 compases; “Entrada  
de los bárbaros”, instrumental, 124 compases.  
Jornada Tercera:

Preludio instrumental de la Jornada Tercera, 102 compases, estrenada en 1942  
en Santiago de Chile

Coro de las mujeres de la Serranía, “A traición caístéis”, 61 compases, no  
estrenado

Aria de Los lobos, “Acá en mi tierra”, 128 compases, no estrenada. Existe una  
versión orquestada posteriormente, de 213 compases, estrenada en 1944 en  
Santiago de Chile.

El conjunto de fragmentos cantados se refieren exclusivamente a tres  
personajes, Ginebra, Tibaldo y el Rey Carlino, además del Coro. El Texto  
Dramático cita a quince personajes individualizados. En su conjunto los  
fragmentos citados representan una mínima parte del texto de Valle.

### 3.1 Antecedentes

Cotapos inició la redacción de “*Voces de Gesta*” durante su estancia en París,  
en 1927 (Hurtado 2009: 132) y nunca llegó a considerarla concluida, aunque  
según el crítico y músico Daniel Quiroga, quien lo visita en Buenos Aires en 1945,  
Cotapos le declara que la obra sobre la que se encuentra trabajando, está  
terminada.<sup>240</sup> Quiroga comenta que el compositor,

“Ha tomado los aspectos salientes y los conflictos fundamentales del drama de  
Valle-Inclán, animándolos con un lenguaje arcaizante que fluye  
espontáneamente (...) el tono épico alterna con el pastoril; marchan juntos  
conservando cada uno su propia expresión musical, dentro de una sobriedad  
estilística que no excluye, sin embargo, su fuerza expresiva”<sup>241</sup>

De su propia obra declara el compositor<sup>242</sup>:

“Tocando la hondura musical que encierra “*Voces de Gesta*”, siento que podía  
llegar a las raíces de nuestra raza pues la amplitud del poema de Valle-Inclán  
incluye todas las características y razones de ser de todos los pueblos que  
hablamos español, en el cual reflejamos nuestro modo e idiosincrasia”

---

<sup>240</sup> QUIROGA, D., “Acario Cotapos y su labor en Buenos Aires”. Santiago de Chile: *La Hora*,  
30/12/1945.

<sup>241</sup> Entrevista. Santiago de Chile: *Revista Pro Arte*, 1/39, 1949. Citada en Hurtado (2009: 133).

<sup>242</sup> Ibidem

Según María Elena Hurtado, a partir de la lectura de los Diarios del compositor, Cotapos pretendió que su música expresara «el contenido recio de la raza», «la expresión de la tierra en su forma primitiva», y el «carácter racial como fue manifestado por el Greco y Cervantes», desarrollando «particularmente el aspecto trágico, animalista y legendario». Se propuso internarse «en el mundo de los instintos desencadenados, desde el origen animal, es decir con los mismos elementos humanos, pero sin abordar ningún conflicto psicológico ni cerebral, ni menos místico o de exaltación de ideas» (Hurtado 2010: 133).

### 3.2 Estreno. Recepción social. Contexto cultural

Partes orquestales fueron estrenadas en la Salle Gaveau de París en 1932. Una selección en formato de concierto se estrena en Madrid en 1935, en el Teatro Calderón, en interpretación de la Orquesta Sinfónica Nacional de España dirigida por Enrique Fernández Arbós. La misma obra fue repetida en París el mismo año, de nuevo en forma de suite sinfónica, bajo la dirección de François Gaillard, en la Salle Gaveau (Quiroga 1961: 39). A partir de 1942, diversos fragmentos de la obra fueron estrenados en Chile.

Aunque se ha citado la presencia de Valle-Inclán en el concierto, la información no es de una fuente directa ni está contrastada por lo que no puede darse por cierta.<sup>243</sup> Tanto Robert Lima (1988: 352) como Hormigón (1989: 73) y Joaquín del Valle-Inclán (2015: 264) lo sitúan en Galicia desde marzo de 1935, a causa de su enfermedad.

El público de los conciertos sinfónicos de Madrid en esas fechas, estaba familiarizado con las tendencias de la música contemporánea y por tanto la recepción de la obra de Cotapos no podía ser más sorprendente que otras obras ya escuchadas. Cabe recordar que la Orquesta Sinfónica de Madrid durante las tres décadas en las que fue dirigida por Arbós, estrenó las obras de autores contemporáneos como Richard Strauss, Igor Stravinsky o Serguei Prokofiev, que además la dirigieron en sendos conciertos celebrados en 1925, 1933 y 1935 respectivamente<sup>244</sup>.

---

<sup>243</sup> Carlos Morla Lynch y Santiago Ontañón, asistentes al acto, trasladaron la información a Santiago del Campo, quien la relató muchos años después: CAMPO, S., op. cit., p.23.

<sup>244</sup> TURINA GÓMEZ, J., *Recuerdos de un siglo y pico*. Madrid: OSM, 2015.

### 3.3 Paratextos. Programa de mano. Otras publicaciones

#### 3.4 Crítica mediática

Con ocasión del estreno en Madrid se publicaron distintas críticas, recogidas en el ensayo de López-Acuña (2011: 19-66) del que tomamos algunas referencias. Rodolfo Salazar<sup>245</sup> identifica su música con el estilo de Stravinsky en su etapa más neoclásica, al tiempo que alaba el desempeño de los cantantes. Rodolfo Halffter-Escriche<sup>246</sup> reconoce el carácter exuberante de la música de Cotapos pero afirma que perjudica la línea melódica, de la que señala que a veces es arcaica y a veces de gran belleza. Afirma que la obra es ininteligible.

Por su parte, Ángel María Castell<sup>247</sup> dice que la obra está “entre juglaresca y erudita, carece de personalidad y de interés”, mientras que para Julio Gómez<sup>248</sup> la obra tiene estética elevada, técnica severa y procedimientos distinguidos” aunque censura el resultado por cuanto la música se impone al canto. El crítico hace referencia al proyecto de Valle-Inclán de hacer un libreto de ópera para el que Amadeo Vives escribiría la música.

Escribe Alfonso Leng que la música de Cotapos tiene un sonido diferente de la música habitual, con una orquestación rica en matices y colorido. De “*Voces de Gesta*” tras señalar que es su obra más ambiciosa, explica que en ella:

“Ha traducido todo lo más grande, poético y noble del alma española, apartándose por completo del estilo de los autores peninsulares y de otras nacionalidades que han explotado hasta el cansancio sólo el aspecto andaluz; en cambio ha ponderado el alma de Castilla, de la España primitiva, con su maravilloso sentido de lo arcaico expresado en su música a la vez sencilla, profunda y completamente original”<sup>249</sup>

Goldschmitdt comentando uno de los conciertos en los que se interpretaron partes de la obra, escribe que el compositor ha perdido parte de su originalidad volcánica para aparecer como “más domesticado y suave”, si bien le reconoce que su música ha ganado en valores, en claridad formal y ofrece mayor respeto a los principios de la armonía. Identifica sus posibles influencias musicales para destacar la sonoridad y el dramatismo de gran efecto.<sup>250</sup>

---

<sup>245</sup> Madrid: *El Sol*, 7/03/ 1935.

<sup>246</sup> Madrid: *La Voz*, 7/03/1935.

<sup>247</sup> Madrid: *ABC*, 7/03/1935

<sup>248</sup> Madrid: *El Liberal*, 7/03/1935

<sup>249</sup> LENG, A., “Acario Cotapos”. Santiago de Chile: *El Mercurio*, 19/06/1939.

<sup>250</sup> GOLDSCHMITD, A., “Último concierto sinfónico”. Biblioteca Nacional Digital Chilena. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/624/w3-article-153706.html>

### 3.5 Crítica académica

Vicente Salas Viu (Madrid 1911, Santiago de Chile 1967) fue musicólogo y compositor, luego de haber coincidido con Cotapos en la citada revista madrileña, se exilió en Chile donde desarrolló una dilatada carrera académica y dirigió la Revista Musical Chilena. Salas Viu (1952) escribió sobre la obra:

“El poema escénico en tres jornadas *"Voces de Gesta"* es la obra más considerable de Acario Cotapos; aquella en que con mayor caudal se recoge el poder creador de este músico y los atributos de su original personalidad. Es ésta una de las más inquietantes de la música americana de nuestros días, sobre todo por su imaginación armónica, vehículo de su peculiar expresión. En una trayectoria a la que, si algunos lejanos antecedentes pudieran hallársele, habría que buscarlos en la vigorosa orquesta de los dramas líricos de Wagner o en el sentido dramático del *"Boris Godunoff"* de Mussorgsky.

*"Los Invasores"* se desarrolla sobre un fondo sinfónico, pleno de interés, donde resuenan las palabras de la soprano solista, tratadas en una especie de recitativo, de acuerdo con el sabor áspero y arcaico de los versos de Valle Inclán. En este fragmento, Ginebra, pastora del Monte Araal, en unas tierras legendarias del norte de España -sin casi otra referencia a su ser físico que la del duro romance castellano recreado por el escritor-, recita una plegaria.

Los trémolos de las cuerdas, sobre la salmodia de la voz que canta; la cruda armonía en que esta voz encuentra apoyo en el conjunto orquestal, todos los elementos musicales realzan la desnuda grandeza y el temblor de misterio que envuelve al pasaje dramático, crucial en la obra” (Salas 1952: 93)

### 3.6 Grabaciones y edición

No existen grabaciones de la obra. Tampoco ha sido editada, excepto una versión para canto y piano de la primera Escena, Preludio y aria de Ginebra “Siempre a mirar y a querer cegar”.<sup>251</sup>

La Biblioteca Nacional de Chile, depositaria de la obra comentada, no ha permitido tomar notas sobre la misma ni hacer copia del texto del libreto, remitiéndose a los herederos del compositor. Éstos no han contestado a la petición de autorización.

---

<sup>251</sup> Santiago de Chile: *Revista de Arte. Facultad de Bellas Artes* (18), 1938.

## 5.10 “SONATA DE PRIMAVERA” de Jorge Fontenla y Alejandro Fontenla

### 1. Descripción

#### 1.1 Estructura. Fechas de composición y estreno.

Ópera en dos actos del compositor Jorge Fontenla, con libreto de Alejandro Fontenla basado en la obra de Valle-Inclán de igual título.

Fue estrenada el 24 de octubre de 2004, en la Sala Ginastera del Teatro Argentino de La Plata, con entrada gratuita. La función se repitió el día 30 del mismo mes. La obra tiene una duración de 108 minutos, divididos en sendos Actos de 56 y 52 minutos.

#### 1.2 Dramatis personae, del Texto Dramático, de la ópera y voces musicales respectivas

La Sonata, al igual que las otras tres Sonatas que componen un mismo ciclo temático, es un texto narrativo, no dramático. En la obra narrativa, el protagonista es el Marqués de Bradomín, que rememora un lance amoroso y trágico de su juventud. El libretista ha hecho una transposición de la intriga y de los personajes, construyendo diálogos y escenas. En cualquier caso citamos los personajes de la obra narrativa. El protagonista es desdoblado en dos personajes, el narrador y Xavier.

| OBRA NARRATIVA                    | ÓPERA          |
|-----------------------------------|----------------|
| Marqués de Bradomín               | Bradomín       |
| Familiar de Monseñor*             |                |
| Monseñor Gaetani*                 |                |
| Mayordomo Polonio                 | Polonio        |
|                                   | Xavier*        |
| Princesa Gaetani                  | Princesa       |
| María Rosario                     | Rosario        |
| María Nieves                      | Nieves         |
| Colegial Mayor Monseñor Antonelli | Colegial Mayor |
| Lorencina                         | Lorencina      |
| Antonina                          | Antonina       |

|                                 |                      |
|---------------------------------|----------------------|
| Musarelo, criado                | Don Antonio Musarelo |
|                                 | Primera Dama*        |
|                                 | Segunda Dama*        |
| Bedel I                         | Bedel I              |
| Bedel II                        | Bedel II             |
| Bruja                           | Bruja                |
| Capuchino                       | Capuchino            |
| Liberata, Paula, viejo mendigo* |                      |

\*Personajes suprimidos

\*\* Personajes añadidos

## 2. Autoría

### 2.1 Compositor

Jorge Fontenla (Buenos Aires, 1927-2016) tras una carrera como pianista de concierto, asumió la función de director orquestal estando al frente de varias Orquestas en distintas ciudades. Recibió distintos premios. Su catálogo registra medio centenar de composiciones. Su producción musical se ha descrito como imbuida del espíritu y de la estética de la escuela francesa (Mansilla 1999: 213).

### 2.2 Libretista

Alejandro Fontenla es escritor y periodista, además de hijo del compositor. A la solicitud de acceso a la obra ha respondido ofreciendo su venta así como una grabación. Tras otros contactos epistolares no ha contestado ni a la oferta de adquisición, ni a la petición de acceso al libreto.

### 2.3 Producción empresarial

El Teatro Argentino de La Plata es el segundo teatro lírico argentino. Se ubica en un edificio moderno, dotado con varias salas. Cuenta con orquesta, coro y ballet estables así como equipos de producción técnica propios. Ofrece una temporada lírica anual con alrededor de diez espectáculos. Noticias recientes informan de problemas estructurales relacionados con la financiación y la gestión. Depende del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires.

## 3. La obra

### 3.1 Antecedentes

Antes de su estreno, la ópera figuró en la programación de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Se pretendía el estreno de una suite o selección de la obra en versión concierto. Fue programada en dos ocasiones en 2002, siendo cancelada en ambas.<sup>252</sup>

### 3.2 Estreno. Recepción social. Contexto cultural

La obra fue estrenada con entrada gratuita, hecho insólito en los teatros de ópera. En todo caso la vinculación de la ciudad con la ópera es muy antigua y está documentada. En 1890 se inauguró el primer Teatro Argentino, un enorme edificio en el que actuaron los directores y cantantes más relevantes, hasta que un incendio lo destruyó en 1977. En 1999 fue inaugurado un nuevo edificio de 60.000 m2. La Plata es la segunda ciudad de Argentina y cuenta con numerosos equipamientos culturales.

En el Anexo XII, figura el reparto vocal y artístico del estreno.

### 3.3 Paratextos. Programa de mano. Otras publicaciones

Únicamente se conserva el cartel con el reparto, detallado en el Anexo XII

### 3.4 Crítica mediática

En una entrevista previa al estreno con Sandra de la Fuente,<sup>253</sup> el compositor relata que la escritura de la ópera duró un año. Respecto a su estilo reconoce influencias de Honegger si bien tilda su lenguaje de universalista. Respecto al estilo vocal lo califica de prosódico, una nota para cada sílaba y no de melismático, el habitual en la ópera. Sobre los recursos afirma utilizarlos todos, atonalidad, politonalidad y *leit-motiv*.

Martin Liut,<sup>254</sup> firma, en fechas previas al estreno, una entrevista con el compositor en la que éste recuerda sus orígenes familiares, próximos a la misma localidad natal de Valle-Inclán, a modo de justificación de su interés por el dramaturgo. Resalta la importancia de la orquesta en la obra, con un prelude para cada acto y escenas instrumentales.

---

<sup>252</sup> Madrid: Mundoclasico.com, 24/10/2002.

<https://www.mundoclasico.com/articulo/3972/Cancelado-el-estreno-de-Sonata-de-primavera-de-Jorge-Fontenla>

<sup>253</sup> Buenos Aires: *Clarín*, 29/10/2004.

<sup>254</sup> LIUT, M., "Valle-Inclán ahora también canta". Buenos Aires: *La Nación*, 22/10/2004.

Analiza su escritura vocal como prosódica, basada en la ópera “*Boris Godunov*”<sup>255</sup>

«Es una nota para cada sílaba. No hay melismas, lo que hace que toda la ópera sea un recitativo entonado, pero no seco sino expresivo, que acompaña la acción»

En su crítica del estreno, Néstor Echevarría<sup>256</sup> censura que las frecuentes pausas para cambios de decorado, lastran el discurso musical, creando intervalos de silencio y fragmentando el discurso musical. Considera reiterativos los recitativos, que llegan a parecer una salmodia. Alaba el trabajo de los intérpretes, califica la escenografía de sintética y el vestuario como adecuado al contexto dramático.

Héctor Coda<sup>257</sup> comenta que el elevado número de escenas, veintiocho, con los cambios de decorado consiguientes fragmenta la acción y fatiga a los espectadores. No obstante alaba la dirección escénica, el vestuario, la iluminación y la interpretación. Destaca la cantabilidad de la obra.

Como “Bella y anacrónica” califica la obra Roberto Luis Blanco.<sup>258</sup> Para el crítico, el libretista transpuso literalmente pasajes de la novela que “sacados del entorno modernista y decadentista en el que están insertos, terminan siendo obvios y, por momentos, pueriles”. Alaba la orquestación de la partitura y la riqueza tímbrica. Describe el canto como monótono. Califica el resultado de sólido musicalmente pero anacrónico, recomendando una revisión de la escritura vocálica y la supresión de algunas escenas. La puesta en escena la califica de “decididamente deficiente”, sin dirección de actores y con soluciones burdas. Alaba el desempeño del Coro y critica acerbamente la labor de los cantantes.

### 3.5 Crítica académica

Melba de Ponga (2006)<sup>259</sup> valora la concepción formal como “una estructura de recitativo entonado muy expresivo”, con cambios continuos de tonalidad. El recitado en métrica libre con una melodía continua provoca tensión creciente. Señala que la obra carece de interludios instrumentales que vinculen entre sí las escenas. La acción se desarrolla en dos planos, el pasado relatado por el Marqués de Bradomín y el presente a cargo de los demás intérpretes. El Coro

---

<sup>255</sup> Libreto y música de Modest Moussorgski, 1874. Basada en una obra de igual título de Alexander Pushkin, que recrea episodios del primer zar ruso.

<sup>256</sup> ECHEVARRÍA, N., Buenos Aires: *La Prensa*, 26/10/2004.

<sup>257</sup> CODA, H., “Fontenla se luce con su ópera”. Buenos Aires: *La Nación*, 30/10/2004.

<sup>258</sup> BLANCO, R.L., “Sonata... bella y anacrónica”. La Plata: *El Día*, 8/11/ 2004.

<sup>259</sup> PONGA, M., Barcelona: *El Pasajero* (22), 2006. Disponible en:

<http://www.elpasajero.com/tablado/opera.html>



rompe el estilo silábico, introduciendo melismas procedentes del canto gregoriano. En su opinión la obra presenta “gran envergadura emocional”.

## 5.11 “LA MARQUESA ROSALINDA”, de Eduardo Rincón

### 1.Descripción

#### 1.1Estructura. Fechas de composición y estreno. Plantilla orquestal

Ópera de Eduardo Rincón, autor también del libreto, basada en la obra homónima de Valle-Inclán. Escrita entre 1994 y 1995. No estrenada

Tiene una duración de alrededor de dos horas y media.

#### 1.2Dramatis personae, del Texto Dramático, de la ópera y voces musicales respectivas

La ópera incluye un recitador, el Poeta, más doce solistas y el coro. Orquesta sinfónica. La obra dramática identifica diecinueve personajes, entre ellos uno colectivo, las meninas. El número de cantantes no predetermina el número de personajes de la ópera.

### 2. Autoría

#### 2.1Compositor

Eduardo Rincón (Santander, 1924) escritor y crítico musical, es autor de un catálogo de obras muy amplio que incluye óperas, obras sinfónicas, música de cámara, para piano y vocal, varias de las cuales han sido objeto de grabaciones discográficas. De formación autodidacta, se inició en la música durante su estancia en la cárcel como preso político durante la posguerra.

Además de la ya citada, es autor de las óperas: “*Electra*” (1971), sobre el texto de Sófocles, “*Macbeth*” (1971-1989), sobre el texto de Shakespeare, “*El contrato incumplido*” (1995), sobre Mozart, con libreto del autor, “*La Rámila*” (2000), sobre un texto de José María Pereda, inacabada), “*Reportaje*” (2010), libreto del autor sobre poemas de José Hierro. Todas ellas comparten la condición de inéditas en los escenarios.

## 2.2 Libretista

El propio compositor figura como libretista de la obra, al igual que en las demás óperas de su autoría.

## 3. La obra

La redacción de la obra se inició en 1992 y finalizó tres años más tarde. Abarca 130 páginas escritas manualmente según declaración del autor. No ha sido posible acceder a la obra. La esposa del autor indica que no localiza el libreto y que el texto de la partitura es ilegible.

### 3.1 Crítica académica

Pérez Castillo (2014) es autora de un ensayo sobre el compositor, detallado en su biografía y con varias referencias a su obra camerística y sinfónica. Sin embargo no contiene referencias a la producción operística, a pesar de que toda ella es anterior a la fecha de redacción del ensayo. Es posible que la autora no haya tenido acceso a otros datos o que renunciase a comentar aquellas obras no accesibles. Hipotéticamente podemos conjeturar que el compositor no ha deseado hacer pública esa parte de su producción musical. Indirectamente la autora citada aporta un dato: Rincón volvería una y otra vez sobre sus obras, consciente de las limitaciones técnicas de las primeras.

## 5.12 “CUENTO DE ABRIL” de Carlos Pedrell (Obra perdida)

### 1. Descripción

#### 1.1 Estructura. Fechas de composición y estreno. Plantilla orquestal

Proyecto de Ópera en un acto. Música y libreto de Carlos Pedrell, basada en la obra homónima de Valle-Inclán estrenada en Madrid en 1910.

### 2. Autoría

#### 2.1 Compositor

Carlos Pedrell Pedrell (Minas, Uruguay 1878 - París 1941), era sobrino del compositor Felipe Pedrell de quien recibió clases durante un tiempo y con quien mantuvo relación epistolar habitual. Residió en Buenos Aires y en París. Escribió música de ópera, de ballet y también para guitarra. Estas últimas composiciones siguen en el repertorio. Sus óperas son “Ardid de amor” (1917), con libreto de Tristán Klingsor y “La guitarra” (1924), con libreto de Xavier de Courville. De su música se ha dicho: “His Works are largely in a French style, but much influenced by the rhythms of Hispanic music” (Clark 1982: 928).

#### 2.2 Libretista

Según declaraciones del autor, él mismo realizó la función de libretista.

### 3. La obra

#### 3.1 Antecedentes

Hasta la fecha todas las referencias son indirectas. No existe constancia de la obra ni de su estreno en las editoras musicales, Sociedades de Autores de España y Francia, ni en las Bibliotecas Nacionales consultadas (Madrid, París que además conserva los Archivos de la Ópera, Buenos Aires, Montevideo, Barcelona). Los herederos de los derechos de autor no han respondido a los escritos, enviados a través de la editorial de las obras catalogadas, para documentar la presente tesis. Cabe colegir que si la obra existiese, los derechohabientes tendrían interés en su divulgación o al menos en su inserción en el catálogo de la editorial que administra otras obras del autor.

A través de las cartas enviadas a Felipe Pedrell y conservadas en el fondo familiar<sup>260</sup>, 87 documentos, que abarcan hasta 1916, y de los que solamente uno

---

<sup>260</sup> Felipe Pedrell. Fons Familiar. Biblioteca de Catalunya M964/8.

es posterior a esa fecha, podemos rastrear la génesis de la obra. La primera referencia está en la carta del 5 de noviembre de 1915, diciendo:

“Debo hacer algo en un acto para poderlo entregar a más tardar en julio o agosto del año próximo. He pensado en el *“Cuento de Abril”* de Ramón del Valle-Inclán. La obra me gusta mucho. Creo poder traducir musicalmente los personajes tan claramente delineados por el poeta. El contraste entre las dos razas me parece, musicalmente hablando, admirable para tratarlos yo conforme a mi temperamento.

¿Qué le parece? El tiempo urge y ya me he puesto a hacer cortes, es decir a reducir en lo posible la obra sin cambiar por eso ni una palabra del original. A pesar de la poda hecha resultan unos 650 versos que me parecen muchos versos para un solo acto.

¿Por intermedio suyo podría conseguir del autor el permiso necesario para poner su obra en solfas? Si el autor se negara, pues tengo entendido que es algo raro”

El 25 de noviembre del mismo año, reitera el contenido de la carta citada. Transcurridos unos meses, el 1 de abril de 1916, escribe:

“Sigo trabajando en *“Cuento de Abril”* y con facilidad suma. Sigo adelante esperando poder enviarle pronto el primer acto concluido. Creo que esta vez no me dirá Vd. que falta medida o, hablando en criollo “que le robo la plata”. A propósito de Valle-Inclán quisiera saber si ha recibido unas palabras mías que le envié en agradecimiento a su gentileza”

El 1 de mayo del mismo año le informa “Espero tener concluida la obra a finales de año”. El 22 de julio explica que,

“Los empresarios del Colón que son los que realizan la temporada en el Coliseo, me piden que termine *“Cuento de Abril”* pues parece que tienen una combinación para traer a Valle-Inclán para dirigir la temporada dramática en el Odeón”

Algunas semanas más tarde, el 1 de setiembre informa: “estoy trabajando de nuevo en mi *“Cuento de abril”*, obra lírico-melódica”. El tono cambia en la última carta fechada, de 30 de setiembre del mismo año, pues informa a su corresponsal:

*“Cuento de Abril va despacio porque no dispongo de mucho tiempo para trabajar y además que es bastante difícil de poner en música”.*

Es una confesión descarnada de doble sentido. De un lado, impotencia creadora ante la dificultad del texto. De otro, incerteza ante el estreno. En ese momento debe de saber que no será posible estrenar la ópera en el Teatro Colón, que Valle-Inclán no estará en Argentina y que por lo tanto la obra, más allá de las dificultades técnicas citadas, no tiene garantías de estreno.

Se conservan además dos cartas sin fecha de las que extractamos el contenido que afecta a la obra:

“Continúo trabajando en la obra de Valle-Inclán (...) quizá en exceso, pero la obra están lírica que no hay más remedio que hacer melodía, que me sale espontáneamente. ¡Qué hermoso trabajo en una obra que se siente!”

“En cuanto a la obra, ya creo haberle dicho que estaba rehaciendo un dúo y parte del final, pero es cuestión [de] 15 ó 20 días. Eso sí, me falta instrumentarla de cabo a rabo”.

Pese a ello, nueve meses más tarde, el 15 de junio de 1917, un suelto de prensa<sup>261</sup> informa de que se ha estrenado en el citado Teatro bonaerense la ópera “*Ardid de amor*” del compositor Carlos Pedrell. La información continúa:

“Según noticias, ha terminado hace pocos días el propio compositor indicado Carlos Pedrell, el primer acto de la ópera nueva que ahora está escribiendo “*Cuento de Abril*” sobre el poema de este título del inspiradísimo poeta Don Ramón del Valle-Inclán. Parece que la citada obra honrará al egregio poeta y al inspirado compositor.”

Sin duda la fuente informativa es el propio compositor que parece haber recuperado el optimismo. La ópera, inicialmente prevista para un acto, ahora tendrá al menos dos.

Finalmente, en el único artículo publicado sobre este autor en vida del mismo,<sup>262</sup> se hace un análisis somero de muchas de sus obras sin citar la ópera que nos ocupa. Siendo una de las revistas musicales más importantes de su época, editada en París, donde el compositor había establecido su residencia, parece difícil pensar en una omisión involuntaria. Por otra parte, en fecha posterior estrenó otra ópera en Francia, lo que indica que no había abandonado el cultivo de ese género. Por circunstancias hasta ahora indeterminadas, parece ser que la obra sobre Valle no llegó a concluirse.

Ahora bien, las dos principales fuentes documentales sobre música y compositores, hablan de la obra como si efectivamente existiese aunque sin ofrecer mayores datos, ni de fecha de composición ni de estreno. Probablemente el uso que otros autores hacen de fuentes secundarias ha llevado a la reproducción sistemática del error, sin contrastar los datos. Así el *New Grove* (Clark 1992: 928) cita la obra sin otra referencia bibliográfica que el ya citado artículo de Petit. Lo mismo acontece en el *Diccionario de la Ópera Española e Hispanoamericana* (García Acevedo 2001: 559-560).

---

<sup>261</sup> Madrid: *Arte Musical. Revista iberoamericana*, 15/06/1917.

<sup>262</sup> PETIT, R., “Carlos Pedrell”. París: *La Revue Musicale* (116), 1931, pp. 46-50.

## CONCLUSIONES

- 1) La investigación realizada permite afirmar que el corpus de las óperas cuyos libretos se basan en textos, dramáticos o narrativos, de Valle-Inclán está constituido por las obras siguientes:
  - a) Siete óperas estrenadas: “La Cabeza del Dragón”, música y libreto de Ricard Lamote de Grignon; “Blutbund”, música de Hans Jurgen von Bose y libreto de Walter Boehlich; “Ligazón”, música y libreto de José Luis Turina; “Divinas Palabras”, música de Antón García Abril y libreto de Francisco Nieva; “La Cabeza del Bautista”, música de Enric Palomar y libreto de Carlos Wagner; “Patto di Sangue”, música de Matteo D’Amico y libreto de Sandro Cappelletto.
  - b) Dos óperas no estrenadas: “Divinas Palabras”, música y libreto de Rogelio Groba; “Romance de Lobos”, música de Eduardo Soutullo y libreto de Arturo Reverter.
  - c) Una ópera no estrenada, sólo conocida a través de la declaración de su autor: “La Marquesa Rosalinda”, música y libreto de Eduardo Rincón.
  - d) Varias piezas, orquestales y vocales, para una ópera inacabada, “Voces de Gesta”, música y libreto de Acario Cotapos.
- 2) La investigación permite afirmar que la ópera basada en “Cuento de Abril”, con música y libreto de Carlos Pedrell, no llegó a ser concluida y probablemente se ha perdido. En consecuencia la afirmación en sentido contrario en las obras de referencia en el mundo de la ópera, debería de ser corregida.
- 3) En la investigación se han analizado todos los documentos accesibles en las distintas fuentes sobre todos los títulos citados: críticas académicas, críticas mediáticas, paratextos, programas y grabaciones. Sin embargo no ha sido posible acceder a los libretos de Cotapos, Bose, Fontenla y Rincón. Los herederos de Cotapos no han otorgado el permiso necesario. La obra de Bose se encuentra descatalogada. La obra de Fontenla a pesar del ofrecimiento inicial del libretista, no ha sido posible acceder a ella. La obra de Rincón ha sido descrita por su representante como “ilegible”, no habiendo sido posible acceder a ella. Futuros investigadores podrán proseguir las gestiones necesarias para acceder a dichos textos.
- 4) Todas las óperas analizadas se desarrollan de acuerdo con las convenciones del género, manteniendo la diégesis de las obras dramáticas correspondientes y las acotaciones de Valle. Es la principal coincidencia entre todos ellos. En cualquiera de los libretos analizados, es reconocible la fuente dramática, con independencia de los cambios efectuados. A pesar de que las óperas han sido escritas a lo largo de ocho

décadas que han conocido cambios relevantes en el teatro lírico y en su recepción.

- 5) Todos los libretos analizados introducen modificaciones textuales en distinto grado. Se trata de los textos de García Abril-Nieva, Groba, Palomar-Wagner, Lamote, D'Amico-Cappelletto, Turina y Soutullo-Reverter. En ocasiones, a pesar del énfasis de sus autores en el respeto integral al Texto Dramático. Las intervenciones oscilan entre la adición de los textos para Coro, la modificación de los diálogos originales para insertar arias, a veces de nueva creación y la introducción de nuevas Escenas. Las supresiones de texto son frecuentes y en algunas óperas muy notables. Por otra parte todos los libretos mantienen las acotaciones de Valle.
- 6) El libreto de García Abril-Nieva inserta texto de nueva creación que modifica profundamente el carácter de los dos personajes principales así como la naturaleza de la relación que mantienen. Por otra parte se ha añadido una Escena inicial de carácter coral y con texto de nueva creación, alejada de la estructura de la obra dramática, de sus personajes y de los conflictos que aborda. Además se ha alterado el final de la obra, de nuevo modificando el significado. El libreto pierde en dramatismo para ganar en lirismo, al servicio de las arias que interpretan los personajes. Es un claro ejemplo de servidumbre del libreto a las convenciones operísticas descritas en la sección 2.3.1.  
La representación escénica de la ópera ha acentuado la espectacularidad mediante dos escenas de masas. También el lirismo citado. Además se han modificado algunas escenas en relación con las acotaciones del libreto.
- 7) El libreto de Palomar-Wagner introduce escenas con material textual procedente de otras obras de Valle así como del repertorio popular, cuyo único sentido es la prolongación de la obra hasta la duración convencional. El personaje principal asume actitudes diferentes al correspondiente personaje dramático, apareciendo ahora como violento y agresivo. Por otra parte se han insertado textos procedentes de distintas fuentes, para ser interpretados por el Coro. Los autores no ocultan su voluntad de prolongar la duración de la obra.  
La representación escénica acentúa la violencia física y sexual. Por otra parte se ha modificado el final de la obra, incluso con relación al libreto.
- 8) Lamote, en su libreto, depura el lenguaje de Valle de todas las alusiones críticas a personajes o situaciones, de suerte que la obra pierde el carácter de Farsa. Por otra parte, incorpora materiales procedentes del cancionero tradicional para permitir el despliegue del Coro.
- 9) La obra "Patto di sangue" está formada por dos obras independientes, la que lleva ese título y la titulada "La rosa di carta", correspondiéndose respectivamente con las obras de Valle, "Ligazón" y "La rosa de papel".



El texto de D'Amico-Cappelletto, escrito en italiano, modifica el lenguaje de Valle, con formas expresivas contemporáneas. Además, actualiza algunas referencias al contexto de los personajes.

- 10) El libreto de Turina es una reducción notable del Texto Dramático, perdiéndose información relevante de los personajes. Se trata de una ópera de cámara muy breve.
- 11) El texto de Soutullo-Reverter reduce considerablemente el correspondiente Texto Dramático. Además reduce de forma relevante tanto la intriga como el número de personajes y los diálogos. Se trata de una obra muy condensada alrededor del personaje principal.
- 12) El texto de Groba es el más respetuoso con el original dramático. Inserta canciones del repertorio popular en lengua gallega y una oración en latín, ambas distintas de la lengua del libreto.
- 13) En todos los libretos aparece un Coro, cuyas intervenciones son reelaboración de los diálogos correspondientes a los personajes secundarios que han sido suprimidos en el libreto. En otras ocasiones interpreta textos de nueva creación.
- 14) En todas las óperas el espectador reconoce los personajes y sus conflictos como propios de las obras dramáticas correspondientes. No obstante las alteraciones efectuadas nos llevan a considerar los libretos como adaptaciones o versiones de las obras originales. De acuerdo con Pavis (1980:23), obligatoriamente se ha modificado la forma y el sentido de la obra original. Al margen de las consideraciones derivadas de la música que acompaña a cada una de ellas y de la influencia que ésta pueda ejercer sobre el significado de los diálogos, de los personajes o la interpretación del espectador.
- 15) La introducción de dos recursos expresivos propios de la ópera, como son el Coro y las Arias, explica muchas de las modificaciones efectuadas, bien mediante inserción de texto de nueva creación o mediante traslación de otros textos procedentes de obras de Valle o de fuentes populares. Por otra parte las Arias obligan a una duración convencional que con frecuencia excede de la intervención que realizan los personajes en el Texto Dramático, lo que de nuevo obliga al libretista a unir diferentes intervenciones o a insertar texto de nueva creación. Para los libretistas, como se ha analizado en la sección 2.3, las convenciones del género operístico se imponen a la mayor libertad de la escritura dramática.
- 16) En cuanto a las hipótesis formuladas se han verificado cambios de significado en todas las obras analizadas, en ocasiones de gran profundidad en el texto o en los personajes. Como consecuencia de la introducción del Coro y de las arias pero también por otros motivos de construcción dramático-musical.

## BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, T.W., 2011. *Gesammelte Schriften.V.* Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag AG. Ed. esp.: Madrid: Akal, 2009.

---1974. *Gesammelte Schriften in Zwanzig Bänden. 14. Dissonanzen Einleitung in die Musiksoziologie.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag AG. Ed. esp.: Madrid: Akal, 2009.

---1968. *Impromptus.Zweite Folge neir gedruckter musikalischer Aufsätze.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Ed. esp.: Barcelona, Laia, 1985.

---1990. "Ópera". Madrid, *Revista de Occidente*, (114), pp. 11-30.

AGID, P. and TARONDEAU, J.C., 2010. *The management of opera. An international comparative study.* London-New York, Palgrave Macmillan. Ed. esp.: Barcelona: Planeta, 2012.

ALIER, R., 1994. "Resumen histórico de la ópera en España". In R. Parker, ed., *The Oxford Illustrated History of Opera.* London, New York: Oxford University Press. Ed. esp.: Barcelona, Paidós, 1988, pp. 483-508.

ARTEAGA, E.D., 1789. *La belleza ideal.* Madrid, Antonio de Sancha. In M. Batllori, (ed.), *Obra completa castellana. La belleza ideal. Escritos menores.* Madrid: Espasa Calpe, 1972.

ASENSIO, J.C., 2008. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas.* Madrid: Alianza Editorial.

ASZYK, U., 2013. "La *Salomé* de Oscar Wilde y *La Pepona* de Valle-Inclán, o el enfrentamiento transgresor de dos personajes femeninos perversos con la figura bíblica de la hija de Herodías". *Theatralia*, (15), pp. 133-151.

---2012 a. "Intertextualidad y transformaciones transgresoras en el teatro de Valle-Inclán: *La cabeza del Bautista* ante el cuento evangélico y el mito de Salomé". *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, (16), pp. 13-28.

---2012 b. "Las representaciones de la muerte en el teatro valleincliniano ante la tradición iconográfica de la muerte". In: M. Santos Zas, J. Serrano Alonso and A. Juan Bolufer, eds, *Valle-Inclán y las artes.* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 219-244.

BAAMONDE TRAVESO, G., 2006. "Divinas palabras: obra de transición en la dramaturgia de Valle-Inclán". *Archivum*, (56), pp. 7-26.

---"Funciones del diálogo en *Divinas palabras*". In: Aznar Soler, M. and Sánchez-Colomer, M. F., eds., *Valle-Inclán en el siglo XXI.* Sada: Edición do Castro, pp. 57-66.

---1981-82. "Breve estudio de *La cabeza del Bautista*". *Archivum*, (31-32), pp. 201-212.

BAL, M., 1998. *Narratology (Introduction to the Theory of Narrative).* Toronto: University of Toronto Press. Ed. esp.: Cátedra: Madrid, 2001.

BALBINO DE AMORIM BARBIERI DURAO, A. 1994. "La dialéctica de la moral en las divinas palabras (de Ramón del Valle-Inclán)". *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, (IV), pp. 209-222.

- BATLLORI, M., 1972. "Prólogo". In *Esteban de Arteaga. Obra completa castellana. La belleza ideal. Escritos menores*. Madrid: Espasa-Calpe. pp. IX-LXXVII.
- BAUMAN, T., 1994. "El siglo XVIII: la ópera cómica". In R. Parker, ed., *The Oxford Illustrated History of Opera*. London-New York: Oxford University Press. Edición esp.: Barcelona. Paidós, 1998, pp. 47-83.
- BEGAM, R., 2016. "Schoenberg, modernism and degeneraty". In: M. Wilson Smith, and R. Begam, eds., *Modernism and opera*. Baltimore: John Hopkins University Press, pp. 206-243.
- BERMEJO MARCOS, M., 1971. "El doble fondo de *Divinas Palabras*: su contenido político". In: Busto Tovar, E., ed., *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 157-172.
- BIAGIOLI, N., 2001. "La polyphonie narrative à l'opéra: Werther, Massenet, *Air des lettres*". *Cahiers de narratologie*, (10.1), pp. 171-199.
- BLANNING, T., 2008. *The triumph of music in the Modern World*. Cambridge: The Belknap Press/ Harvard University Press. Ed. esp.: Barcelona: Acanalado, 2011.
- BLANQUAT, J., 1966. "Symbolisme et esperpento dans *Divinas Palabras*". In C. Couffon and V. Séphipha, eds., *Mélanges à la memoire de Jean Sarrailh*. Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'études hispaniques, pp. 145-166.
- BOBES NAVES, M. C, 1997. "Posibilidades de una semiología del teatro". In: M.C. Bobes Naves, ed., *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros, pp. 295-324.
- 1987. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- BONILLA AGUDO, M., 2006. "Teatro y ópera en el siglo XXI. Modernización e innovación de la puesta en escena". In: J. Romera Castillo, ed., *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, pp. 353-362.
- BOSSUAT, R., 1964. "Le roi Dagobert, héros des romans du Moyen Âge". *Compte rendus des séances de l'Academie des inscriptions e Belles-Lettres*. pp. 361-368.
- BOTLIN, B., 2016. "La Fura dels Baus, hacia la democratización de la ópera de Wagner". In: J. Romera Castillo, ed., *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, pp. 419-429.
- BROOK, P., 1987. *The Shifting Point*. London: Methuen Drama. Ed. esp.: Barcelona, Alba, 2001.
- BROWN, C.S., 2000. "Theoretical Foundations for the Study of the Mutual Illumination of the Arts". In: J.L. Cupers, and U. Wesstein, eds., *Musico-Poetics in perspective. Calvin S. Brown in memoriam*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, pp 281-296.
- 1980. "Literature and Music. A Developing Field of Study". In: J. CUPERS and U. WEISSTEIN, eds., *Musico-Poetics in Perspective. Calvin S. Brown in Memoriam*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, pp. 253-258.
- 1948. *Music and literature. A comparaison of the arts*. Athens: The University of Georgia Press.
- BRUNEL, P., 1997. *Les arpèges composés. Musique et littérature*. Paris: Klincksieck.

- BRUNEL, P. and WOLFF, S., 1987. *L'Opera*. Paris: Bordas.
- BUCHAR, I., 2014. "La concepción estético-filosófica de la música en *Istitutioni armoniche* de Gioseffo Zarlino". *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, (4), pp. 115-155.
- BURKHOLDER, J. P., GROUT, D. J. and PALISCA, C. V., 1960. *A History of Western Music*. New York: W.W. Norton & Company. Ed. esp.: Madrid: Alianza, 2015.
- BURUCÚA, J.E. 2001. *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica- siglos XV-XVIII*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- CABAÑAS ALAMAN, F.J., 1993. *Antón García Abril: sonidos en libertad*. Madrid: ICCMU-Universidad Complutense.
- CABAÑAS, P., 2000. "Genología/Género: Claves codificadoras/Tipos y arquetipos femeninos en el teatro de Valle-Inclán". In: M. Santos Zas, L. Iglesias Feijóo, J. Serrano Alonso and A. Juan Bolufer, eds., *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp 413-448.
- CALICO, J.H., 2016. "Saariaho's *L'amour de loin*: Modernist Opera in the Twenty-First Century". In: R. Begam and M. Wilson Smith, eds., *Modernism and opera*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 341-360.
- CALMELL, C., 1999. "Ricard Lamote, entre el noucentisme y la contemporaneidad". *Cuadernos de Música Hispanoamericana*, (7), pp. 175-186.
- CARANDELL, L., 1990. "Mucho más que ópera". *Revista de Occidente*, (114), pp. 31-42.
- CARDONA, R., 2015. *Hacia el esperpento: Trayectoria del teatro de Valle-Inclán*. Madrid: ADE.
- 2010. Debates sobre teatro en torno a Valle-Inclán. In: M.F. Vieites and C. Rodríguez, eds., *Teatrología. Nuevas perspectivas*. Ciudad Real: Ñaque.
- CARMENA Y MILLÁN, L., 2002. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid: ICCMU-Universidad Complutense.
- CARRERAS, J.J., 2018a. "El siglo XIX musical". In: J.J. Carreras, ed., *Historia de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 34-150.
- 2018b. "La invención de la música española". In: J.J. Carreras, ed., *Historia de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 151-285.
- CARTER, T., 1994. "El siglo XVII". In: R. Parker ed., *The Oxford Illustrated History of Opera*. London. New York: Oxford Universty Press. Ed. esp.: Barcelona. Paidós, 1998, pp. 1-46.
- CASARES RODICIO, E., 2016. "El libreto en la construcción de la ópera nacional". In: M.P. Espín Templado, P. Vega Martínez and M. Lago Gismero, eds., *Teatro lírico español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*. Madrid: UNED, pp. 13-56.
- 2003. "El teatro musical en España (1800-1939)". In: J. Huerta Calvo, ed., *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, pp. 2051-2084.

- CASTANET, P.A., 2003. "L'immanence dramaturgique de l'abject. (Pour une histoire sociale de l'avant-garde après 1960)". In Feneyrou, L. *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XX siècle*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- CASTAREDE, 2002. *Les vocalises de la passion*. Paris: Arman Colin. Ed. esp.: Paidós: Barcelona, 2003.
- CATTANEO, M.T., 1988. "Brujería para siluetas, lectura de "Ligazón". In: C.L. Barbeito, ed., *Valle-Inclán: nueva valoración de su obra (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte*. Barcelona: PPU, pp. 265-282.
- CHARLTON, D., 1994. "El siglo XIX: Francia". In R. Parker, ed., *The Oxford Illustrated History of Opera*. London. New York: Oxford University Press. Ed. esp.: Barcelona: Paidós, 1998, pp. 1122-1167.
- CHERÉAU, P., 1980. "*Lorsque cinq ans seront passés. Si tant es que l'opéra soit du théâtre*". Toulouse: Ombres. Ed. esp.: Barcelona: Alba, 2011.
- CHEVREL, Y., 1989. "Les études de réception". In: P. Brunel, ed., *Précis de littérature comparée*. Paris: PUF, pp. 177-214.
- CIRLOT, J.E., 1992. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- CLARK, W. A., 1992. "Pedrell, Carlos". In: S. Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Opera*. London: Macmillan Press Limited, pp. 928-929.
- COHEN-LEVINAS, D., 2013. *L'Opéra et son double*. París: Librairie Philosophique.
- Le présent de l'opéra au XX siècle. Chemin vers les nouvelles utopies. Pour une esthétique du palimpseste*. Villeurbane: Art Edition.
- COLL, M., 1989. *Gent nostra. Lamote de Grignon*. Barcelona: Nou Art Thor.
- CONRAD, P., 1987. *A Song of Love and Death*. Nueva York: Poseidon Press. Ed. esp.: Buenos Aires: Javier Vergara, 1988.
- COSTA PARIS, A., 2009. *La ópera y su puesta en escena*. Roma: Aracne editrice.
- CRISPIN, J., 1988. "La batalla maniquea irónica en *Divinas palabras*". In: R. Domenech, ed., *Ramón del Valle-Inclán*. Madrid: Taurus, pp. 189-201.
- CROSSLEY-HOLLAND, P., 1960. "Música no occidental". In: A. Robertson and D. Stevens, eds., *The pelican history of music*. London: Penguin Books Ltd. Ed. esp.: Madrid: Istmo, 1983, pp. 11-212.
- CUETO ASÍN, E., 2005. *Autos para siluetas de Valle-Inclán: simbolismo y caos sobre el espejo cóncavo*. Pontevedra: Mirabel.
- DAHLHAUS, C., 2005. *Drammaturgia dell'opera italiana*. Torino: EDT
- 1980. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Athenaion. Ed. esp.: Madrid: Akal, 2014
- DECROISSETTE, F., 2010. "Le libretto, entre littérature et musique". In: F. Decroisette, ed., *Le livret d'opéra, oeuvre littéraire*. París: Presses Universitaires de Vincennes, pp. 7-28.

- DELGADO CABRERA, A., 1993. "Un texto teatral específico: el libreto de ópera". In: A. Rodríguez López-Vázquez, ed., *Seminario internacional "O teatro e o seu ensino"*. A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 57-64.
- DESLACHE, L., 2007. "Music to my ears, but words to my eyes?" *Linguistica Antverpiensia*, (6), pp. 155-170.
- DIBELIUS, U., 1998. *Erweiterte Neuauflage Moderne Musik nach 1945*. München/Zürich: Piper Verlag GmbH. Ed. esp.: Madrid: Akal, 2004.
- DOLL, E.J., 1992. "Don Juan y Cristo en las *Comedias bárbaras* y *The Playboy of the Western World*". In: J.P. Gabriele, ed., *Suma valleinclaniana*. Barcelona: Anthopos, pp. 281-294.
- DOMÍNGUEZ, C., SAUSSY, H. and VILLANUEVA, D., 2015. *Introducing Comparative Literature. New trends and applications*. London-New York: Routledge.
- DOUGHERTY, D., 2007. "Mi cuerpo es mío". La lucha por la autonomía en "Ligazón" (1926), de Valle-Inclán". *Anales de Literatura Española Contemporánea*, (32-3), pp. 31-52.
- 2003. *Palimpsestos al cubo: prácticas discursivas de Valle-Inclán*. Madrid: Fundamentos.
- 1991. "Valle-Inclán y la farsa". *Insula*, (531), pp. 17-18.
- 1982. *Un Valle-Inclán olvidado. Entrevistas y conferencias*. Madrid: Fundamentos.
- DOWNS, P. G., 1993. *Classic music: the era of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: W.W. Norton and Company. Ed. esp.: Madrid: Akal, 1998.
- ECO, U., 2001. *La definizione dell'arte*. Milano: Bompiani. Ed. esp.: Barcelona: Destino, 2002.
- ESCRIBANO, J., 1973. "Estudio sobre *Divinas palabras*". *Cuadernos Hispanoamericanos*, (273), pp. 556-569.
- ESPÍN TEMPLADO, M.P., 2017. "Larra, autor de la primera ópera española del siglo XIX: El rapto (1832). Estudio preliminar y edición crítica del nuevo manuscrito inédito". *Arbor*, (193-783), pp. 2-78.
- ESPÍN TEMPLADO, M.P., 2016. "El texto dramático y literario fuente de inspiración musical". In: M.P. Espín Templado, P. Vega Martínez and M. Gismero, eds., *Teatro lírico español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*. Madrid: UNED, pp. 57-84.
- ESPÍN TEMPLADO, M.P. and FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, G., 2013. "Sobre teatro lírico e Internet: presente y futuro en las nuevas tecnologías". In: J. Romera Castillo, ed, *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Verbum, pp. 119-139.
- ESPÍN TEMPLADO, M.P., 2011. *La escena española en el umbral de la modernidad. Estudios sobre el teatro del siglo XIX*. Valencia: Tirant Humanidades.
- ESPÍN TEMPLADO, M. P., 2010. "La colaboración entre músicos y dramaturgos en el proceso creador del teatro del siglo XIX". In: R. Gutiérrez Sebastián and Borja Rodríguez

- Gutiérrez, ed., *Desde la platea. Estudios sobre el teatro decimonónico*. Santander: Publican-Ediciones de la Universidad de Cantabria, pp. 221-232.
- FELSSESTEIN, W., 2002. "Sobre el actor cantante". *ADE -Teatro*, (92), pp. 221-226.
- FENLON, I., 2015. "Monteverdi y la tragedia de la Grecia antigua". In: G. Menéndez Torrellas, ed., *La ópera como teatro cantado. Del libreto al drama musical*. Madrid: CEU-Universidad San Pablo, pp. 13-33.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I., 2003. "Antón García Abril, defensor de la melodía". *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, (XIX), pp. 195-204.
- FERNÁNDEZ GUERRA, J., 2009. *Metáforas de supervivencia. Cuestiones de ópera contemporánea*. Madrid: Doce Notas.
- FISCHER-LICHTE, E., 1983. *Semiotik des Theaters*. Tübingen: Gunter Narr Verlag. Tübingen. Ed. esp.: Madrid: Arco-Libros, 1999.
- FLURSTCHÜZ DA CRUZ, A., 2010. "El personaje de Don Juan y su desenvolvimiento desde Tirso de Molina 1630 hasta José Zorrilla 1844". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero45/donjuan.html>
- FOKKEMA, D.W., 1977. *Theories of Literature in Twentieth Century*. London: C Hurst & Co Publishers Ltd. Ed. esp.: Madrid: Cátedra, 1992.
- FRUTOS, R.D., 2011. Los sobretítulos como herramienta de comunicación en la ópera actual. *Comunicación*. (21-1). <http://www.comunicacion21.com/los-sobretitulos-como-herramienta-de-comunicacion-en-la-opera-actual-rocio-de-frutos/>
- Fubini E. 1988. *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*. Torino: Giulio Einaudi. Ed. esp.: Madrid: Alianza editorial, 1976.
- FUBINI, E., 1973. *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*. Torino: Giulio Einaudi. Ed. esp.: Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- GAGO RODÓ, A., 2012. "Resistencias de Valle-Inclán: Hacer cine con el teatro". In: M. Santos Zas, J. Serrano Alonso and A. Juan Bolufer, eds., *Valle-Inclán y las artes*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 65-98.
- GALÍ, N., 1999. *Poesía silenciosa, pintura que habla*. Barcelona: Acantilado.
- GALLEGO ZARZOSA, A., 2010. "El simbolismo de la luz y el color en *Divinas palabras*". Madrid. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, (43), <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/divipal.html>
- GARCÍA ABRIL, A., 1983. "*Defensa de la melodía*". Madrid: Real Academia de Bellas Artes San Fernando.
- GARCÍA ACEVEDO, M., 2001. "Pedrell, Carlos". In E. Casares Rodicio, ed., *Diccionario de la música española e hispanoamericana-8*. Madrid: SGAE, pp. 559-560.
- GARCÍA ARANCIBIA, F., 1999. "Cotapos Baena, Acario". In E. Casares Rodicio, ed., *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Volumen 8. Madrid: SGAE, pp. 139-145.
- GARCÍA BERRIO, A. and HUERTA CALVO, J., 1992. *Los géneros literarios*. Madrid: Ed. Cátedra.

- GARCÍA GUAL, C., 1997. *Diccionario de mitos*. Barcelona: Planeta.
- GENETTE, G., 1962. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil. Ed. esp.: Madrid: Taurus, 1989.
- GIES, D.T., 1989. "Entre drama y ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII". *Bulletin hispanique*, (91-1), pp. 37-60.
- GLIKSOHN, J., 1989. "Littératures et arts". In: P. Brunel and Y. Chevrel, eds., *Précis de littérature comparée*. París: Presses Universitaires de France, pp. 245-262.
- GOMBRICH, E.H., 1972. *The story of Art*. London: Phaidon Press Limited.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, L., 2000. "Valle-Inclán y la tragedia: el caso de *Voces de Gesta*". In: M. Santos Zas, L. Iglesias Feijóo, J. Serrano Alonso and A. Juan Bolufer, eds., *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 271-316.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, J.M., 2015. "Fundamentos de Semiótica de la música". In: POR JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS ET ALI, ed, *De Re Poética. Homenaje al profesor D. Manuel Martínez Arnaldos*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 383-402.
- 2009. "Factores condicionantes en la transposición literatura-música". *Anuario musical*, (64), pp. 259-278.
- 2008. "Modalidades veredictorias en el discurso operístico". *Tópicos del Seminario*, (19), pp. 73-99.
- 2007. *Semiótica de la música vocal*. Murcia: Universidad de Murcia.
- 1999. *El sentido en la obra musical y literaria*. Murcia: Universidad de Murcia.
- GREENFIELD, S.M., 1990. *Anatomía de un teatro problemático*. Madrid: Taurus.
- GREIMAS, A.J., 1966. *Semantique structurale. Recherche de méthode*. París: Libraire Larousse. Ed. esp.: Madrid: Gredos, 1971.
- GREIMAS, A. J. and COURTÉS, J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Ed. esp.: Madrid: Gredos, 1979.
- GRIFFITHS, P., 1998. "El siglo XX: hasta 1945". In: R. Parker, ed., *The Oxford Illustrated History of Opera*. London. New York: Oxford University Press. Ed. esp.: Barcelona: Paidós, 1988, pp. 279-316.
- GROOS, A., 1988. "Introduction". In: A. Groos and R. Parker, eds., *Reading Opera*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. Ed. esp.: Barcelona: Paidós, 1998, pp. 12-33.
- GUILLÉN, C., 2001. *Entre el saber y el conocer*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén.
- 1985. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- GUTIÉRREZ, C.J., 2001. "Concordancias internas y correspondencias externas en el Códice Calixtino". In: J. López-Calo and C. Villanueva, eds., *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 445-477.



- HARMAN, A., 1960. "Ópera y mascarada barrocas". In: A. Robertson and D. Stevens, eds., *The Pelican History of Music*. London: Penguin Books Ltd. Ed. esp.: Madrid: Istmo, 1983, pp. 381-462.
- HEILBRON, M., 2013. "El libreto de ópera en España como fuente para el estudio de la práctica musical. Los libretos españoles de la primera mitad del siglo XIX". *Anuario Musical*, (68), pp. 293-304.
- HERAS TOLEDO, G., 2006. "Reflexiones sobre líneas y tendencias de la puesta en escena a comienzos del siglo XXI". In: J. Romera Castillo, ed., *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, pp. 75-86.
- HERNÁNDEZ RUIZ, J. and PÉREZ RUBIO, P. 2002. *Música en la imagen. Antón García Abril. El cine y la televisión*. Zaragoza: Diputación Provincial.
- HERVÉ, S., 2015. "Wagner, l'oeuvre d'art totale et le posthumain". *Degrès*, (163-164), pp. b1-b13
- HOLLOWAY, V., 2003. "Monstruos paganos, primitivos y populares en el teatro de Ramón del Valle-Inclán". In: R. Fuente Ballesteros and J. Pérez-Magallón, eds., *Monstruosidad y transgresión en la cultura hispánica*. Valladolid: Universitas Castellae, pp. 77-94.
- HOPPIN, R.R., 1978. *Medieval Music*. New York: W.W. Norton & Company. Ed. esp.: Madrid: Akal, 1978.
- HORMIGÓN, J.A. 1989. *Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- HURTADO, M.E., 2009. *El músico mágico*. Santiago de Chile: RIL editores.
- IGLESIAS FEIJOO, L., 1993. "La recepción crítica de *Divinas palabras*". *Anales de Literatura Española Contemporánea*, (18-3), pp. 639-691.
- IGLESIAS SANTOS, M., 1998. *Canonización y público. El teatro de Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- INGARDEN, R., 1997. "Las funciones del lenguaje en el teatro". In: M.C. Bobes Naves, ed., *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros, pp. 155-166.
- ISHAGHPOUR, Y., 1995. *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*. París: La Différence.
- JUAN BOLUFER, A.D., 2000. *La técnica narrativa en Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- KANT, I., 1790. *Kritik der Urteilskraft*. Berlin: La Garde. Ed. esp.: Madrid: Mínimo Tránsito, 2011.
- KERMAN, J., 1998. *Write all these down. Essays on music*. Berkeley: University California Press.
- 1956. *Opera as drama*. London. Faber & Faber.
- KOWZAN, T., 1992. *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus.

- KRAMER, L., 2002. "Música y poesía. Introducción". In: S. Alonso, ed., Madrid: Arco Libros, pp. 29-62.
- KRISTEVA, J., 2001. *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos.
- LACASA-MAS, I. and VILLANUEVA BENITO, I., 2012. Actualización de la ópera y sus nuevos modelos de comunicación audiovisual. *El profesional de la información*, (21), pp. 413-418.
- LAGO SAAVEDRA, J.R., 1992b. "Interferencias lingüísticas en Valle-Inclán". *El Guiniguada*, (3-1), pp. 149-156.
- LAMAS, R., 2008. *Música e identidad. El teatro español y los intelectuales en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- LAVAUD, J.M. and LAVAUD-FAGE, É, 2017. *Rapsodia valleinclaniana. Escritura narrativa y escritura teatral*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- LAVAUD, J., 1992. *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914)*. Barcelona: PPU.
- LE SCOËZEC MASSON, A., 2000. *Ramón del Valle-Inclán et la sensibilité "fin de siècle"*. Paris: L'Harmattan.
- LEIBOWITZ, R., 1994. "Los luciferes del teatro". *ADE*, (37-38), pp. 64-74.
- LESSING, G.E., 1766. *Lakoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*. Berlin: Friedrich Voss. Ed. esp.: Madrid: Tecnos, 1990.
- LEZA, J.M., 2003. "El teatro musical". In: J. Huerta Calvo, ed., *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, pp. 1687-1714.
- LIMA, R., 1988. *Valle-Inclán: The theatre of his life*. Columbia: University of Missouri Press. Ed. esp.: Vigo: Nigra Imaxe S.L., 1995.
- LITVAK, L., 1998. *Imágenes y textos. Estudios sobre literatura y pintura 1849-1936*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- 1989. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antonio Bosch.
- LOCATELLI, A., 2001. *Littérature et musique au XX<sup>e</sup> siècle*. París: PUF.
- LÓPEZ-ACUÑA LÓPEZ, F., 2011. "La rosa de papel de Valle-Inclán e o Orfeón Los Amigos, unha sociedade coral pontevedresa de finais do século XIX". *Cuadrante*, (23), pp. 31-43.
- 2006. "A obra de don Ramón del Valle-Inclán fonte de inspiración musical. Papeletas para un catálogo de compositores". *Cuadrante*, (12) pp. 45-49; (14) pp. 60-111; (17) pp. 17-41; (21) pp. 33-49; (22) pp. 123-132.
- LOZANO BLASCO, C., 1990. "La función del coro en el teatro de Valle-Inclán". *Cuadernos de investigación filológica*, (16), pp. 59-74.
- MACNUTT, R., 1992. "Libretto"; In: S. Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Opera*. London: Macmillan Pres Limited, pp. 1185-1191.
- MAGGE, B., 1988. *Aspects of Wagner*. Oxford: Oxford University Press. Ed. esp.: Barcelona: Acantilado, 2013.

- MAINOLDI, E., 2010. "La monodia sacra y la primera polifonía". In: U. Eco, ed., *Il Medioevo. Barbari, cristiani, musulmani*. Milano: Encyclomedia Publishers srl, pp. 821-831.
- MALKANI, F., 2017. "Introduction à la lecture du livret d'opéra au XXe siècle – en guise d'avant-propos". *Germanica*, (41), pp. 1-10.
- MANSILLA, S. 1999. "Jorge Fontenla". In: E. Casares Rodicio, ed., *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, p. 213.
- MARINIS, M. D., 2015. "Lo spettatore al centro. Nuova Teatrologia e Performance Studies". *Degrés* (161-162). pp. d1-d11.
- 1988. *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*. Milano: La Casa Usher. Ed. esp.: 1988. Barcelona: Institut del Teatre, 1988.
- 1987. *Il nuovo teatro 1947-1970*. Milano: Bompiani. Ed. esp.: Barcelona: Paidós, 1988.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, M., 2004. "Lectura crítica y literatura folclórica en *La cabeza del dragón*". In: M. Aznar Soler and M.F. Sánchez-Colomer, eds., *Valle-Inclán en el siglo XXI*. Sada: Edición do Castro, pp. 79-92.
- MARTÍNEZ THOMAS, M., 2002. "Acercamiento pragmático al diálogo de las *Comedias bárbaras*" de Valle-Inclán. *Signa*, (11), pp. 205-228.
- MEEUS, N., 1993. "Une approche sémiotique de la musique". *Contemporary Music Review*, (9-1-2), pp. 1-10.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., 1883. *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: CSIC.
- MERINO, L., 1983. "Nuevas luces sobre Acario Cotapos". *Revista musical chilena*, (XXXVII-159), pp. 3-49.
- MEYER, L.B., 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press. Ed. esp.: Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- MIER PÉREZ, L., 2017. "Reescrituras celestinescas musicales: apuntes para una historia del libreto celestinesco". *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, (35-0), pp. 247-258.
- MÍGUEZ VILAS, C., 2002. "Funcionalidad de las acotaciones valleinclanianas en *Divinas palabras*". *Anales de la literatura española contemporánea*, (27-3), pp. 95-109.
- MILLINGTON, B., 1994. "El siglo XIX: Alemania". In R. Parker, ed., *The Oxford Illustrated History of Opera*. Oxford: Oxford University Press. Ed. esp.: Barcelona: Paidós, 1998, pp. 206-236.
- MINGUET, V., "Música y semántica. De la hermenéutica a la semiótica musical. Una panorámica abierta al siglo XXI". *ArtsEduca*, (15), pp. 49-68.
- MITJANA, R., 1993. *Historia de la Música en España*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- MOLINA, F., 1997. "Pensando en los mitos de la música". *Ilu. Revista de Ciencia de las Religiones*, (2), pp. 99-106.

- MONEGAL, A., 2003. "Más allá de la comparación: fusión y confusión entre las artes". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, (28-1), pp. 27-44.
- "Diálogo y comparación entre las artes". In: A. Monegal, ed., *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros S.L., pp. 9-24.
- MONTERO REGUERA, J., 1991. "Sobre la dificultad del teatro de Valle-Inclán. El caso de "Divinas palabras". *Archivum*, (41-42), pp. 297-311.
- MOREY, M. / PARDO, C. 2003. "*Robert Wilson*". Barcelona: Ediciones Polígrafas.
- MORALES LOMAS, F., 2005. *La lírica de Valle-Inclán. Sistema rítmico y aspectos temático-simbólicos*. Málaga: Universidad de Málaga.
- MORENO CASTILLO, E., 2013. *Alienación y redención en Divinas palabras*. Sevilla: Renacimiento.
- NATTIEZ, J.J., 2001. "La narrativisation de la musique. La musique, récit ou proto-récit?". *Cahiers de Narratologie*. (21), pp. 1-19.
- NIETZSCHE, F., 2002a. "Nietzsche contra Wagner. Documentos procesales de un psicólogo". In: G. Colli and M. Montinari, eds., *Contra Wagner*. Madrid: Siruela, pp. 77-102.
- 2002b. "El caso Wagner. Un problema para melómanos". In: G. Colli and M. Montinari, eds., *Contra Wagner*. Madrid: Siruela, pp. 21-60.
- NIEVA, F., 1958. Virtudes plásticas del teatro de Valle-Inclán. In: J. Jacquot, ed., *Le théâtre moderne. Hommes et tendances*. Paris: CNRS. Ed. esp.: Buenos Aires: Editorial Universitaria. Buenos Aires, 1967, pp. 231-247.
- NÚÑEZ XABARÍS, X., 2005. *La novela corta en Valle-Inclán. Estudio textual de "Femeninas"*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- NÚÑEZ, M., 2016. "Una experiencia como libretista de ópera". *Revista musical chilena*, (70-226), pp. 68-73.
- OLIVA, C. and TORRES MONREAL, F. 1994. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- OLMO SÁEZ, A.M., 2012. "En torno al Cancionero de Palacio y al Cancionero de Segovia. Análisis de su origen y utilidad". *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, (28-1), pp. 43-66.
- OLMOS, M.A., 2000. "Pobres y pobreza en las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán". *Dicenda*, (18), pp. 277-293.
- ORREGO-SALAS, J.A. 1982. "Cotapos Baena, Acario". In S. Sadie, ed., *New Grove Dictionary of Opera*. London: Macmillan Publishers Limited, p. 998.
- OTTAWAY, H., 1962. "La Ilustración y la Revolución". In: A. Robertson and D. Stevens, eds., *The Pelikan History of Music*. London: Penguin Books Ltd. Ed. esp.: Madrid: Istmo, 1983, pp. 11-140.
- PAGEAUX, D., 1989. "De l'imagerie culturelle à l'imaginaire". In: P. Brunel, ed., *Précis de littérature comparée*. Paris: PUF, pp. 133-162.

- PAHLEN KURT, 1981. *Opera Lexicon*. Zürich: Schweizer Verlagshaus. Ed. esp.: Barcelona: Emecé Editores, 1995.
- PALOMAR, E., 2008. *La cabeza del Bautista*. Barcelona: Mondigromax S.L.
- PANOFSKY, E. 1964. *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlín: B. Essling. Ed. esp.: Alianza Editorial, 1979.
- 1961. "La historia del Arte y las disciplinas humanistas". *Revista de Filosofía*, (8-1), pp. 71-89.
- PANTINI, E., 2002. "La literatura y las demás artes". In: A. Gnisci, ed., *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, pp. 215-240.
- PARKER, R., 1998. "Prólogo". In: R. Parker, ed., *The Oxford Illustrated History of Opera*. Oxford: Oxford OUP. Ed. esp.: Barcelona: Paidós, 1998, pp. XI-XV.
- PASCUAL LEÓN, N., 2019. "El primer poema que de esta clase se compuso en este Reino al origen de nuestra felicidad: *La entrada de Baco en Tebas* (1705), nueva fuente para el estudio del teatro lírico en Valencia a principios del siglo XVIII". *Cuadernos de Investigación Musical*, (7), pp. 142-160.
- PAVIS, P., 1996. *L'analyse des spectacles: théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*. Paris: Nathan. Ed. esp.: Barcelona. Paidós Ibérica, 2008.
- 1980. *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*. Paris: Éditions Sociales. Ed. esp.: Barcelona: Paidós Ibérica, 1990.
- PAZ GAGO, J.M., 2017. "Valle-Inclán y la ópera. Versiones operísticas de textos valleinclanianos". *Cuadrante*, (35), pp. 5-17.
- 2015. "Nouvelles expériences de réception. Le spect-acteur en action". *Degrés*, (161-162). pp. g1-g9.
- 2011. *La revolución espectacular. El teatro de Valle-Inclán en la escena mundial*. Barcelona: Ediciones Castalia.
- 2010. "Sleuth. La meta-reescritura fílmico-teatral (Más sobre el método comparativo semiótico-textual)". In: J.A. Pérez Bowie, ed., *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp.177-190.
- 2007. "Retour aux origines. Pour une néosémiotique (creative) du spectacle théâtral". *Degrés*, (129-130), pp. b1-b11.
- 2006. "La pantalla en escena. Las tendencias tecnológicas en el teatro del siglo XXI". In: J. Romera Castillo, ed., *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, pp. 151-162.
- 2004. "Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual. *SIGNA*, (9). pp. 199-232.
- PERDOMO MONTELONGO, U., 2006. *La sátira de Valle-Inclán en el "Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte": tradición y modernidad*. Sada: Edición do Castro.
- PEREIRO-OTERO, J.M., 2005. "Filiaciones valleinclanescas en *Divinas palabras*". *Anales de Literatura española contemporánea*, (30-1; 30-2), pp. 371-394.

- PÉREZ CASTILLO, B. 2014. "Eduardo Rincón. La trayectoria singular de un músico en dialéctica con el Partido Comunista". In M. Nagore and V. Sánchez, eds., *Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Madrid: ICCMU. pp. 427-440.
- PÉREZ COTERILLO, M., 1981. "Los caminos de Francisco Nieva". In: F. Rico and D. Yndurain, eds., *Historia y crítica de la Literatura Española. Época contemporánea 1939-1980*. Barcelona: Crítica, pp. 657-665.
- PÉREZ PRIEGO, M.A., 1981. "La cabeza del Bautista. Una tradición teatral". *Anuario de Estudios Filológicos*, IV. pp. 183-195.
- PERSIA, J.D., *Ricard Lamote de Grignon*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- PESTALOZZA, L., 1990. "¿Quién condiciona la programación operística?". *Revista de Occidente*, (114), pp. 99-122.
- PETROBELLI, P., 2005. "Il libretto, a che cosa serve?". In M. Tatti, *Del libro al libretto. La letteratura per musica del '700 al '900*. Roma: Bulzoni editore. pp. 21-28.
- POIZAT, M., 1986. *L'opéra ou le cri de l'ange*. París: A.M. Métailié.
- PRAZ, M., 1999. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze: Sansoni Editore Nuova. Ed. esp.: Barcelona: Acanalado, 1999.
- PROFETI, M.G., 2003. "Lope de Vega". In: J. Huerta Calvo, ed., *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, pp. 783-826.
- PROPP, V., 1928. *Morfologiza skazki. Voprosy poetiki*. Leningrado. Ed. esp.: Madrid: Akal, 1985.
- PUEO, J.C., 2006. "¿Es la ópera un género literario?". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (15-17), pp. 469-491.
- PUJANTE, D., 2012. "La ópera: espectáculo y texto literario"; In: R. Alemany Ferrer and F. Chico-Rico, eds., *Literatura i spectacle= literatura y espectáculo*. Alicante: Universitat d'Alacant, pp. 471-486.
- RADIGALES, J., 2017. *El espectáculo operístico. Fundamentos e historia*. Barcelona: Huygens.
- RAMÍREZ SANTACRUZ, F., 2008. "Cadáveres y sexualidad en Valle-Inclán". *Lectura y Signo*, (3), pp. 353-364.
- RAYNOR, H., 1962. "Música religiosa barroca y música de circunstancias". In: A. Robertson and D. Stevens, eds., *The Pelican History of Music*. London: Penguin Books Ltd. Ed. esp.: Madrid: Istmo, 1983, pp. 317-380.
- REANEY, G., 1960. "Ars Nova". In: A. Robertson and D. Stevens, eds., *The Pelican History of Music*. London: Penguin Books Ltd. Ed. esp.: Madrid: Istmo, 1983, pp. 379-475.
- RISCO, A., 1977. *El demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos.
- RIUS, J., 2013. "¿Es posible gobernar los teatros de ópera?" Análisis del caso del Gran Teatro del Liceu de Barcelona. *Revista Española de Ciencia Política*, (33), pp. 81-104.

- ROBERTSON, A., 1960. "Canto llano". In: A. Robertson and D. Stevens, eds., *The Pelican History of Music*. London: Penguin Books Ltd. Ed. esp.: Madrid: Istmo, 1983, pp. 213-316.
- ROBINSON, P., 1988. "A deconstructive postscript: reading libretti and misreading opera". In: A. Groos and R. Parker, eds., *Reading Opera*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, pp. 328-346
- 1986. *Opera & Ideas*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- RODRÍGUEZ FONSECA, D., 1997. "Del arquetipo a la reescritura: la trayectoria de Salomé en las letras hispanas". *Archivum*, (46-47), pp. 409-424.
- RODRÍGUEZ SUSO, C., 1998. "La trastienda de la Ilustración. El empresario Nicola Setaro y la ópera italiana en España". *Il Saggiatore musicale*, (V-2), pp. 245-268.
- ROJAS YEDRA, R., 2016. "Las acotaciones de *Divinas Palabras*. Nuevos valores". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (25). pp. 313-324
- ROSS, A., 2010. *Listen to this*. New York: Macmillan. Ed. esp.: Barcelona: Seix Barral, 2012.
- ROSSELLI, J. 1994. "La ópera como acontecimiento social". In: R. Parker ed., *The Oxford Illustrated History of Opera*. London, New York: Oxford University Press. Ed. esp.: Barcelona: Paidós, 1998, pp. 450-482.
- ROUBINE, J.J. 1987. L'opéra comme spectacle. In: P. Brunel and S. Wolff, eds., *L'Opéra*. Paris: Bordas. pp. 131-168.
- RUBIO JIMÉNEZ, J., 2002. La poética teatral de Francisco Nieva. In: S. Montesa, ed., *Teatro y antiteatro. La vanguardia del drama experimental*. Málaga: Aedile, pp. 127-154.
- 1996. "Introducción". In: R. del Valle-Inclán, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte. Edición crítica*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 7-94.
- 1994. "Onomástica valleinclaniana". *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, (LXX), pp. 185-201.
- 1987. "La cabeza del dragón. El final del ensueño modernista". *Hispanística* (XX- 5). pp. 37-51.
- RUIZ RAMÓN, F., 1991. "Trilogía de las *Comedias bárbaras*. Acción y personajes". *España contemporánea. Revista de literatura y cultura*, (4-2), pp. 7-20.
- RUWET, N., 2002. "Función de la palabra en la música vocal". In: S. Alonso, ed., *Música y literatura. Estudios comparados y semiológicos*. Madrid: Arco Libros, pp. 63-92.
- 1972. *Langage, musique, poésie*. Paris: Éditions du Seuil.
- SABATÉ PLANES, D., 2011. "La infranqueabilidad del tópico: Ramón del Valle-Inclán en Alemania". *Theatralia*, (13), pp. 166-179.
- SADIE, S., ed., 1980. *New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited.

- SALAS VIU, V., 1952. *La creación musical en Chile. 1950-1951*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- SALAÚN, S., 1995. La zarzuela, híbrida y castiza. Centro y periferia 1800-1950. *Cuadernos de Música Iberoamericana. Actas del Congreso Internacional de Madrid*. Madrid: Universidad Complutense, pp. 235-255.
- SALPER, R., 1988. *Valle-Inclán y su mundo: ideología y forma narrativa*. Amsterdam: Rodopi.
- SÁNCHEZ LAILLA, L., 2004. "La cabeza del Dragón farsa infantil de Valle-Inclán". *Revista de humanidades. Tecnológico de Monterrey*, (16), pp. 119-145.
- SÁNCHEZ SANZ, J., 2016a. "Una nueva ópera. *Methaodos*". *Revista de Ciencias Sociales*, (4-1), pp. 135-147.
- 2016b. "A esta ópera le falta un poco de To-co-ti-co-to-ca-tá. Carlos Santos como punto de referencia de la ópera contemporánea". In: J. Romera Castillo, ed., *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, pp. 345-356.
- SÁNCHEZ-MATEOS PANIAGUA, R., 2003. "Divinas palabras: bases para un estudio estético-dramatúrgico de la ópera de García Abril a partir de la obra homónima de Valle-Inclán". *Nassarre. Revista aragonesa de Musicología*, (XIX), pp. 469-493.
- SANTIAGO ROMERO, S., 2018. "El ángel cava, el demonio cava. Las "Comedias bárbaras" como antecedente del teatro dionisiaco de Valle-Inclán". *Anales de Literatura Española Contemporánea*, (43-3), pp. 49-78.
- SANTOS SÁNCHEZ, D., 2009. "El análisis del texto y los estudios teatrales". *Teatro. Revista de estudios culturales. A journal of cultural studies*, (7), pp. 135-148.
- SANTOS ZAS, M. and OLIVA, C., 2010. "Romance de lobos. Un proyecto dramatúrgico inédito de Valle-Inclán". *Anales de Literatura Española Contemporánea*, (35-3), pp. 57-107.
- SANTOS ZAS, M., 1995. "Don Juan Manuel Montenegro y el mundo social de las "Comedias bárbaras" (construcción y sentido de un personaje valleinclaniano)". *Filología y Lingüística*, (21), pp. 151-163.
- SANTOS ZAS, M., 1993. *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán*. Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- SANTOS ZAS, M., 1991. "Estéticas de Valle-Inclán: balance crítico". *Ínsula*, (531), pp. 9-10.
- SASSOON, D., 2006. *The culture of europeans. From 1800 to the present*. Glasgow: Harper Collins Publishers Ltd. Ed. esp.: Barcelona: Crítica, 2006.
- SAVAGE, R., 1994. "La escenografía en la ópera". In R. Parker, ed., *The Oxford Illustrated History of Opera*. London. New York: Oxford University Press. Ed. esp.: Barcelona: Paidós, 1998, pp. 350-420.
- SCHER, S.P., 1992. *Music and text: critical inquiries*. Cambridge: Cambridge University Press.



- SCHIAVO, L., 2000. "Las farsas de Valle-Inclán". In: M. Santos Zas, ed., *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios. Seminario Internacional Universidade Santiago de Compostela noviembre-diciembre 1998*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 317-338.
- SCHLOEZER, B. and SCRIBINE, M., 1959. *Problèmes de la musique moderne*. París: Les éditions de minuit.
- SCHMITT-VON MÜHLENFELS, 1984. "La literatura y las otras artes". In: M. Schmeling, ed., *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Alfa, pp. 169-194.
- SESTELO LONGUEIRA, E., 2006. *Antón García Abril: El camino singular de un humanista en la vanguardia, continuador de la cultura española de su tiempo*, Madrid.: Universidad Complutense.
- SITO ALBA, M., 1987. *Análisis de la semiótica teatral*. Madrid: U.N.E.D.
- SMITH, P.J., 1971. *The Tenth Muse. A historical study of the opera libretto*. London: Victor Gollanz Ltd.
- SNOWMAN, D., 2009. *The Gilded Stage: a social history of Opera*. London: Atlantic Books. Ed. esp.: Madrid. Siruela, 2012.
- SORIANO GARCÍA, M.V., 2016. "Estrenos mundiales de óperas en el Teatro Real de Madrid (2000-2015)" In: J. Romera Castillo, ed., *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum. pp. 379-389.
- SPAMPINATO, F., 2013. "Les réécritures d'Orphée". *Cahiers d'études romanes*, (27). pp. 243-258.
- SPERATTI-PIÑERO, E.S., 1968. *De "Sonata de Otoño" al esperpento (Aspectos del arte de Valle-Inclán)*. Madrid: Tamesis Books Limited.
- STEINER, G., 1997. *Errata. An examined life*. Madrid: Phoenix. Ed. esp.: Madrid: Siruela, 1998.
- 1989. *Real Presences*. Ed. esp.: Destino: Barcelona, 1989.
- STEVENS, D., 1960. "Ars Antiqua". In: A. Robertson and D. Stevens, eds., *The Pelican History of Music*. London: Penguin Books Ltd. Ed. esp.: Madrid: Istmo. 1983, pp. 317-388.
- STREHLER, G., 1994. "La puesta en escena de ópera, menudo problema". *ADE*, (37-38), pp. 80-83.
- SUÁREZ, S., 1994. "La puesta en escena como reflejo de la partitura". *ADE*, (37-38), pp. 36-43.
- TINNELL, R. and LÓPEZ-ACUÑA, F. 2013. "Música basada en la obra de Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro". *Cuadrante* (27), pp. 171-201.
- TOMLINSON, G., 1999. *Metaphysical song. An essay on opera*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. Ed. esp.: Barcelona: Idea Books, 2001.
- TORO, F.D., 1987. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

- TRAMBAIOLI, M., 2007. "Ginés de Pasamonte y Pedro de Urdemala en la escritura esperpéntica de Ramón del Valle-Inclán". *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, (10), pp. 223-243.
- TRÍAS, E., 2012. *El canto de las sirenas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Editores.
- 2010. *La imaginación sonora*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- TROMP, G., 1980. "Le texte d'opéra". In: S. Wolff and P. Brunel, eds., *L'Opéra*. París: Bordas, pp. 85-105.
- TROUILLHET MANSO, J., 2012. "La belleza del horror en el teatro bárbaro de Valle-Inclán". In: M. Santos Zas, J. Serrano Alonso and A. Juan Bolufer, eds., *Valle-Inclán y las artes*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 259-264.
- TROWELL, B., 1992. "Libretto ii". In: S. Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Opera*. London: Macmillan Press Limited, pp. 1191-1252.
- 1960. "El Renacimiento temprano". In: A. Robertson and D. Stevens, eds., *The Pelican History of Music*. London: Penguin Books Ltd. Ed. esp.: Madrid: Istmo. 1983, pp. 11-166.
- UBERSFELD, A., 1993. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions Sociales. Ed. esp.: Madrid: Cátedra, 1993.
- 1992. "Livret d'opéra et pièce de théâtre: cinq notations pour se garder d'une assimilation superficielle". *Analyse musicale*, (2), pp. 6-8.
- UMPIERRE, G., 1973. "Muerte y transfiguración de Don Juan Manuel Montenegro". *Bulletin of Hispanic Studies*, (L-3), pp. 270-277.
- VALCÁRCEL, E., 1994. "Valle-Inclán y la prefiguración del esperpento. Análisis de la pipa de kif." *Cuadernos de Estudios Gallegos*, (106), pp. 525-553.
- VALLE-INCLÁN, J. 2015. *Ramón del Valle-Inclán. Genial, antiguo y moderno*. Madrid: Espasa.
- VALLE-INCLÁN, R.D., 2002. *Obra completa*. Madrid: Espasa.
- VIDAL, B., 2017. "De Schiller a Verdi: procedimientos en la transposición de la literatura a la ópera". *Telón de fondo*, (25), pp. 30-41.
- VILLANUEVA BENITO, I., 2014. *La mediatización audiovisual de la ópera como proceso de apertura a nuevos públicos en el siglo XXI*. Barcelona. Universitat Internacional de Catalunya.
- VILLANUEVA, C., 2012. "Valle-Inclán y la música". In: M. Santos Zas, J. Serrano Alonso and A. Juan Bolufer, eds., *Valle-Inclán y las artes*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 99-128.
- VILLANUEVA, D., 2014. "Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: música y literatura". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (22), pp. 185-193.

- 2012. "Valle-Inclán y el cine". In: M. Santos Zas, J. Serrano Alonso and A. Juan Bolufer, eds., *Valle-Inclán y las arres*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 23-54.
- 1994. "Literatura comparada y Teoría de la Literatura". In: D. Villanueva, ed., *Curso de Teoría de la Literatura*. Madrid: Taurus, pp. 99-128.
- 1992. "Los marcos de la literatura española (1975-1990). Esbozo de un sistema". In: F. Rico, ed., *Historia y crítica de la literatura española-9*. Barcelona: Crítica, pp. 3-37.
- 1991. *El polen de ideas*. Barcelona: PPU.
- WAGNER, R., 1852. *Oper und Drama*. Leipzig: J.J. Weber. Ed. esp.: Madrid: Akal, 2013.
- WEISSTEIN, U., 2006. "The Libretto as Literature". *Word and Music Studies. Selected essays on Opera by Ulrich Weisstein*, (8), pp. 3-16d.
- 1975. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta.
- WELLEK, R., *A history of modern criticism (1750-1950)*. Ed. esp.: Madrid: Gredos, 1969.
- WELLEK, RENÉ & WARREN, AUSTIN, 1948. *Theory of literature*. New York: Harcourt, Brace and Company. Ed. esp.: Madrid: Gredos, 1959.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, H., 1992. "Las "Comedias bárbaras" y el expresionismo dramático alemán". In: J.P. Gabriele, ed., *Suma valleinclaniana*. Barcelona: Anthopos, pp. 123-142.
- WILSON SMITH, M., 2016. "Laughing at the Redemmer: Kundry and the Paradox". In: R. Bega, and M. Wilson Smith, eds., *Modernism and opera*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 29-62.
- WINCKELMANN, J.J., 1755. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerei und Bildhauerkunst*. Dresde: Ed. esp.: Madrid: Tecnos, 1990.
- WU, C., 2003. *Privatissing Culture*. London: Verso. Ed. esp.: Madrid: Akal, 2007.
- ZAHAREAS, A.N., 2000. "Los autos y melodramas de Valle-Inclán: textos dramáticos y representación". In: M. Santos Zas, et al. eds., *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 361-384.
- ZAHAREAS, A.N., 1997. "Espectáculos de muñecos. Realidad y metáfora". *Hispanística XX*, ( XX-15), pp. 23-42.
- ZALDÍVAR GRACIA, Á, 2003. "In honorem Antón García Abril (Teruel 1933)". *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, (XIX), pp. 7-85.
- ZAVALA, I., 1989. "Poética de la carnavalización en Valle-Inclán". In: J. Huerta Calvo, ed., *Formas carnalescas en el arte y la literatura*. Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 257-278.
- 1988. "Transgresiones e infracciones literarias y procesos intertextuales en Valle-Inclán". In: C.L. Barbeito, ed., *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra*. Barcelona: PPU, pp. 153-170.

## ANEXO I

### EL CANON OPERÍSTICO MUNDIAL

LAS ÓPERAS MÁS REPRESENTADAS EN EL MUNDO 2009-2018. Número de representaciones<sup>263</sup>

|   |      |
|---|------|
| La Traviata (Verdi, 1853)                                 | 6902 |
| Rigoletto (Verdi, 4052)                                   | 4905 |
| Die Zauberflöte (Mozart, 1791)                            | 6086 |
| La Nozze di Figaro (Mozart, 1786)                         | 4556 |
| Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni (Mozart, 1787) | 4095 |
| Carmen (Bizet, 1875)                                      | 6025 |
| La Bohème (Puccini, 1896)                                 | 5393 |
| Tosca (Puccini, 1900)                                     | 4703 |
| Madame Butterfly (Puccini, 1904)                          | 4330 |
| Il barbiere di Siviglia (Rossini, 1816)                   | 4308 |

COMPOSITORES DE ÓPERA CON MAYOR NÚMERO DE REPRESENTACIONES EN EL MUNDO. 2009-2018

|           |        |
|-----------|--------|
| Verdi     | 28.386 |
| Mozart    | 21.710 |
| Puccini   | 20.359 |
| Rossini   | 9.311  |
| Donizetti | 8.032  |
| Wagner    | 7.746  |
| Bizet     | 6.840  |

---

<sup>263</sup> Operabase. <https://www.operabase.com/statistics/en> (Consultada el 26/02/2019)

## ANEXO II

Estrenos mundiales de ópera en el Teatro Real de Madrid, 2000-2018 (Soriano 2016: 375-389)

| <u>AÑO</u> | <u>TÍTULO</u>             | <u>COMPOSITOR</u>        | <u>LIBRETISTA</u>  |
|------------|---------------------------|--------------------------|--|
| 2000       | Don Quijote               | Cristóbal Halffter       | Andrés Amorós  |
| 2001       | La señorita Cristina      | Luis de Pablo            | El mismo sobre textos de Mircea Eliade                       |
| 2006       | Dulcinea                  | Mauricio Sotelo          | Andrés Ibáñez  |
| 2007       | El viaje a Simorgh        | José María Sánchez Verdú | El mismo sobre la novela de Juan Goytisolo                   |
| 2009       | Faust-Bal                 | Leonardo Balada          | Fernando Arrabal   |
| 2010       | La página en blanco       | Pilar Jurado             | idem   |
| 2012       | Poppea e Nerone           | Philippe Doermans        | Francesco Busenello, basada en la obra de Claudio Monteverdi |
| 2013       | The perfect American      | Philips Glass            | Ready Wurlitzer sobre la novela de Peter Stephan Jongk       |
| 2014       | Brokeback Mountain        | Charles Wuorinen         | Annie Proutx   |
| 2015       | El público                | Mauricio Sotelo          | Andrés Ibáñez sobre la obra de García Lorca                  |
| 2017       | La ciudad de las mentiras | Elena Mendoza            | La misma sobre textos de Juan Carlos Onetti                  |

### ANEXO III

#### Reparto vocal y artístico de “*Divinas Palabras*” de García Abril y Nieva

##### Reparto vocal

|                      |  |
|----------------------|--|
| Mari Gaila           | Inmaculada Egido                                   |
| Lucero               | Plácido Domingo                                    |
| Rosa la Tatula       | Raquel Pierotti                                    |
| Pedro Gailo          | Enrique Baquerizo                                  |
| Juana la Reina       | Marina Rodríguez-Cusí                              |
| Simoniña             | Isabel Monar                                       |
| Miguelín el Padronés | Santiago Sánchez Jericó                            |
| Milón de la Arnoya   | Juan Jesús Rodríguez                               |
| Marica del Reino     | Soraya Chaves                                      |
| Poca Pena            | María Rodríguez                                    |
| Ludovina             | María Rodríguez                                    |
| Soldado              | Emilio Sánchez                                     |
| Laureaniño           | Luis Rallo   |
| La niña blanca       | Clara Mouriz                                       |
| La madre             | Amalia Barrio                                      |
| El padre             | Carlos García Parra                                |
| Serenín de Bretal    | Gustavo Beruete                                    |
| Quintín Pintado      | Javier Ferrer                                      |
| Bacante              | Thais Martín                                       |
| Mozas                | Ada Allende<br>Isabel González                     |
| Mujeres              | Victoria Marchante<br>Ada Rodríguez<br>Lyda Triana |
| Hombres              | Julio Incera<br>Felipe Nieto                       |

## EQUIPO ARTÍSTICO

|                                |                                     |
|--------------------------------|-------------------------------------|
| Dirección musical              | Antoni Ros Marbá                    |
| Dirección Escénica             | José Carlos Plaza                   |
| Escenografía                   | Francisco Leal<br>José Carlos Plaza |
| Vestuario                      | Pedro Moreno                        |
| Iluminación                    | Francisco Leal                      |
| Diseñador de movimiento        | Arnold Tarraborelli                 |
| Caracterización                | Juan Pedro Hernández                |
| Ayudante de Dirección musical  | Manuel Valdivieso                   |
| Ayudante de Dirección escénica | José Pascual                        |
| Ayudante de Escenografía       | Rafael Garrigós                     |
| Ayudante de Vestuario          | Miguel Crespi                       |
| Repetidores                    | Patricia Bayes<br>Ángel Huidobro    |
| Apuntador                      | Jaime Tribó                         |

|            |   |
|------------|---|
| Bailarines | Coro del Teatro de la Zarzuela<br>Director: Antonio Fauró   |
| Coro       | Coro de la Comunidad de Madrid<br>Director Miguel Groba<br>Escolanía de Nuestra Señora del<br>Recuerdo<br>Director: César Sánchez |
| Orquesta   | Orquesta Sinfónica de Madrid  |

## ANEXO IV

### Reparto vocal y artístico de “*La cabeza del Bautista*”, de Palomar y Wagner

a) Elenco vocal

|  |  |
|--|--|
| Don Igi, el Indiano Gachupín (Higinio Perez) | Jose Manuel Zapata<br>Francisco Vas (2º reparto)         |
| La Pepona                                    | Angeles Blancas<br>Rosa Mateu (2º reparto)               |
| El Jandalo (Alberto Saco)                    | Alejandro Marco-Buhrmester<br>Michael Kraus (2º reparto) |
| Valerio El Pajarito                          | Antonio Lozano   |
| El Barbero                                   | Roberto Accurso  |
| El Sastre                                    | Enric Martfnez-Castignani                                |
| El Enano de Salnes (Merengue)                | Javier Abreu   |
| Rondalla de Jóvenes<br>Joven 1               | Jose Luis Casanova<br>Airam Hernandez (2º reparto)       |
| Joven 2                                      | Carles Prat<br>Emili Roses (2º reparto)                  |
| Joven 3                                      | Gabriel Diap<br>Xavier Comorera (2º reparto)             |
| Joven 4                                      | Dimitar Darlev<br>Miguel Angel Curras                    |
| El ciego                                     | Michael Kraus<br>Xavier Mendoza (2º reparto)             |
| Mozo del ciego                               | Fabiola Masino<br>Eliana Bayón (2º reparto)              |



b) Equipo artístico

|                                     |                                       |
|-------------------------------------|---------------------------------------|
| Dirección musical                   | Josep Caballé Domenech                |
| Dirección de escena                 | Carlos Wagner                         |
| Escenografía                        | Alfons Flores                         |
| Vestuario                           | Mercè Paloma                          |
| Iluminación                         | Xavi Clot                             |
| Asistente de la dirección de escena | Albert Estany                         |
| Construcción de la escenografía     | Delfini Group, Srl                    |
| Confección del vestuario            | Sastreria Cornejo, S.A.               |
| Nueva producción                    | Gran Teatre del Liceu                 |
| Alumno en prácticas de escenografía | Jorge Salcedo                         |
| Alumna en prácticas de figurinismo  | Elisabet Siles (Instituto del Teatro) |

c) Interpretación musical y coral

|                                   |  |
|-----------------------------------|--|
| Dirección musical                 | Josep Caballé Domènech   |
| Orquesta                          | Orquesta del Gran Teatre del Liceu   |
| Dirección del Coro                | José Luis Basso  |
| Coro                              | Coro del Gran Teatre del Liceu   |
| Asistente de la dirección musical | Rogelio Riojas   |
| Asistentes musicales              | Mark Hastings<br>Eloi Jover<br>Ricardo Estrada<br>Vanessa Garda<br>Conxita Garcia<br>Jaume Tribó |
| Concertino                        | Kostadin Bogdanoski  |

## ANEXO V

### Reparto vocal y artístico de “*La cabeza del dragón*” de Ricard Lamote

#### a) Reparto vocal

|                          |                                |
|--------------------------|--------------------------------|
| La Señora Infantina      | Lina Richarte                  |
| El Príncipe Verdemar     | Bernabé Martí*                 |
| La Señora Reina          | María Fábregas                 |
| La Geroma                | María Fábregas                 |
| El Gran Rey Mangucián    | José Manuel Bento              |
| Espandián                | Pablo Vidal                    |
| El Rey Micomicón         | Guillermo Arroniz              |
| El Duende                | Juan Rico                      |
| El Príncipe Ajonjolí     | Juan Lloveras                  |
| Un Pregonero             | Juan Lloveras                  |
| El Príncipe Pompón       | Diego Monjo                    |
| El Ciego Zacarías        | Diego Monjo                    |
| Un Bufón                 | Bartolomé Bardagí              |
| La Maritornes            | María Teresa Casabella         |
| Una Pastora              | María Teresa Casabella         |
| Un Ventero               | Eduardo Soto                   |
| La Duquesa               | Josefina Navarro               |
| El Maestro de Ceremonias | José María Descarga            |
| El Primer Ministro       | Rafael Corominas               |
| Coro mixto               | Coro del Gran Teatre del Liceu |

b) Reparto coreográfico

|                               |                                     |
|-------------------------------|-------------------------------------|
| Coreógrafo y Maestro de Baile | Juan Magriña*                       |
| Bailarina estrella            | Aurora Pons                         |
| Primeras Bailarinas           | Antoñita Barrera<br>Araceli Torrens |
| Bailarinas Solistas           | Cristina Guinjoan<br>Romana Uttini  |

- Juan Magriña (o Joan Magriñá) fue uno de los fundadores del Ballet de Barcelona, de vida efímera, luego incorporado al Cuerpo de Baile del Liceu. En ambos fue bailarín, director y coreógrafo

c) Equipo artístico

|                           |                                     |
|---------------------------|-------------------------------------|
| Director musical          | Ricard Lamote de Grignon            |
| Regidor de escena         | Antonio Chic*                       |
| Decorados                 | José María Espada                   |
| Construcción de decorados | Sabatés-Talens                      |
| Vestuario                 | José María Espada y H. Cornejo      |
| Muebles                   | Miró                                |
| Orquesta                  | Sinfónica del Gran Teatro del Liceu |

- Antonio Chic, Regidor o Director de escena en la terminología actual, había sido director del Teatro Español Universitario (TEU) de Barcelona entre los años 1953 y 1958, además de realizador ocasional de espacios dramáticos en Televisión Española.

ANEXO VI

Carta de Josefina Blanco, viuda de Valle-Inclán a Ricard Lamote

Señor Don

Ricardo de Lamote de Grignon

Barcelona

Distinguido Señor mio. Recibi su carta fecha 26, tan halaguen para mi por lo que enaltece la memoria de mi marido, y tengo mucho gusto en concederle la autorizacion que desea, como representante legal de mis hijos y por mi propio derecho.

Su nombre de Sr, de tanta solvencia artistica, es para mi garantia de la

perfeccion de su labor y "La Cabeza  
del Dragon", podria resultar una grac  
sima opereta si se atiende ademas a  
un decorado y atiendo que corresponda  
a la farsa, dandole aire de estampa  
infantil.

Con tal motivo me es grato ofrecer  
para cuanto se relacione con este asunto  
y reiterarme de V. alta s. s. y e. s. m.

Josefina Blanco

Vinda de Valle - Inetain

---

27-7-38 Barcelona

## ANEXO VII

### Carta de Ricard Lamote a Carlos del Valle-Inclán

24 Julio 1960

Sr. D. Carlos del Valle-Inclán  
Blanco.  
Pontevedra.

Distinguido Sr. y amigo:

A mediados del año 57 tuve el gusto de entrar en relación personal con su Sra. Madre (e.p.d.) - la cual, junto con su Hermana ( de Vd.) Maria Antonia, residió una temporada en Barcelona - a fin de pedirle autorización para musicar " LA CABEZA DEL DRAGÓN " de su inolvidable Padre de Vd.; autorización que me concedió gentilmente, habiéndole yo dado audición de varios fragmentos que en aquel momento tenía ya casi terminados.

Si bien dicha partitura quedó ultimada hace una veintena de años, mis tentativas en busca de Empresario fueron fracasando por las dificultades de todo orden que una postguerra lleva consigo. Ha sido un problema de paciencia. Pero, finalmente, puedo anunciarle que, Dios mediante, el 15 del próximo Noviembre se estrenará " LA CABEZA DEL DRAGÓN ", Opera en 5 actos divididos en seis Cuadros, en el LICEO de nuestra Ciudad, con todos los honores debidos a la Musa del sin per Don Ramón.

Tengo confianza en la obra: el Libro ( que he adaptado "operísticamente" yo mismo ) es una delicia; resultará espectacular, divertida y - musicalmente- asimilable para el gran público.

Todos, desde el Empresario (Don Juan Ant<sup>o</sup> Ramis) hasta el más modesto de los intérpretes, esperan con verdadera ilusión verla en escena, y aseguran un completo éxito.

-----

No he querido dar a Vds. esta buena nueva hasta tener "todos los cabos atados". Contamos ya con entusiasta colaboración del

Director de Escena Antonio Chic, y la del Figurinista-Escenógrafo

José M<sup>e</sup> Espada, ambos jóvenes, inteligentes y de exquisita sensibilidad ( y, en consecuencia, ferrientes Valle-Inclanistas), que vienen triunfando en todas cuantas obras teatrales montan.

Y varios copistas están ya terminando las "particellas" de Orquesta y las copias de la partitura de Canto y Piano ( capítulo este verdaderamente agobiante bajo todos aspectos !).

-----

Por hoy no me extiendo más. Ruego a Vd. quiera comunicarle a su Hermana - quizás se acordará de nosotros, en especial de mi Hija Nuria, aproximadamente de su misma edad- esta fausta noticia.

Espero unas letras de Vd. para saber que ha recibido estas líneas.

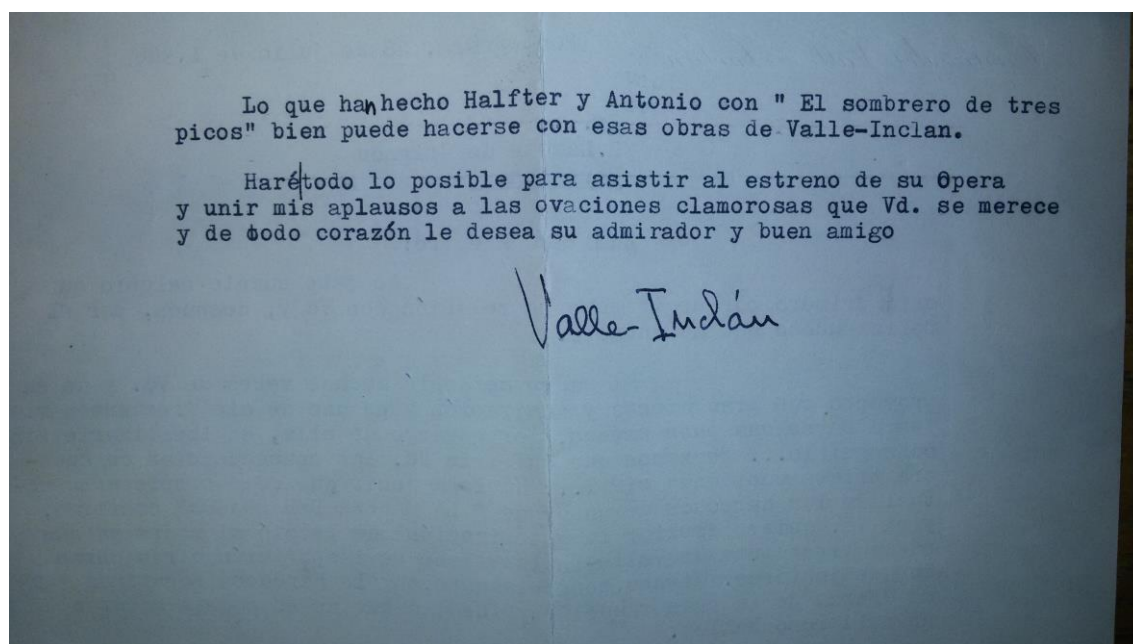
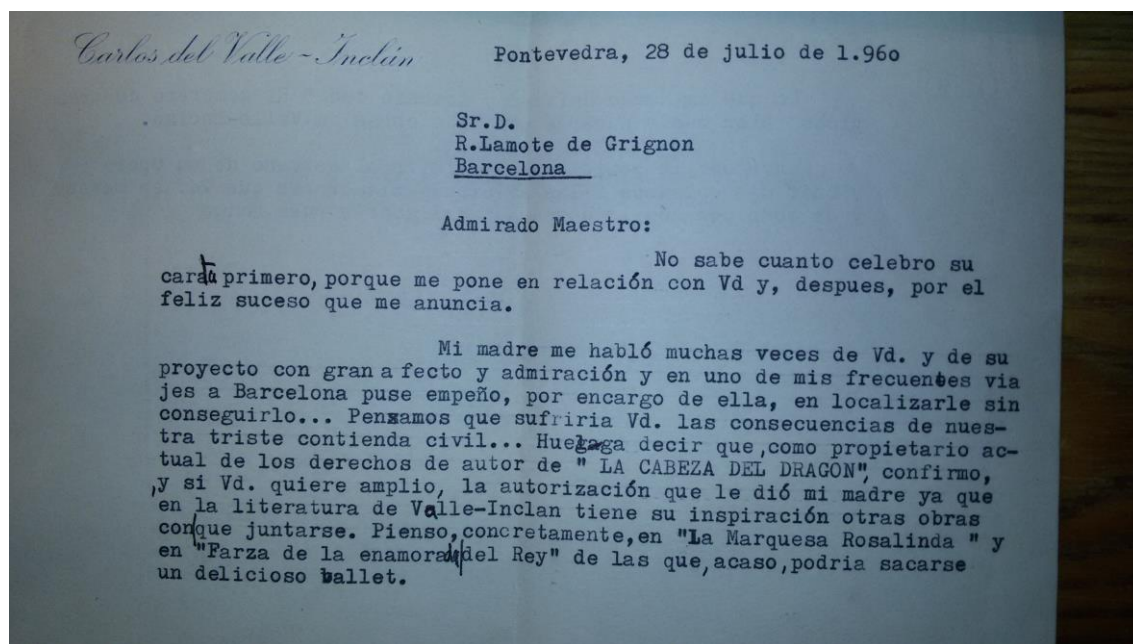
Cuéntame como un amigo. Afectuosamente.

R. Lamote de Grignon.

S/c: Travessera de Dalt 50. Barcelona.

ANEXO VIII:

Carta de Carlos del Valle-Inclán a Ricard Lamote





## ANEXO IX

### Reparto vocal y artístico de “*Patto di sangue*”, de D’Amico y Cappelletto

#### a) Reparto vocal de “*Patto di sangue*”

|                         |                  |
|-------------------------|------------------|
| La ragazza              | Tania Bussi      |
| L’Arrotino              | Miko Guadagnini  |
| La locandiera, la Madre | Patrizia Orciani |
| La volpe                | Gabriella Sborgi |

#### b) Reparto vocal de “*La rosa di carta*”

|                                    |                     |
|------------------------------------|---------------------|
| Simeone Julepe                     | Roberto Abbondanza* |
| L’ammalata, Floriana               | Manuela Bisceglie   |
| La Musa                            | Gabriella Sborgi    |
| La Disa                            | Patrizia Orciani    |
| Pepe il bottegaio                  | Darío Giorgelé      |
| I figli di Floriana, tre ragazzini |                     |

- Del reparto cabe destacar al barítono Roberto Abbondanza, con extensa carrera vocal y amplia discografía.

c) Equipo artístico de ambas obras

|                            |  |
|----------------------------|--|
| Dirección musical          | Marcello Panni*                                      |
| Dirección escénica (Regia) | Daniele Abbado                                       |
| Escenografía               | Graziano Gregori                                     |
| Vestuario                  | Carla Teti   |
| Iluminación                | Angelo Linzalata                                     |
| Coreografía                | Simona Bucci   |
| Orquesta                   | del Maggio Musicale Fiorentino                       |
| Producción                 | Festival Maggio Musical Fiorentino, 72ª edición      |
| Edición                    | CASA RICORDI- Universal Music Publishing RICORDI srl |

\*Marcello Panni es un conocido Director de orquesta y a la vez compositor. Como Director ha prestado atención a la música contemporánea y a la ópera, habiendo desarrollado una larga carrera en los principales fosos mundiales. Ha grabado siete discos de ópera y lírica.

Ha sido Director artístico de la Orchestra dei Pomeriggi Musicali de Milán, de la Ópera de Bonn, de la Ópera y de la Orquesta Filarmónica de Niza, Director artístico de la Academia Filarmónica Romana, consultor artístico del Teatro San Carlo de Nápoles, Director artístico de la Orquesta Sinfónica Tito Schipa de Lecce y de la Orquesta Sinfónica Siciliana.

Como compositor de ópera ha estrenado "*Hanjo*" con libreto suyo sobre el escritor Yukio Mishima, "*Il Giudizio di Paride*", con libreto de su autoría basado en Luciano de Samosata, "*The Banquet (Talking about Love)*", con libreto de Kenneth Koch, "*Garibaldi en Sicile*" con libreto de Kenneth Koch basado en una obra de Alejandro Dumas padre.

\*\* Daniele Abbado es Director de escena de teatro, ópera y televisión, con una larga experiencia y especial dedicación a las óperas de Mozart. Es hijo del Director de Orquesta Claudio Abbado.

## ANEXO X

### Reparto vocal y artístico de “*Blutbund*”, de Bose y Boehlich

#### a) Elenco vocal

|             |  |
|-------------|--|
| La Posadera | Frieder Stricker   |
| La Ventera  | Olive Fredericks   |
| La Muchacha | Susanne Schweiger (actriz)<br>Elfi Rüter (2º reparto) (actriz) |
| El Afilador | Ude Krekow   |
| Viejo Rico  | Heinrich Lienthöft   |

#### b) Equipo artístico

|                    |                                |
|--------------------|--------------------------------|
| Dirección musical  | Manfred Schandert              |
| Dirección escénica | Michael Leinert                |
| Vestuario          | Brigitte Lenz                  |
| Orquesta           | Instrumentalstabile in Stabile |

## ANEXO XI

### Reparto vocal y artístico de “*Ligazón*”, de José Luis Turina

#### a) Reparto vocal

|                            |                     |
|----------------------------|---------------------|
| La ventera                 | Carmen Sinovas      |
| La raposa                  | Carmen Sinovas      |
| La Mozuela                 | Charo de la Guardia |
| El afilador                | Alfredo Heilbron    |
| Un bulto de manta y retaco | Actor               |

#### b) Equipo artístico

|                    |   |
|--------------------|---|
| Orquesta           | Grupo de Cámara de la Orquesta Sinfónica de la RadioTelevisión Española |
| Dirección musical  | Pascual Ortega  |
| Dirección Escénica | Luis Iturri   |
| Escenografía       | Tomás Adrián  |

## ANEXO XII

### Reparto vocal y artístico de “*Sonata de Primavera*” de Jorge Fontenla y Alejandro Fontenla

#### a) Reparto vocal

|                      |   |
|----------------------|---|
| Bradomín             | Norberto Marcos                               |
| Xavier               | Christian Casaccio<br>Nazareth Aufe           |
| Princesa             | Gloria Sopeña<br>Roxana Deviggiano            |
| Rosario              | Cecilia Layseca<br>Susana Moreno              |
| Nieves               | Pilar Aguirre<br>Paula Di Gloria              |
| Polonio              | Alberto Jáuregui Lorda<br>Sebastián Sorarrain |
| Colegial Mayor       | Carlos Iaquina                                |
| Lorencina            | Sonia Stelman<br>Ana Laura Menéndez           |
| Antonina             | Celina Torres<br>Mónica Sardi                 |
| Don Antonio Musarelo | Fernando Alvar Núñez                          |
| Primera Dama         | Sonia Stelman<br>Ana Laura Menéndez           |
| Segunda Dama         | Celina Torres<br>Mónica Sardi                 |
| Bedel I              | Ariel Pecchinotti<br>Hernán Videla            |
| Bedel II             | Mario Zingoni<br>Cristian Sommer              |
| Bruja                | Susana Paladino<br>Alicia Alducin             |
| Capuchino            | Mirko Tomas                                   |

b) Elenco artístico

|                       |   |
|-----------------------|---|
| Dirección de orquesta | Jorge Fontenla                                  |
| Regisseur             | Constantino Juri                                |
| Dirección del Coro    | Luis Clemente                                   |
| Escenografía          | Jorge Abot y Natalia Abot                       |
| Vestuario             | Cristina Pineda                                 |
| Iluminación           | Constantino Juri y Alejandro Zappitelli         |
| Producción escénica   | Centro Provincial de las Artes Teatro Argentino |
| Orquesta              | Orquesta Estable del Teatro Argentino           |
| Coro                  | Coro Estable del Teatro Argentino               |

c) Equipo técnico

|   |  |
|---|--|
| Ayudante de Dirección de Coro                               | Florencia Rodríguez Botti  |
| Maestra apuntadora  | Cecilia Prieto   |
| Maestros preparadores del escenario y del repertorio lírico | Marisol de Acarregui-Alfredo Corral-Marta Delage-Eduviges Picone-Cecilia Prieto-Juan Pablo Scafidi |
| Maestro de luces  | César Mayora   |
| Sobretitulados  | Mónica Zaionz  |

## Anexo XIII

# Divinas palabras

Libreto de Francisco Nieva. Música de Antón García Abril

### **ACTO I**

#### **ESCENA I**

ALBORADA. Sombras espesas, embrujados relieves que se agitan. Levemente amanece sobre la tierra de Galicia.

#### **ESCENA II**

(Al amanecer. Deshiladas, salen de la ermita algunas beatas que se pierden murmuradoras y presurosas. Pedro Gailo, el sacristán, con el breviario en mano pasea por el atrio rascándose el cráneo pelón, abstraído y fanático. Bajo unos castaños acampan Lucero y su coima, que ampara el envoltorio de un niño de pocos meses en sus brazos. Junto al petate del farandul, la jaula de Colorín, el pájaro adivino, y el perro Coimbra, que los guarda)

PEDRO GAILO.- Miren donde aquéllos se fueron a poner, gentes reprobadas todas de la uña, que corren los caminos.

POCA PENA.- (Llorosa) ¡Casta de mal padre!

LUCERO.- Pon que no lo fuera.

POCA PENA.- ¿Te titulas de cabra?

LUCERO.- Titulándome padre del crío, no debiera legarle mi mala leche. Tocante a eso, en pasando la noche en alguna villa, conviene soltarlo.

POCA PENA.- Ten entrañas de padre.

LUCERO.- ¡Porque las tengo!

POCA PENA.- No me quites el hijo, Lucero, o te mando un cuchillo en un costado. ¡Lucero ten piedad!

LUCERO.- Haremos otro.

POCA PENA.- ¡Ten caridad, Lucero!

LUCERO.- ¿Por qué no cambias de tocata?

POCA PENA.- ¡Escapado de un presidio!

PEDRO GAILO.- (Los interpela con escándalo) A otros lugares era el iros, con todos vuestros malos ejemplos, y no venir con ellos a delante de Dios.

LUCERO.- Con salud vayáis, ciudadano. Veinte años llevo sin entrar en la iglesia. (Ríe)

PEDRO GAILO.- Serás amigo del Diablo.

LUCERO.- Somos compadres. (Ríe)

PEDRO GAILO.- Sí, ahora ríe enseñando los dientes, ya te llegará el rechinarlos.

LUCERO.- ¡Sermones! Esa polka ya es muy antigua. Otra me escucha: Coimbra ven acá! Este animalillo que os muestro tiene pacto secreto con mi compadre Satanás. ¿Queréis verlo? Ven acá, Coimbra; mira qué respondes. Mano derecha para el sí, mano siniestra para el no. Y el rabo te queda, perro del demonio para el que sé yo. Ahora me contesta, sin mentir alguno, si le hacen Cornelio a este buen señor. Amigo, Coimbra, contesta que no. ¿Y no tendrás ciencia para conocr si, de los cofrades, le hará su mujer, si andando los tiempos lo habremos de ver? Mano derecha para el sí, mano siniestra para el no. Y el rabo te queda, perro del demonio, para el que sé yo.

(Anuncia el perro Coimbra con su pata el aciago destino del sacristán. Ríe el compadre)

Salud, Coimbra, y pide perdón de haber calumniado a este camastrón.

PEDRO GAILO.- Burlas de un réprobo no afrentan. ¡ldos de aquí! ¡Marchaos! ¡ldos de aquí! ¡Marchaos!

LUCERO.- Amigo, hay que tomarlo como juego. Nos vamos Poca Pena. Carga el petate. En cuanto al niño...

POCA PENA.- Ten entrañas de padre.

LUCERO.- Pon que no lo fuera.

POCA PENA.- Ten caridad, Lucero

LUCERO.- (Que se echa a la espalda la jaula del pájaro y tira con la cuerda del perro sabio) ¡Andando y punto en boca! (Burlándose del sacristán erizado) Mano derecha para el sí, mano siniestra para el no... (Ríe y se aleja, seguido por la coima llorosa)

GAILO.- Ríe, ríe, deslenguado. Mucho habrás de reír en los infiernos.

(Velos marchar persignándose)

### **ESCENA III**

(Sale la última de la ermita Juana la Reina, que tira con esfuerzo de un carretón en donde el hijo bobo cabecea)

JUANA.- ¿Por qué razón esta mañana no servisteis la comunión? Mucha cuenta me hacía de recibir a Dios, hermano Pedro.

GAILO.- Si que te encuentro decaída, Juana

LA REINA.- Días hay que me retuerce la dolor de madre.

GAILO.- Madre llamas a la tierra que de todos los pecadores lo es.

LA REINA.- ¡Malpocado! Si pudiera salir de su jergón, aunque contra su madre con un cuchillo en alto se viniera. Adiós, adiós, por las trazas de mi calvario sigo.



(Camina tirando del dornajo, la escena comienza a transformarse)

GAILO.- Cuida de no morir en un camino.

JUANA.- (Andando) Cuida de tu mujer y de tu casa, desventurado.

GAILO.- Corta esa lengua viperina, que le has de ver la cara a Dios.

JUANA.- No te oigo. ¡Ay, Señor! ¡Ay, Señor! Señor del camino. ¡Ay, Señor! (clama mendicante) ¡Hagan un bien de caridad por el pobre cuitado sin luz de razón! ¡Miradle tan falto de valimiento! ¡Hagan un bien de caridad! ¡Socorran al pobre cativo, perdido, tullido! ¡Socorran al pobre cativo, sin luz de razón!

#### **ESCENA IV**

(Camina Juana la Reina por un sendero umbrío que atraviesa un bosque de castaños. La adelanta una caterva de rapazas, precedidas por Milón de la Arnoya, pastor gigante con barba y cabellos de fuego, ojos de un fulgor azulino. Éste conduce un buey sacrificial, adornado como un altar, con guirnaldas y ramajes salpicados con flores de papel. Rodeado de mozuelas, el buey sólo muestra la enorme cabeza rizada y torva. Los cuernos se levantan al cielo como una lira. Milón exhibe su fuerza y su estatura colosal y las rapazas, devotas y jocundas, lo cercan bailando, como unas poseídas. Suena como un reclamo sagrado y tribal el tumulto de sus zuecos bajo aquel techo de ramaje por el que se filtran, iguales y simétricas, las espaldas del sol. Va Juana la Reina, confundida con el cerco mágico, excitada por su viento arcaico y violento.)

JUANA.- ¡Ay, Milón! ¡Hijo grande, torre y pastor! /Dios se sirva de tus arrestos contra/ el enemigo moro y cristiano. Dame una limosna para el coitadiño, /que aquí llevo como castigo de mis negros pecados.

MILÓN.- ¡Jujurujú! ¡Jujurujú! ¡Jujurujú! ¡Jujurujú! /Todos vamos a pedir el santo favor. / Aparta del camino Juana Reina. /No incordies/ Mira que aquí llevo el buey patronal. /Guarda un respeto. /Su sangre te remediará. / Deja que se plante aquí mi pregón

JUANA.- Justicia, justicia pido.

MILÓN.- La tendrás (pregonero y desafiante) / ¡Venid, venid, venid, / rapaces del monte: / reñid, reñid, reñid! / Mociñas del llano, / ¡reíd, reíd, reíd! / Casadas y viudas, / ¡parid, parid! / ¡Hijos de Milón/ nepotes del Cid! / Quien toque mi frente, / tocará su fin. / ¡Venid a probaros, / venid, venid, venid! Mociñas del llano, / ¡reid, reid, reid! / Viudas y casadas, / ¡parid, parid, parid! / ¡Hijos de Milón, / nepotes del Cid!

(Simultánea, la sorda cantilena, realzada por los zuecos de las rapazas en trance festivo)

RAPAZAS.- Milón de la Arnoya, / Milón, Milón, / que tunde los vientos, / y hace sombra al sol; /con Santa Lucía, /con San Simeón, / con el benditiño /de San Benitón, / conduce tus bueyes/ al prado mayor. / Milón de la Arnoya, / Milón, Milón, / que doblega un toro/ y fuerza un dragón. Con Santa Lucía, / con San Simeón, /con el benditiño /de San Benitón /conduce tus bueyes /al prado mayor.

(Se repite como un sordo murmullo incantatorio)

CORO.- ¡Milón, tuércele los cuernos al buey! / ¡Hazle que humille la cabeza! / ¡Tuyo es, Milón! / ¡Tuércele los cuernos!

UNA BACANTE.- No cites a los hombres, Milón, / que aquí no se gastan calzones. / ¡Prueba con la bestia!

CORO.- ¡Ay, Milón! / Tuerce el cuello al buey sagrado. / ¡No desfallezcas! / Su cerviz inclina al sol. / ¡Oh, toro de fuego! / ¡Milón, Milón! / Sendas del amor seguirás, / encendida antorcha lucirá, brillará / al viento mi frente daré transida. / ¡Ay del amor, del amor! / ¡Ay del amor amanecido! / ¡Te embrujará! / ¡Te embrujará! / ¡Te embrujará sin fin! / ¡Ay del amor, demo y santón!

(gritando) ¡Tuércele los cuernos! / ¡Tuércele los cuernos, Milón! / ¡Doblega al toro! / ¡Doblega al toro! / ¡Que lo tumbes! / ¡Que lo tumbes! / ¡Vence, Milón!

MILÓN.- ¡Vais a verlo!

(Se inicia una danza ritual. En el centro abrujado de la muiñeira y con aliento de titán rubio, Milón consigue que el buey, terco y divino, derrote su cabezón rizado. Grito de júbilo. Hasta entonces se ha ido repitiendo la letanía de las mociñas. Siguen su andadura bailando y se pierden con el erguido Milón, que conduce su buey sacrificial, por la quimera del bosque, herido por los trazos de luz meridiana)

CORO.- Milón de la Arnoya, / Milón, Milón, / que tunde los vientos, / y hace sombra al sol; / con Santa Lucía, / con San Simeón, / con el benditiño / de San Benitón, / conduce tus bueyes / al prado mayor. / Milón de la Arnoya, / Milón, Milón / que tunde los vientos / que tunde que tun, / que tun tu run tun, / que tunde que tun, / que tunde que tun, / que tunde, que tunde, / que tunde los vientos, / que tunde, que tunde, que tun, / que tunde, que tunde, que tunde, / que tunde, que tun tu run tun.

(Juana la Reina queda sola sobre el rolde pisoteado, de rodillas, aquejada de un dolor repentino)

JUANA.- ¡Al infierno vayáis, demonios! / ¡Al infierno vayáis!

## **ESCENA V**

(Rueda el dornajo. Juana la Reina por los senderos de la romería. Camina y se queja. Crúzase con algunos romeros y negociantes. Suena a lo lejos un pandero. A punto dado, Juana la Reina se deja caer en el suelo)

JUANA.- ¡Ay, yo muero! ¡Yo muero!

(La alcanza Rosa La Tatula que andaba por aquel paraje)

JUANA.- Con bien llegas, Tatula, que ya de este mal fiero no me tengo.

LA TATULA.- ¿Es tanta la dolor?

JUANA.- Un gato que me corroe en el propio lugar del pecado.

LA TATULA.- Es mal de ijada

JUANA.- Un trago de anisado daríame la vida

LA TATULA.- Alguno pasará que lleve en su caneco.

JUANA.- Me abra el Señor sus puertas. ¡Hoy acabó!

LA TATULA.- Prueba a levantarte. Mira Juana Reina que me comprometes. Vamos a la aldea. No entregues el alma en este camino, criatura. Tienes que hacer confesión y ponerte a las buenas con el Señor.

JUANA.- (delirando) ¡Hay dinero, Marelo! ¡Dame un vaso de agua de limón! ¡Hay dinero!

TATULA.- Esto es propio del deliro.

JUANA.- Yo rajo. ¡Qué estrellón en el cielo! ¡Ay, qué gran ramaje! ¡No falta condumio! ¡Recogedme el pañuelo, que no le cabe encima más moneda! ¡Calla, Laureano! ¡Calla, Laureano! ¡Me tomó de su mano la Reina del cielo! ¡No me castigues con tu rayo, Señor!

(Dobla la cabeza privada del sentido. La Tatula se afana espantada y hace señas a otros dos bigardos caminantes, que no son otros que el Compadre Miau, que andaba de chacotas con el maricuela Miguelín el Padronés)

#### **ESCENA VI**

EL PADRONÉS.- Es Rosa La Tatula

LUCERO.- ¡Acá me llevo!

(Los dos se acercan. La Tatula sacude a Juana Reina. También Séptimo con parsimonia, frunciendo el entrecejo, cachea el bulto de la privada)

TATULA.- ¡Respóndeme, curmana! No despega los labios

(El Padronés, que sigue la comedia, afana un huevo de la cesta y, a hurtadillas, lo va sorbiendo)

LUCERO.- (con gravedad) No hay que contar con la respuesta. Esta infeliz ya es muerta. No más te toca que llevar aviso a la familia. Aquí quedamos apostados guardando a la finada.

LA TATULA.- ¡Qué embajada!

LUCERO.- Con declarar media verdad sales del paso. Y excusado es decir que no me nombras.

LA TATULA.- ¿Y quién fue quien advirtió que ella era muerta?

LUCERO.- No me nombras, repito

LA TATULA.- ¿Y si me llaman a declarar?

LUCERO.- No me nombras.

LA TATULA.- Tanto temor ¿qué representa?

LUCERO.- Tu cuero para un pandero.

(La Tatula, espantada, se santigua. Contrita, se cubre con la falda y se encamina con la mala nueva. En cuanto se la pierde de vista, los dos compadres se lanzan a registrar bajo el jergón el donde el bobo manotea. El Padronés halla una bolsa sonora de dineros)

#### **ESCENA VII**

EL PADRONÉS.- Aquí hay timbres de plata.

LUCERO.- De la que da la gata. Saca la bolsa, que este negocio es mío

EL PADRONÉS.- No os creí tan avaro. Este negocio es de los dos. Y habrá que ventilarlo.

LUCERO.- Si no arrías esa bolsa, te mando al corazón esta navaja.

EL PADRONÉS.- No llegaréis con ello al fin del mundo. Si acaso a la plaza de Ceuta, donde está el gran presidio.

LUCERO.- Y la flor de España. De allí soy escapado, comadre maricuela. Dácame ya la bolsa o te delato incontinenti. ¡Dácame! ¿No te recuerda la taberna en el camino nuevo?

EL PADRONÉS.- ¡Coplas!

LUCERO.-Pues escarbando al pie de la ventana por donde el robo se hizo, topé con este arete que es hermano de ése que llevas puesto en la otra oreja.

MIGUELÍN.- ¡Coplas!

LUCERO.- Iremos con el cuento a los señores guardias.

MIGUELÍN.- (cediendo la bolsa) ¡Ay, cochinos ochavos! Los aborrezco. En un pique estuvimos de reñir. Riña de enamorados.

#### **ESCENA VIII**

(A modo de consuelo, el bigardón acude de nuevo a los huevos. Y, en ésta, se escuchan ayes y rumores cercanos. Alza Miguelín la cabeza y otea)

MIGUELÍN.- Aquí llegan las Gailas, hija y madre. Mari-Gaila, casada con un Pedro Gailo.

LUCERO.- Diría que lo conozco. ¿El sacristán?

MIGUELÍN.- Ese mismo.

(Llegan las Gailas, que aún cargan con sus cántaros, seguidas por Rosa La Tatula y un puñado de mujerucas que van a encorvarse sobre la muerta y el baldado)

LUCERO.- Qué buen palmito de mujer.

MIGUELÍN.- Le saca muchos puntos a la hija.

MARI-GAILA.- (sin acercarse) Declárame, Tatula, si yaes difunta, que no me falta fortaleza. ¡Que no me falte! ¡Que no me falte! ¡Ay Simoniña!

SIMONIÑA.- ¡Qué triste vida te acompañó!

MARI-GAILA.- ¡Qué triste sino!

SIMONIÑA.- ¡Qué amargo sino!

MARI-GAILA.- ¡Pena te acompañó!

SIMONIÑA.- ¡Qué triste sino!

(Por toda respuesta el puñado de mujeres se arrodilla e inicia un rezo que acompaña el enfático planto de Mari-Gaila, que estrella el cántaro sobre las piedras. Le sigue con sus ayes Simoniña sin decidirse a acabar con el suyo.

MARI-GAILA.- ¡Simoniña!

SIMONIÑA.- ¡Madre!

MARI-GAILA.- ¡Qué dolor me acosa!

SIMONIÑA.- ¡Madre, madre!

MARI-GAILA.- ¡Juana Reina! ¡Qué amargo sino el tuyo! ¡Ciego camino!

SIMONIÑA.- ¡Ay, madre, madre!

MARI-GAILA.- ¡Ay, Simoniña, qué dolor! ¡Ay, Simoniña! ¡Que no me falte fortaleza!

#### **ESCENA IX**

MARI-GAILA.- Escacha el cántaro, Simoniña. Ay, Simoniña, escacha el cántaro. Triste sino, cuñada, acabar como la hija de un déspota. Nunca la sangre te llamó y jamás te arrimaste al abrigo de tu familia. Ahora te llama para siempre este suelo que todos pisan. ¡Ay, qué dolor! ¡Escacha el cántaro! ¡Escacha el cántaro, Simoniña! Andar caminos, pobre cuñada; soles y lluvias, pasar trabajos, aquéllas fueron tus romerías. De tu familia te departiste. Falsos agravios de mí tuviste, y nos dejaste por tu rapiña. ¡Ay, qué dolor! ¡Escacha el cántaro! ¡Escacha el cántaro, Simoniña! Te marchaste, cuñada mía. ¡Ay, qué dolor!

#### **ESCENA X**

LA TATULA.- Te lega el carretón con su provecho.

MARI-GAILA.- (rompiendo su actuación con todo garbo y naturalidad) Mal provecho será si por él tengo que abandonar el Reino de mi casa.

(El Compadre Miau, interesado y rijoso, viene a intervenir con marchosería. La Gaila le mira con cierta burlona seriedad.

LUCERO.- Mis condolencias por la finada. Y si os valiera de mí el consejo, estos sujetos son delicados, hay que tener mucha mano con ellos.

SIMONIÑA.- ¿Y usted quién es, Señor Compadre, qué se vuelve a mi madre con estos discursos?

LUCERO.- Que no es soflama, niña. Si ella quiere encartarse conmigo en un negocio todos saldremos bien parados. (A Mari-Gaila que lo divisa inquieta bajo su arrogancia) Si usted quisiera recordar alguna cosa de lo hablado...

MARI-GAILA.- Lo que no se borre podré recordarlo. (cambiando de actitud) ¡Ay, Simoniña, no te cortes! ¡Ay, Simoniña, escacha el cántaro!

(Simoniña, sospechando un acuerdo tácito, viene a romper su cántaro entre los dos, separándolos. Aparece Marica del Reino, hermana de la difunta)

#### **ESCENA XI**

MARICA DEL REINO.- ¿Dónde estás, Juana?

CORO DE MUJERES II.- ¿Dónde estás, Juana?

CORO DE MUJERES I.- ¿Dónde estás, Juana?

PEDRO GAILO.- ¿Dónde estás, hermana mía? ¡Callaste para siempre! ¡Cuánto dolor nos inunda el alma

CORO I-II.- (como un rezo) ¿Dónde estás, hermana mía? ¡Callaste para siempre! ¡Nuestro Señor te llamó! ¡Cuánto dolor nos inunda el alma!

MARI-GAILA.- ¡Callaste para siempre!

CORO I-II.- ¡Callaste para siempre!

CORO I.- ¡Nuestro Señor te llamó!

CORO I-II.- ¡Cuánto dolor nos inunda el alma! ¡Sin acordar de los que aquí quedamos!

MARICA DEL REINO.- ¿Dónde estás, Juana? ¿Dónde finaste, hermana mía? ¡Ay, Juana, hermana mía, qué blanca estás! ¡Ya no me miran tus ojos!

CORO.- ¿Dónde estás, Juana? ¿Dónde estás? ¿Dónde estás, Juana? ¡Callaste para siempre! ¡Nuestro Señor te llamó! ¡Sin acordar de los que aquí quedamos!

#### **ESCENA XII**

MARICA DEL REINO.- ¡Juana, hermana mía! ¡Si en el mundo de la verdad topas con mi difunto, dirasle la ley que le guardé!

MARI-GAILA.- ¡Cuñada, flor de los caminos! Ya estás a la vera de Dios nuestro Señor.

MARICA DEL REINO.- ¡Dirasle que nunca más quise volver a casar, y que nunca me faltaron las buenas proposiciones!

MARI-GAILA.- ¡Cuñada, que tantos trabajos pasaste ya tienes regalo a su mesa!

MARICA DEL REINO.- Ahora soy una vieja, pero me dejó bien lozana.

MARI-GAILA.- Ya estás en el baile de los ángeles.

MARICA DEL REINO.- ¡Dirasle que un habanero de posibles me pretendía, y que jamás le miré la cara!

MARI-GAILA.- ¡Ay, cuñada, quién como tú pudiese estar a oír los cuentos divertidos de San Pedro!

### ESCENA XIII

(Mari-Gaila se toma un descanso sobre un viejo tronco cortado, con el seno inflado de suspiros. Y el Compadre Míau se le acerca solícito y rijoso a ofrecerle un brazo. Las mujerucas rezadoras no dejan de apuñalar el ojo con disimulo. Luego, escandilazadas)

LUCERO.- Un buche de agua le viniera al pelo, o bien, una copita de resolio.

MARI-GAILA.- Más valiera que mi marido nos sostuviera la cabeza en este trance tan destacado.

LUCERO.- ¿No cuida de sus buenas prendas? Pues el gachó no está en juicio.

MARI-GAILA.- No sabe más allá de la misa. Pero le importa la decencia. ¿Entiende usted?

LUCERO.- Sé respetar, señora.

MARI-GAILA.- No consuela mi sentimiento, esas camamas de señorito.

(El sesgo torcido de la conversación les hace adoptar una actitud compuesta, disimulada, a pesar de que las mujeres que rezan con la cabeza gacha les lanzan al desgaire una mirada escrutadora)

LUCERO.- ¿De qué peca mi cortesía?

MARI-GAILA.- ¿No hay amigos en esta tierra?

LUCERO.- Si quisiera contar con uno, no tengo otro nombre que Séptimo.

MARI-GAILA.- ¿No le llaman a usted, Lucero?

LUCERO.- No se aparte y descanse aquí sobre los vuelos de mi capa.

MARI-GAILA.- ¡Ay, qué desmayo, la vista se me desvanece...!

LUCERO.- No se aparte, no se aleje, de los vuelos de mi capa.

MARI-GAILA.- Desvanezco. Siento el frío del vacío...Del desmayo.

(El farandul, osado y sombrío, la acomoda sobre una piedra, envolviéndola. Ella, vencida, se deja hacer y queda su mano blanca y pecosa abandonada entre las rapaces de Lucero. El escándalo sube de punto. Simoniña se acosta ceñuda a la pareja y trata de atraer la cabeza de su madre. Mari-Gaila finge un amago de trance y se crispa elevando el busto. El pretexto para que Lucero la atienda con más solicitud. Ahora ella no suelta su mano. Simoniña se la desenlaza y queda mirando a Lucero con sus ojuelos inescrutables de vaca rubia. Continúa el planto. Mari-Gaila se yergue de pronto y se incorpora fresca y declamatoria al planto hasta que se hace el oscuro)

### ESCENA XIV

CORO.- ¡Nuestro Señor te llamó! Callaste para siempre. ¿Dónde estás, Juana?

## **ESCENA XV**

(Oscuridad. El último sol de la tarde ilumina el atrio donde departen Pedro Gailo y Marica del Reino, conspiradora)

MARICA DEL REINO.- ¿Así dejas, Pedro Gailo, que se pierda tu mujer?

PEDRO GAILO.- Llegas como una serpiente, Marica.

MARICA DEL REINO.- Ya te caerá la venda de los ojos.

PEDRO GAILO.- Estoy del pecho resentido y, si la pego, se me vuelve. Si un día la mato, la cadena me espera.

MARICA DEL REINO.- No consientas anidar la deshonra. Limpia del honor tu blasón, cuida de tu honor.

PEDRO GAILO.- Nada remedia de desunirnos. Este pelado de vecindario quiere perderme. ¡Pues sean abrasadas las malas lenguas!

MARICA DEL REINO.- ¡Perdición y extravío es tu mujer!

PEDRO GAILO.- Así un hombre de bien se pierde, y por perdido me encuentro ya. Esta noche saco los filos a la navaja que me vengue.

MARICA DEL REINO.- ¡No consientas tu ruina!

PEDRO GAILO.- ¡Me entregas al pecado, Marica! ¡Con qué negros presagios me vienes! ¡Vete! ¡Vete!

MARICA DEL REINO.- No digo que la mates, pero májala

PEDRO GAILO.- ¡Me pierdes, Marica! ¡ Me pierdes!

## **ESCENA XVI**

(Transición. Huye Pedro Gailo como perseguido por el demonio y Marica del Reino desaparece, haciendo un espanto de brazos. La escena se transforma y se inunda con todos los colores y clamores de la romería. El gentío variopinto acusa en su movimiento casi marítimo la llegada de Mari-Gaila, que tira desafiante y hermosa de su carretón, acicalado como un balcón en fiesta)

## **ESCENA XVII**

(Tiempo de fiestas en Viana del Prior. Romería)

MARI-GAILA.- ¡Yo quisiera vivir en la Habana, /A pesar del calor que hace allí, / Y salir al caer de la tarde/ A paseo en un quitrí!/ En un quitrí/en un quitrí/ Moreno belfón/ me gusta mí. / ¡Yo quisiera vivir en la Habana, /A pesar del calor que hace allí, / Y salir al caer de la tarde/ A paseo en un quitrí!

LUCERO.- Mari-Gaila, ven a mí. De paseo en un quitrí.

CORO.- En la tarde, en la mansión dorada que cobija y enreda la fiebre del sol, camina divina la Mari-Gaila por su mal cautiva de un bigardón)



## ESCENA XVIII

(El canto de Mari-Gaila suscita toda la brama de los feriantes, que le hacen vereda con admiración. Vereda que la lleva a plantarse de manos a boca con el compadre Miau, al canto del alcázar repintado de donde saca la buenaventura el pajarito. Séptimo se cubre un ojo con un parche, escapado de alguna fechoría, para disimularse a los guardias. El ambiente se puebla de otros cantos lejanos)

LUCERO.- Linda tocata. Parece habanera. ¿No me conoce usted, comadre?

MARI-GAILA.- Le cambia mucho el ojo que lleva tapado.

LUCERO.- ¿Una suerte de pajarito?

(De pronto se adelanta El Padronés, achispado, surgido de la masa)

MIGUELÍN.- La abono yo y se la ofrezco por ser la Reina del cotarro.

LUCERO.- Se la regalo por su gracia. ¿Está usted de acuerdo, morena?

MARI-GAILA.-Mi suerte es desgracia.

LUCERO.-Echa la suerte a esta señora, Colorín.

MARI-GAILA.-Mi suerte es desgracia.

## ESCENA XIX

(Parece que la romería se oscurece como al paso de una nube cargada de lluvia: se apacigua y casi enmudece el gentío. Todo parece enmarcado en un énfasis trágico. En este intervalo, Colorín, a la puerta del alcázar, entrega la carta. El compadre Miau rompe el sobre y lee en alto)

LUCERO.- Venus y Ceres. En esta conjunción se descorren los velos de tu Destino. Ceres te ofrece frutos. Venus, licencias. Tu destino es el de la mujer hermosa. Tu trono, el de la Primavera. La rosa se hace carne /y la carne perece en su destino. /Pero en la gloria de la noche, /tu cuerpo lucirá como ninguna estrella /luce en el firmamento /y será flecha balsámica /en el corazón de los hombres. /Por un instante reinarás /y un zodiaco de amor será tu alfombra. /Venus y Ceres te ofrecen el destino /que marca el renacer del día. /Tu destino es el vuelo de la estrella en la noche. /Goza tu suerte, Mari Gaila, / que estos bienes tienen todos unas alas muy fugitivas. /No mires hacia atrás y arrímate / a este fino sujeto / que se apresta a subir contigo / cuando quieras al pico del mundo /y, si se tercia, / a la misma cresta de Dios. /Pliega las alas conmigo, / ¡oh, perla de noche!, / ¡oh, luna de amor!, brazos con espadas / recorren el mundo / buscando el placer de herir.

(El rumoreante gentío los oculta en sus ondas como si los anegase. Pero ya se avecina el crepúsculo y la propia romería comienza a disolverse, siempre entre cánticos confusos, frente a un sol poniente como una manzana roja. Contra ese gran círculo ensangrentado, vemos alejarse a Mari-Gaila tirando de su carretón)

## ESCENA XX

MARI-GAILA.- Mi triunfo será entregarme a ti, /tus brazos sobre mí, sin penas de amor. /Escucharé la oscura voz que cantará /la canción de tus horas, caprichoso azar. /Cerca de ti.

LUCERO.- Tu sabor será dulce, /como la flor que alfombrará /de luz tu amanecer.

MARI-GAILA.- El vuelo azul /mece sus alas al viento. /Me ciño al sol de tu pasión, / me abraza el yugo de tu amor, /con voces de fuego / de rojo león.

LUCERO.-Tu resplandor ciega mi ser. /Prolonga tu voz la línea del mar /y acosta el cabo de sufrir, /con voces de fuego /y amargo fulgor.

(Mari-Gaila se aleja por un camino interminable hacia la noche. Pagana y cimbreada, se funde con los mirajes crepúsculos. Más de una vez vuelve la vista hacia el compadre que le despide con garbosa soflama apoyado en su mesilla de farandul)

CORO.- Coronar, /coronar la cima del azar. /Perdida en el mar, /perdida en el sol. /Cegar, /penar /los vientos de pasión. /Coronar la noche silenciosa, /caminar burlada del amor. /Dolor de vivir, /dolor de morir, /sufrir la noche oscura del sentir. /Mari-Gaila del dolor, /Mari-Gaila lúbrica, /por el diablo deseada, /mal tenida y mal casada.

MARI-GAILA.- Mis remordimientos /son mis sentimientos. /Con la sed del caminante, /con dolor /del caminar sin luz, /con dolor de amante.

CORO.- Por sus difuntos señalada. /Burlada. /Por las estrellas coronada.

CORO.- Dolor de caminar, /siento cegar /con el dolor de la vida /en su camino. /Mi destino, /mis suspiros, /el amargo amor.

CORO.- Manchada, /Por el camino abandonada, /perdida al viento, /por el diablo deseada. /Licencioso vuelo al mar. /Mari Gaila, /desgraciada suerte tuya, / Mari-Gaila, /descarriada del confín. /Amargura de ser, /amargura de sentir. /Mari-Gaila, sendero de dolor, /anochecer del caminar, /muerte ciega, /suerte negra, /noche cerrada /sin libertad.

MARI-GAILA.- Vendrá la gloria al fin, /la luz del sol. /Caminar sobre el mar /de la ilusión. /Alma, vida, /huye, muerte, /mis días, /mis noches, / mi libertad.

LUCERO.- Jirones de vida dejás /en tu camino. /Dolores, fulgores, pasiones. /Soñar sobre el vuelo /de la estrella de la noche, /sendero, /camino de luz".

## ACTO II

### NOCTURNAL

(De nuevo el espacio expresivo del inicio de la ópera cobra continuidad. Un mundo de premoniciones se hace patente)

### ESCENA I

(Rumor de viento y de lluvia. En la penumbra se divisa a Pedro Gailo, que saca los filos del cuchillo. Simoniña se le mantiene al lado, agarrando un pichel de vino que le ha arrebatado. Sólo les alumbraba un candil colgado de un ala de la chimenea)

PEDRO GAILO.- ¡He de vengar mi honra! ¡Es la mujer la perdición del hombre!

SIMONIÑA.- ¿Qué barulla mi padre? Ande a dormir. ¡Ligero!

PEDRO GAILO.- Callar la boca es obediencia.

SIMONIÑA.- Vaya usted a dormir, borrachón.

PEDRO GAILO.- Primero he de sacar filo al cuchillo. Toda la noche a la faena.

SIMONIÑA.- Borrachón.

PEDRO GAILO.- Esta es la suerte que me pierde.

SIMONIÑA.- Borrachón. ¡Demonio fuera!

PEDRO GAILO.- Considera bien, Simoniña, que sin padre y madre te quedas. ¡Ay, Simoniña, el fuero de honra sin padre te deja!

SIMONIÑA.- (ofreciéndole el pichel) Tome otro sorbo y duérmase.

PEDRO GAILO.- Bebe primero, Simoniña, prenda. (Bebe Simoniña y, al hacerlo, se le levanta la camisa) ¡Oh, qué piernas redondas tienes!

SIMONIÑA.- No mire usted lo que no debe, y véngase para la cama. (tira de él)

PEDRO GAILO.- ¿Para qué cama, venturosa, si no es para yacer contigo? Vamos a ponerle un millar de cuernos a esa desmandada?

SIMONIÑA.- Demonio fuera yacer los dos.

PEDRO GAILO.- ¡Eres canela!

(Simoniña, muy sofocada, lo acuesta en el jergón. Lo empuja y luego descuelga el candil y huye por la escalera del sobrado)

PEDRO GAILO.- ¡Ven acá, Simoniña! ¡Acude, prenda!

SIMONIÑA.- La sangre se me hiela. ¡Padre mío!

PEDRO GAILO.- Ven hacia mí, Simoniña. ¿Dónde estás, que no te palpo? Ahora tú eres mi reina. Pues que me da corona, vamos nosotros dos a ponerle otra igual en la frente. ¡Cómo ríe aquel Demonio colorado! ¡Espñantamelo, Simoniña, prenda! ¡Espántamelo! ¡La serpiente de los siete brazos.

### **ESCENA III**

(Transición orquestal, de la alucinación de Pedro Gailo al cielo estrellado y las olas del mar)

### **ESCENA IV**

(Se oscurece la escena y se insinúa un rumor de oleaje. Cuando la luz se hace, ésta es la de un estático crepúsculo en un paraje tan intensamente vacío como el mar. Perfiladas en su pequeñez, las figuras de Mari-Gaila y el Compadre Miao se abrazan. Van apareciendo algunas estrellas. Una garita de carabineros medio tumbada en la playa y deshaciéndose. Olas de mar con perfiles de plata se abren sobre las peñas; se

mecen sombras de masteleros; alumbran las boyas lejanas; en la taberna del puerto hay coplas y cartas. Mari-Gaila llega tirando del dornajo y escucha, acurrucándose en la sombra de la garita. Suenan livianos unos cascabeles. Coimbra corre la playa olfateando y se destaca, negro, en la puerta iluminada de la garita la figura de Lucero. Mari-Gaila le cecea, y en la sombra de la garita se juntan los dos)

MARI-GAILA.- Vamos más lejos.

SEPTIMO MIAU.- No se sobresalte usted.

MARI-GAILA.- Miro por mi honra. Si aciertan a vernos juntos, ya están levantando un enredo.

SEPTIMO MIAU.- Podemos ocultarnos en la casilla.

MARI-GAILA.- No le quiero a usted tan cerca, amigo. Retire usted el brazo.

SEPTIMO MIAU.- Ya está usted amenazándome con las uñas.

MARI-GAILA.- Es mi modo. ¿Y cómo va usted por el mundo sin una buena compañera?

SEPTIMO MIAU.- Aún no pude ganar un corazón.

MARI-GAILA.- ¿A quién requirió, que alcanzó tan mala correspondencia?

SEPTIMO MIAU.- De mujeres maldigo.

MARI-GAILA.- Por ellas ciega.

SEPTIMO MIAU.- Por una sola, que es usted. Sólo usted quema mi pasión.

MARI-GAILA.- ¡Cuánta calor!... ¡Pues iba el amigo acompañado, no hace mucho, de una buena hembra! ¿Qué ha sido de ella?

SEPTIMO MIAU.- Desesperada se ha suicidado.

MARI-GAILA.- ¿Qué representa tal palabra?

SEPTIMO MIAU.- Que ella misma se ha dado muerte.

MARI-GAILA.- ¿De verse abandonada?

SEPTIMO MIAU.- O dolorida de sufrir la vida. De falta de cabeza, de valor y arrojo.

MARI-GAILA.- O de mucho amor.

SEPTIMO MIAU.- Es usted mujer que ciega los sentidos. Vuela usted con su estrella. ¿No se ha matado ningún hombre por usted?

MARI-GAILA.- ¡Cómo se chulea!

SEPTIMO MIAU.- Pues seré yo el primero.

MARI-GAILA.- No tiene mi cara ese mérito.

SEPTIMO MIAU.- Usted no puede apreciar el fulgor de su mirada.

MARI-GAILA.- ¡Qué labia gasta!

SEPTIMO MIAU.- Usted no querrá mi muerte.

MARI-GAILA.- Ni la de usted ni la de nadie.

SEPTIMO MIAU.- Ni desea trincar mis sueños

MARI-GAILA.- Estese quieto el amigo, que llega gente

SEPTIMO MIAU.- Nadie llega.

MARI-GAILA.- Puede llegar. ¡Es usted atrevido!

LUCERO.- Vamos a entrarnos en la casilla.

(El farandul entra suavemente a la coima, que se resiste blanda y amorosa, recostándose en el pecho del hombre. Los cohetes abren sus luces de colores y cabrillean sobre el mar. Clamoreo de campanas que tocan a vísperas. En la súbita claridad de los cohetes aparecen las torres de la Colegiata)

LUCERO.- Como una estrella sobre el mar ilumina mi oscuridad, suspira el aire de pasión, Mari-Gaila, fulgor del mar

LUCERO.- Con las estrellas mi aliento va, sigue tus huellas vivas, buscando tu oculta resurrección. La noche y tú caminan con el mar. La noche alumbra el mar de luz profunda.

MARI-GAILA.- Luceros blancos, sus coros cantan sobre el mar. Cantos de luz, jirones de la noche cuyo fuego me coronará, con su vuelo sin fin de luz pasión, de luz dolor.

(Mari-Gaila en la puerta de la garita, se agacha y levanta un naípe caído en la arena)

MARI-GAILA.- ¡Las siete espadas! ¿Cómo se interpreta?

SEPTIMO MIAU.- Que de siete trabajos te recompensas durmiendo esta noche con Séptimo.

MARI-GAILA.- ¿Y si duermo la semana?

SEPTIMO MIAU.- De tu vida entera.

MARI-GAILA.- ¡Se proclama usted Dios!

SEPTIMO MIAU.- No conozco a ese sujeto.

(MARI-GAILA se detiene resistiéndose a entrar en la garita, en torno a los ojos, respira con reír alegre de vino y licencias)

LUCERO.- Entra conmigo

MARI-GAILA.- ¿Y qué hago del carretón?

SEPTIMO MIAU.- Lo dejas fuera. Entramos, pecamos y nos caminamos.

MARI-GAILA.- Lindo verso.

SEPTIMO MIAU.- Vamos, entra, vamos.

(EL FARANDUL muerde la boca de la mujer, que se recoge suspirando, desfallecida y feliz. El claro de luna los destaca sobre la puerta de la garita abandonada.)

SEPTIMO MIAU.- ¡Bebí tu sangre!

MARI-GAILA.- A tí me entrego.

SEPTIMO MIAU.- ¿Sabes quién soy?

MARI-GAILA.- ¡Eres mi negro!

## **ESCENA V**

(Viana del Prior. Clamoreo de campanas. Noche de luceros. Un hostel fuera de puertas. Hacen allí posada mendigos y trajinantes de toda laya, negros alegres picaros amarillos, enfermos que con la manta al hombro y un palo en la mano, piden limosna para llegar al Santo Hospital. El acaso los junta en aquel gran zaguán. Aparece Rosa La Tatula tirando del carretón del enano, llega mostrador y se registra la faltriquera al tiempo toda su boca sin dientes.

LA TATULA.- ¿Es buena esta peseta, Ludovina?

(Ludovina, pequeña, pelirroja, encendida, redonda, hace sonar la moneda y la frota entre los dedos, examinándola a la luz cornuda del candil. Vuelve a saltarla sobre el mostrador)

LUDOVINA.- Parece buena. Mírala tú, Padronés.

PADRONÉS.- No tiene tacha.

LA TATULA.- ¿Quieres ponérmela en perras, Ludovina? Tenía mi recelo de que fuese cativa, por la mano de donde viene. Me la dio el castellano, que va con el pajarito.

PADRONÉS.- El Compadre Miau.

LA TATULA.- Ese ventolera, que ya encartó con Mari-Gaila. Juntos como dos enamorados quedan en la plaza viendo los castillos de fuego y, como es tanto el gentío, me encomendaron el carretón. Bien hacen de divertirse que son mozos.

LUDOVINA.- De mocedad poco les queda.

PADRONÉS.- El rabo por desollar. Son pieles del mismo pandero.

(Del fondo oscuro del zaguán sale a la luz un mozo alto, con barba naciente, capote de soldado sobre los hombros, y el canuto de la licencia al pecho. Tiene cercenado un brazo y pide limosna tocando el acordeón con una mano)

EL SOLDADO.- Mari-Gaila no es mujer para un hombre de ese porte. ¡La otra tenía un garbo y un ceceo más bien puesto

PADRONÉS.- La otra llevaba un crío a cuestas, y ésta lleva en el carretón un premio de la lotería. El Compadre Miau, a ese engendro de cabeza gorda lo pasea por la redondez de España, sacándole mucho dinero.

EL SOLDADO.- No es caso superior. Fenómenos, otros que vemos.

LA TATULA.- Mejor enseñados en sus principios.

PADRONÉS.- El Compadre, de un perro con pulgas hizo el sacadineros de Coimbra.

LA TATULA.- Mari-Gaila, teniendo el disfrute del engendro, no hacía nada.

EL SOLDADO.- No es caso superior.

PADRONÉS.- Es para lucirlo en una verbena del propio Madrid. A Ludovina, dale una copa, que yo la abono, y trae papel, que le haré un bonete.

EL SOLDADO.- Para una cabeza tan gorda, será solideo.

EL IDIOTA.- ¡Hou! ¡Hou!

EL SOLDADO.- Tú como sacabas el dinero, era con barbas, una joroba y el bonete colorado.

EL IDIOTA.- ¡Hou! ¡Hou!

PADRONÉS.- Y con todo te verás, si caes en la mano del Compadre Miau.

LA TATULA.- Págale otra copa, y estaos atentos. Cuando tiene dos copas se pone un mundo de divertido. Haz la rana, Laureano.

EL IDIOTA.- ¡Cua! ¡Cua!

PADRONÉS.- ¿Quieres otra copa, Laureano?

EL IDIOTA.- ¡Hou! ¡Hou!

PADRONÉS.- Dale otra, Ludovina.

LUDOVINA.- Ya van tres por tu cuenta, tres perras.

PADRONÉS.- Cóbrate de ese machacante.

LUDOVINA.- ¡Viva el rumbo!

TODOS.- ¡Viva el rumbo!

(PADRONÉS, la boca rasgada por una mala risa, y la lengua sobre el lunar rizado del labio, hace beber al enano que, hundido en las pajas del dornajo, se relame torciendo los ojos. Bajo la campana de la chimenea resuena deformado el grito epiléptico.)

EL IDIOTA.- ¡Hou! ¡Hou!

PADRONÉS.- Bebe, Napoleón Bonaparte.

EL SOLDADO.- Píntale unos bigotes como los del Káiser.

PADRONÉS.- Voy a afeitarle una corona.

LA TATULA.- Tienes ideas del pecado.

(A CANTO del hogar, un matrimonio de dos viejos, y una niña blanca con hábito morado, reparten la cena. Rosquillas, vino y un pañuelo con guindas. La niña, estática, parece una figura de cera entre aquellos dos viejos de retablo, con las arrugas bien

dibujadas y los rostros de un ocre caliente y melado, como los pastores de una Adoración. El grito del idiota pone la flor de una sonrisa en la boca triste de la niña.)

LA NIÑA.- ¿Quieres pan de la fiesta, Laureañino? ¿Y un melindre?

EL IDIOTA.- ¡Releche!

LA TATULA.- Se encandila viendo a la rapaza. ¡Es muy pícaro!

(EL IDIOTA agita las manos con temblor de epilepsia, y pone los ojos en blanco. La niña deja sobre el dornajo guindas y roscos, y vuelve a sentarse en medio de los padres, abstraída y estática. Con su hábito morado y sus manos de cera, parece una virgen mártir entre dos viejas figuras de retablo.)

LA MADRE.- Ludovina, no consentas que tanto le den a beber. ¡A pique de que lo maten!

LA TATULA.- ¡Maldita palabra!

(EL IDIOTA, los ojos vueltos y la lengua vuelta entre los labios negruzcos, respiraba con ahogado ronquido. La enorme cabeza, greñuda, viscosa, rodaba al hoyo como una cabeza cortada. Miguelín el Padronés, sesgando la boca, sacaba la punta de la lengua y mojaba de salivilla el rizo de su lunar. Las otras sombras se inclinaban sobre el dornajo.)

LUDOVINA.- No le quitéis el aire.

PADRONÉS.- Metedlo de cabeza en el pozo, que eso se le pasa.

LUDOVINA.- Tatula, sácalo fuera. Aquí no quiero más danzas.

(CON LA BOCA cada vez más torcida, araña la colcha remendada del dornajo, y sus manos, sacudidas de súbitos temblores, parecen afilarse. La niña y los viejos guardan una actitud cristiana, recogidos tras la llama de cristal)

MIGUELÍN.- Mételo en el pozo, que eso no es nada.

EL SOLDADO.- ¡Nada más que la muerte!

LUDOVINA.- ¡Que no lo quiero bajo mis tejas!

LA TATULA.- ¡Acaso no sea muerte total!

(EL ENANO había tenido el último temblor. Sus manos infantiles, de cera oscura, se enclavijaban sobre la colcha de remiendos, y la enorme cabeza azulenta, con la lengua entre los labios y los ojos vidriados, parecía degollada. Las moscas del ganado acudían a picar en ella. Ludovina había dejado el mostrador.)

LUDOVINA.- ¡Que no quiero compromisos en mi casa! ¡Centellón! ¡A ver cómo os ponéis todos fuera!

LA TATULA.- Fuera me pongo. Pero conviene que todos se callen la boca de cómo se pasó este cuento.

LUDOVINA.- Aquí ninguno vió nada.



## ESCENA VI

(LA VIEJA rueda el dornajo, y en el umbral de la puerta, blanco de luna, aparece la Mari-Gaila. Su sombra, llena de ritmos clásicos, se pronuncia sobre la noche de plata.)

MARI-GAILA.- ¡Salud a todos!

LUDOVINA.- Oportuna llegas.

MARI-GAILA.- ¿Qué misterio se pasa?

LA TATULA.- Que la muerte no tiene aviso.

MARI-GAILA.- ¿El baldadiño?

LUDOVINA.- Espichó.

MARI-GAILA.- ¡Espadas son desgracias! ¡Amargo es mi destino! ¿Cómo a Séptimo Miau le daría aviso? ¡Bien quisiera pedirle consejo!

PADRONÉS.- ¿Dónde quedó?

MARI-GAILA.- Fué llamado del casino de los caballeros.

LUDOVINA.- El consejo es darle tierra.

MARI-GAILA.- ¿Tierra bendita?

LUDOVINA.- ¡No vas a enterrarlo al pie de un limonero!

EL PADRE DE LA NIÑA EXTÁTICA.- Cumple en conciencia, y pon al hijo bajo la cruz de la madre.

## ESCENA VII

MARI-GAILA.- Habré de caminar toda la noche con el muerto en el carro. ¡Arrenegado el Demonio sea! Échame una copa, Ludovina. Tragos con tragos. Échame otra para que sea medio real. Si por mí preguntase Séptimo...

LUDOVINA.- Tendrá respuesta. ¡Pónteme fuera, Mari-Gaila!

MARI-GAILA.- Nuestro Señor Misericordioso, te llevas mis provechos y mis males me dejas ¡Ya se voló de este mundo quien me llenaba la alforja! ¡Jesús Nazareno, me quitas el amparo de andar por los caminos, y no me das otro sustento! ¡No harás para mí tus milagros, no me llenarás el horno de panes! ¿No harás por mí convertir en pan de alegría la pena de vivir, mi Jesús Nazareno? Jesús Nazareno del dolor, moriré por ti, por callar mi dolor sin fin. Jesús de luz, Jesús de amor, ilumíname. ¡Ay, Jesús del Gran Poder Nazareno!

## ESCENA VIII

(Se levantan las nieblas que hacen fantasmagórico el paisaje. Aparece el compadre dotado de unas inmensas alas negras y unos cuernos. Mari-Gaila, a horcajadas de su amante, cabalgando sobre sus galopantes sentidos)

MARI-GAILA.- ¡A la una, la luz de la luna!

EL TRASGO-LUCERO.- ¡A la una, la luz de la luna! ¡Jujurujú!

MARI GAILA.- ¡A las dos, la luz del sol!

EL TRASGO-LUCERO.- ¡A las dos, la luz del sol!

MARI-GAILA.- ¡A las tres, las tablillas de Mosén! ¡Arrenegado!

EL TRASGO-LUCERO.- ¡A las tres, las tablillas de Mosén! ¡Jujurujú! ¡Tuérceme los cuernos!

MARI-GAILA.- ¡A las cuatro, el canto del gallo!

EL TRASGO-LUCERO.- ¡A las cuatro, el canto del gallo! ¡Jujurujú! ¡Bésame en el rabo!

MARI-GAILA.- ¡A las cinco, lo que está escrito!

EL TRASGO-LUCERO.- ¡A las cinco, lo que está escrito!

MARI-GAILA.- ¡A las seis, la estrella de los Reyes!

EL TRASGO-LUCERO.- ¡A las seis, la estrella de los Reyes!

MARI-GAILA.- ¡A las siete, ceras de muerte!

EL TRASGO-LUCERO.- ¡A las siete, ceras de muerte! ¡Jujurujú! Cuando remates, echaremos un baile.

MARI-GAILA.- ¡A las ocho, almas del Purgatorio!

EL TRASGO-LUCERO.- ¡A las ocho, almas del Purgatorio!

MARI-GAILA.- ¡A las nueve, tres ojos y tres trébedes!

EL TRASGO-LUCERO.- ¡A las nueve, tres ojos y tres trébedes!

MARI-GAILA.- ¡A las diez, la espada del Arcángel San Gabriel!

EL TRASGO-LUCERO.- ¡A las diez, la espada del Arcángel San Miguel! ¡Jujurujú!

MARI-GAILA.- ¡A las once, se abren las puertas de bronce!

EL CABRÍO.- ¡A las once, se abren las puertas de bronce!

MARI-GAILA.- ¡A las doce, el trueno del Señor revienta en las tripas del Diablo Mayor!

EL TRASGO-LUCERO.- ¡Jujurujú!

(MARI-GAILA espera el trueno, y sólo oye la risa del Cabrío. Otra vez se transmuta el paraje. Hay una iglesia sobre una encrucijada. Las brujas danzan en torno. Por la puerta sale un resplandor rojizo, y pasa el viento cargado de humo, con olor de sardinas asadas. El Cabrío, sobre la veleta del campanario, lanza su relincho.)

#### **ESCENA IX**

(La danza de brujas se transforma en un canto de Eros, síntesis de amor y muerte)

CORO.- Conjuros, halos de amor, cantos de luz y pasión, cantos y mantos de ardid, sombras de fuego y dolor, fuego sutil que se clava en la roca, con uñas de hiel rojo delfín desatado, delfín volador.

#### **ESCENA X**

EL CABRÍO.- ¡Jujurujú!

MARI-GAILA.- ¡Arrenegado una y mil veces!

EL CABRÍO.- ¿Por qué me desconoces?

MARI-GAILA.- ¡Jamás te vi!

EL CABRÍO.- ¡Vente conmigo al baile!

MARI-GAILA.- De tus romerías saber no quiero.

EL CABRÍO.- Te llevaré por los aires, más alto que el Sol y la Luna.

MARI-GAILA.- Tu poder aborrezco.

EL CABRÍO.- ¿Quieres que te ponga al final de tu camino? Con sólo soplar puedo hacerlo.

MARI-GAILA.- Ya lo sé que puedes.

EL CABRÍO.- Tú, en toda la noche no has andado lo que te falta.

MARI-GAILA.- ¡Arrédrate, Cabrío, y déjame pasar!

(MARI-GAILA tira del dornajo sin poder moverlo. Lo siente pesado, como si fuese de piedra. El Cabrío revienta en una risada, y desaparece del campanario, cabalgando sobre el gallo de la veleta. Otra vez se transmuta el paraje, y vuelve a ser el paraje de luna, con rumor de maizales. Mari-Gaila se siente llevada en una ráfaga, casi no toca la tierra. El impulso acrece, va suspendida en el aire, se remonta y suspira con deleite carnal. Siente bajo las faldas la sacudida de una grupa lanuda, tiende los brazos para no caer, y sus manos encuentran la retorcida cuerna del Cabrío.)

EL CABRÍO.- ¡Jujurujú!

MARI-GAILA.- ¿Adónde me llevas?

EL CABRÍO.- Vamos al baile.

MARI-GAILA.- ¿Por dónde vamos?

EL CABRÍO.- Por arcos de luna.

MARI-GAILA.- ¡Ay, que desvanezco!

EL CABRÍO.- Por arcos de sol

MARI-GAILA.- ¡Ay, que desvanezco! ¡Temo caer!

EL CABRÍO.- ¡Ven conmigo al baile!

## ESCENA XI

LUCERO.- Por arcos de luna, por arcos de sol, y por todos los arcos del pecado mayor. Por arcos de muerte, por arcos de vida, por simas ardientes de la caída. Gira la rosa en su resplandor, rosa de fuego del corazón. ¡Gira, veleta! ¡Veleta, gira! Los montes vuelan, la noche expira. Por arcos de luna, por arcos de luceros. Por arcos de luna, por arcos de sol, y por todos los arcos del pecado mayor. Los montes vuelan la noche expira. Por arcos de luna, por arcos de sol.

(MARI-GAILA se desvanece, y desvanecida se siente llevada por las nubes. Cuando, tras una larga cabalgada por arcos de luna, abre los ojos, está al pie de su puerta. La Luna, grande, redonda y abobada, cae sobre el dornajo, donde el enano hace siempre la misma mueca.)

## ESCENA XII

(MARI-GAILA y la Tatula conversan secretamente a espaldas de la casa, bajo la pompa de la higuera donde abre los brazos el espantapájaros. Una sotana hecha jirones, vestida en la cruz de dos escobas.)

LA TATULA.- Ya podemos hablar sin misterios.

MARI-GAILA.- Pues comienza.

LA TATULA.- ¿Recuerdas de la suerte que en cierta ocasión te pronosticaron las cartas?

MARI-GAILA.- ¡Cartas veletas!

LA TATULA.- Prendas de amor te salieron por tres veces.

MARI-GAILA.- ¡Fallidos pronósticos!

LA TATULA.- Tú misma pudiste leerlas.

MARI-GAILA.- Mi suerte no muda.

LA TATULA.- ¡Será porque tú no quieras...! He de darte cierto aviso.

MARI-GAILA.- ¿Qué es ello?

LA TATULA.- Palabras de uno que espera las tuyas.

MARI-GAILA.- ¿Vienes mandada de Lucero?

LA TATULA.- Diste pronto en el sujeto.

MARI-GAILA.- ¿Sabrás igualmente cuál es su tocata?

LA TATULA.- Quiere entrevistarse contigo. ¡Lucero está por ti que ciega! Bien te lo declara su deseo de hablar contigo.

MARI-GAILA.- ¡Acaso no le bastará con una!...

LA TATULA.- ¿Es esa tu respuesta?

MARI-GAILA.- Mi respuesta aún no te la di.

LA TATULA.- ¿Qué me respondes para Lucero?

MARI-GAILA.- Le das las gracias.

LA TATULA.- ¿Sin otra palabra, Mari-Gaila?

MARI-GAILA.- Si otra te pide, dile que venga por ella.

(MARI-GAILA sonrío pensativa, mirando al río cubierto de reflejos dorados. Por la orilla va una caravana de húngaros con osos y calderos. )

### **ESCENA XIII**

MARI-GAILA.- Si mensajes me mandas, /No lo celebro. /Suspiros en el aire /Son mensajeros./Son mensajeros/ de las promesas/ que lleva el viento. /Suspiros en el aire / palabras que son aire, / no me las traigas. / Dame pruebas más firmes / que esas palabras. / La mujer que hace caso / de tus consejos, / con uno solo tiene / para el infierno. / Y otra copla te canto / para que aprendas: / un cariño vendido / no me lo ofrezcas

### **ESCENA XIV**

LA TATULA.- Séptimo pide hablarte en un lugar retirado.

MARI-GAILA.- Para darnos la despedida.

LA TATULA.- La despedida, si otra cosa con él no conciertas.

MARI-GAILA.- ¿ Y qué puede responder la mujer enamorada?

LA TATULA.- ¿Irás adonde él te cite?

MARI-GAILA.- ¡Iré!

LA TATULA.- ¿Lo confirmas?

MARI-GAILA.- Confirmado.

### **ESCENA XV**

(POR EL CAMINO, entre maizales, asoma el garabato negruzco de una vieja encorvada, que galganea. El farandul deja la quintana, silbando a Coimbra y en el cancel se junta con Rosa la Tatula. No era otra la vieja.)

LUCERO.- ¿Hablaste con ella?

LA TATULA.- Y quedé de volver.

LUCERO.- ¿Cómo la hallaste?

MARI-GAILA.- Está por usted que ciega. ¡Mal sabe el pago de ciertos hombres con las mujeres!

LUCERO.- ¿Que un día la dejo o que me deja ella a mí? ¡Siempre habrá corrido mundo!

LA TATULA.- ¡Y trabajos!

LUCERO.- ¿No se le volverá la intención?

LA TATULA.- El Diablo cuida de avivar esa candela.

LUCERO.- Es una mujer de mérito.

LA TATULA.- Mire para la hija. ¡Veinte años y no vale una risa de la madre!

LUCERO.- La madre tiene otro gancho.

LA TATULA.- ¡Mentira parece que mal comiendo conserve las carnes tan apretadas y los ardores de una moza nueva!

LUCERO.- Que se me va la vista, Tatula.

LA TATULA.- ¡Ay, qué tunante!

LUCERO.- ¿Cuándo quedaste en verla?

LA TATULA.- Cuando usted me mande y señale lugar para entrevistarse.

LUCERO.- No conozco bien estos parajes. ¿Por dónde cae un cañaveral que apague mi sed, vacíe mi ardor, un río divino de amor?

LA TATULA.- ¡Buena intención le guía!

(LA VIEJA se rasca bajo la greña gris, y mientras en un reír astuto descubre las encías desnudas de dientes, el farandul, apartándose el tafetán, tiende la vista sobre las verdes eras.)

#### **ESCENA XVI**

(El río divino de romana historia es una esmeralda con mirajes de ensueño. Las vacas de cobre abreven sobre la orilla. Mozas como cerezas y dueñas caducas, del ocre melado de las imágenes en los retabillos viejos. El Padronés asoma por encima de una barda, y sin hablar, con guiños de misterio, abre los brazos convocando gentes. Algunas voces interrogan lejanas.)

#### **ESCENA XVII**

UNA MOZA.- ¿Qué es ello, Padronés?

OTRA MOZA.- Casca la avellana, dinos lo que hay dentro.

PADRONÉS.- ¡Llegad a mirarlo, que os alegrará la vista!

UNA VOZ.- Responde qué es ello.

PADRONÉS.- Un nido de rulas.

SERENÍN DE BRETAL.- Gran pícaro, ya me das luces, dos que fornican.

GRITO MOCERIL.- ¡Jujurujú! ¡Vamos a verlo!

QUINTÍN PINTADO.- ¿Dónde es el casamiento?

PADRONÉS.- En las brañas.

GRITO MOCERIL.- ¡Jujurujú! ¡Jujurujú! ¡Jujurujú! Vamos a verlo.

PADRONÉS.- Levántalos con el galgo.

CORO.- Allá escapa, caza real. Dadle seguimiento

QUINTÍN PINTADO.- No hay galgo para esa pieza.

UNA MUJER.- Que se vaya libre.

CORO DE MUJERES.- ¡El hombre hace lo suyo propio! En las mujeres está el miramiento.

GRITO MOCERIL.- ¡Jujurujú! ¡Jujurujú!

CORO.- ¡Hay que hacer salir a la rapaza!

UNA VOZ.- ¿Con quién fornicaba?

OTRAS VOCES.- ¡Con el titiritero!

GRITO MOCERIL.- ¡Jujurujú! ¡Jujurujú! ¡Jujurujú!

CORO.- (gritando) Mari-Gaila, ¡triste tu vergüenza! ¡Triste tu camino! Mari-Gaila, ¡adúltera! ¡Mari-Gaila! ¡Deshonra de mujer!

#### **ESCENA XVIII**

MARI-GAILA.- ¡Ladrones de honra! ¡Hijos de la grandísima!

CORO.- ¡Perra salida! ¡Que baile en camisa!

MARI-GAILA.- ¡Hijos de perra! Así ceguéis todos.

CORO DE MUJERES.- ¡Afrenta de mujeres!

MARI-GAILA.- ¡Mala peste! ¡Así ceguéis! ¡Almas negras de lobos! ¡Almas negras, salidas del infierno! Muertos seréis si me tocáis las carnes. Seáis muertos, seáis muertos. ¡Todos muertos seáis si os llegáis a mis pechos! Al que se me acerque lo descalabro.

(MARI-GAILA, seguida de mozos y canes, corre por la ribera, sosteniendo en la cintura la falda desgarrada, que descubre por los jirones la albura de las piernas. Milón de la Arnoya, un gigante rojo que va delante de su carro, le corta el camino, y con ruda alegría brama su relincho. Mari-Gaila se detiene, alzando una piedra.)

MILÓN DE LA ARNOYA.- ¡Suelta la piedra, suéltala!

MARI-GAILA.- (a Milón) Al que se me acerque, lo descalabro. Eres bárbaro, y no temas que en otra ocasión sea tu mujer la puesta en vergüenza.

MARI-GAILA.- MILÓN DE LA ARNOYA.- Mi mujer no es tentada de tu idea.

MARI-GAILA.- Mal sabes tú a quién tienes en casa.

MILÓN DE LA ARNOYA.- Calla, malvada. ¡Vete y confúndete, que ya me dejas la condenación!

## **ESCENA XIX**

(MARI-GAILA huye de los brazos del gigante, desnudo el pecho y en cabellos. El coro de voces se desgrana como una cohetada en clamores diversos y gritos encendidos.)

CORO DE FOLIADA.- ¡Tunturuntún La Mari-Gaila! ¡Tunturuntún No sé qué le dio!  
¡Tunturuntún La Mari-Gaila! ¡Tunturuntún qué mal parió!

VOCES.- ¡Que se escapa! ¡No la dejéis!

VOCES NUEVAS.- ¡A seguirla! ¡A seguirla! ¡No la dejéis!

OTRAS VOCES NUEVAS.- ¡Que se escapa! ¡No la dejéis! ¡A seguirla! ¡A seguirla!

MARI-GAILA.- ¡No te me acerques, Caifás!

UN HOMBRE.- ¡Quiero conocer esa gracia que tienes oculta!

QUINTÍN.- ¡Quiero acariciar ese cuerpo!

MARI-GAILA.- ¡No te acerques! ¡No te acerques!

GRITO MOCERIL.- ¡Jujurujú!

MARI-GAILA.- ¡Sarracenos! ¡Negros del Infierno, si por vuestra culpa malparo, a la cárcel os llevo!

UNA VOZ.- ¡No te vale esa trampa! ¡Vas a bailar en camisa!

QUINTÍN.- ¡Vas a lucir el cuerpo!

MARI-GAILA.- ¿Me corréis por eso, hijos de la más grande? ¡Bailaré en camisa y bailaré en cueros! Pero que ninguno sea osado a maltratarme. Mirad hasta cegar, mirad hasta saciar. Que mi cuerpo os purifique al mirarlo. ¡Conformarse con esto!

CORO DE RELINCHOS.- ¡Jujurujú!

UNAS VOCES.- ¡Que baile en su trono! ¡Que baile! ¡Milón que la suba en el carro!  
¡Que baile en camisa! ¡Al carro de Milón!

## **ESCENA XX**

(MARI-GAILA se atranca el justillo, y con la carne temblorosa, sale de entre las sueltas enaguas. De un hombro le corre un hilo de sangre. Rítmica y antigua, adusta y resuelta, levanta su blanca desnudez ante el río cubierto de oros. Inicia una danza dramática y colorida ante el pueblo que la acosa)

MARI-GAILA.- Duele mi alma de contemplar vuestros ojos, con horror de pavesas apagadas, ciegos molinos de malas pasiones, ciegos de muerte y de maldiciones.

CORO.- Mari-Gaila, negra braña, negra entraña. Mari-Gaila, amargura, noche oscura, negra entraña.

(Al terminar la danza, cae arrodillada, entre sollozos. Bramidos. Pedro Gailo, con soberano esfuerzo, se desliga de sus opresores, relajados por las blancuras de Mari-Gaila, y se planta ante la carreta extendiendo los brazos. Al tiempo, un racimo de



mozos, encendidos de una brama selvática, se ha lanzado sobre Gailo. Le obligan a avanzar atenazándole y le hacen el don de presentarle el espectáculo. Sale de la casa Simoniña a la defensa de su madre)

PEDRO GAILO.- ¡Qué falta de divino respeto!

LA TATULA.- ¡Juventud pervertida!

SIMONIÑA.- ¡Quiébreles un hueso, mi padre!

PEDRO GAILO.- ¡Alabado sea Dios, qué insubordinación!

VOCES.- ¡Pedro Gailo, la mujer te traen desnuda sobre un carro, puesta a la vergüenza!

(PEDRO GAILO cae de rodillas, y con la frente golpea las sepulturas del pórtico. Sobre su cabeza las campanas bailan locas, llegan al atrio los ritmos de la agreste faunalia)

CORO DE FOLIADA.- ¡Tunturuntún, la Mari-Gaila! ¡Tunturuntún, que tanto bailó!  
¡Tunturuntún, la Mari-Gaila! ¡Tunturuntún, que mal parió!

MARICA DEL REINO.- Vas a dejar las astas.

PEDRO GAILO.- Trágame, tierra.

LA TATULA.- ¡A qué tercio este escándalo!

VOCES.- ¡Que si llegaran a verla de cara al sol con uno encima!

SIMONIÑA.- ¡Falsos testimonios!

TATULA.- Falsos testimonios.

SIMONIÑA.- Respeto, respeto.

### **ESCENA XXI**

CORO DE FOLIADA.- ¡Tunturuntún, la Mari-Gaila! ¡Tunturuntún, que tanto bailó!  
¡Tunturuntún, la Mari-Gaila! ¡Que la camisa se quitó!

PEDRO GAILO.- ¡El Santo Sacramento me ordena volver por la mujer adúltera ante la propia iglesia donde casamos!

(Aparece una procesión-romería de peregrinos y devotos. Esperpéntica y como de visión de danzas de la muerte medievales)

VOCES.- ¡Consentido! ¡Cornudo! ¡Castrado!

PEDRO GAILO.- ¡Quien sea libre de culpa, tire la primera piedra!

VOCES.- ¡Consentido! ¡Cornudo! ¡Castrado!

VOCES DE MUJER.- ¡Mengua de hombres!

(Pedro Gailo, aterrado, catea entre los pliegues de su sotana en busca del misal. Luego ojea entre sus páginas y, hallada la sentencia, alza su brazo derecho con solemnidad mientras lee)

PEDRO GAILO.- Qui sine peccato est vestrum primus in illam lapidem mittat.

## **ESCENA XXII**

(Ahora es un rumor contrito y aterrorizado el que se produce. Muy avisada, Simoniña había corrido a la ermita, de la que pronto ha salido con un cirio encendido. Algunos presentes se arrodillan, otros comienzan a desfilar cargados de espaldas. Aparece un Coro bíblico, el coro de Divinas Palabras, que sobrecoge y aterroriza a la gente que cae de rodillas)

CORO BÍBLICO.-Qui sine peccato est vestrum primus in illam lapidem mittat et iterum se inclinans scribebat in terra audientes autem unus post unum exhibant, incipientes a senioribus: et remansit solus Jesus et mulier in medio stans, erigens autem se Jesus dixit ei: mulier ubi sunt qui te accusabant? nemo te condemnavit? quæ dixit nemo Domine dixit autem Jesus nec ego te condemnabo, vade et amplius noli peccare.

(Simoniña avanza con el cirio encendido hasta alumbrar el Santo Libro. Todo parece detenido, cuando Mari-Gaila, descendida de la carreta, es llevada desnuda, de la mano de su marido y conducida hasta la ermita, precedidos por Simoniña, que levanta en alto el cirio. La tarde se hace dorada y roja. Allá lejos en un monte, una negra figura alada lanza su eterno grito dionisíaco)

MARI-GAILA.- (sobre el Coro) Vuelvo al sendero de luz. Corona, Señor, a tu sierva que amó, que caminó perdida y te halló

GRITO LEJANO (Y DIONISÍACO).- ¡Jujurujú!

## ANEXO XIV

# Divinas palabras. Tragicomedia de aldea

Libreto y música de Rogelio Groba

### **ACTO I**

#### **ESCENA PRIMERA**

(San Clemente, anejo de Viana del Prior. Iglesia de aldea sobre la cruz de dos caminos, en medio de una quintana con sepulturas y cipreses. Pedro Gailo, el sacristán, apaga los cirios bajo el pórtico románico. Es un viejo fúnebre, amarillo de cara y manos, barbas mal rapadas, sotana y roquete. Sacude los dedos, sopla sobre las yemas renegridas, las rasca en las columnas del pórtico. Y es siempre a conversar consigo mismo, huraño el gesto, las oraciones deshilvanadas.)

CORO.- Qui sine peccato est vestrum, primus in illan lapidem mittat.

PEDRO GAILO.- ...Aquellos viniéronse a poner en el camino, mirando al altar. Estos que andan muchas tierras, torcida gente. La peor ley. Por donde van, muestran sus malas artes. ¡Dónde aquellos viniéronse a poner! ¡Todos de la uña! ¡Gente que no trabaja y corre caminos!...

(PEDRO GAILO se pasa la mano por la frente, y los cuatro pelos quédanle de punta. Sus ojos con estrabismo miran hacia la carretera donde hacen huelgo dos farandules, pareja de hombre y mujer con un niño pequeño, flor de su mancebía. Ella, triste y esbelta, la falda corta, un toquillón azul, peines y rizos. El hombre, gorra de visera, la guitarra en la funda, y el perro sabio sujeto de un rojo cordón mugriento. Están sentados en la cuneta, de cara al pórtico de la iglesia. Habla el hombre, y la mujer escucha zarandeando al niño que llora. A esta mujer la conocen con diversos nombres, y, según cambian las tierras, es Julia, Rosina, Matilde, Pepa la Morena. El nombre del farandul es otro enigma, pero la mujer le dice Lucero. Ella recibe de su coime el dictado de Poca Pena.)

LUCERO.- Tocante al crío, pasando de noche por alguna villa, convendría soltarlo.

POCA PENA.- ¡Casta de mal padre!

LUCERO.- Pon que no lo sea.

POCA PENA.- Tú mismo eres a titularte de cabra.

LUCERO.- Pues titulándome padre del crío, considero que no debo legarle mi mala leche.

POCA PENA.- ¿Qué estás ideando? ¡No te pido correspondencias para mí, te pido que tengas entrañas de padre!

LUCERO.- ¡Porque las tengo!

POCA PENA.- Si el hijo me desaparece, o se me muere por tus malas artes, te hundo esta navaja en el costado. ¡Lucero, no me dejes sin hijo!

LUCERO.- Haremos otro.

POCA PENA.- ¡Ten caridad, Lucero!

LUCERO.- Cambia la tocata.

POCA PENA.- ¡Escapado de un presidio!

(LUCERO hace un gesto desdeñoso, y con la mano vuelta pega en la boca de la coima, que, gimoteando, se pasa por los labios una punta del pañuelo. Mirando la sangre en el hilado, la coima se ahinca a llorar, y el hombre tose con sorna, al compás que saca chispas del yesquero. Pedro Gailo el sacristán levanta los brazos entre las columnas del pórtico.)

PEDRO GAILO.- ¡A otro lugar era el iros con vuestros malos ejemplos, y no venir con ellos a delante de Dios!

LUCERO.- Dios no mira lo que hacemos: Tiene la cara vuelta.

PEDRO GAILO.- ¡Descomulgado!

LUCERO.- ¡A mucha honra! ¡Veinte años llevo sin entrar en la iglesia!

PEDRO GAILO.- ¡Te titulas amigo del Diablo!

LUCERO.- Somos compadres.

PEDRO GAILO.- Ahora ríes enseñando los dientes, ya te llegará el rechinarlos.

LUCERO.- No temo esa hora.

POCA PENA.- Hasta las bestias del monte temen.

PEDRO GAILO.- Para toda conducta hay premio o castigo, enseña la doctrina de Nuestra Santa Madre la Iglesia.

LUCERO.- Cambie usted la tocata, amigo. Esa polca es muy antigua.

PEDRO GAILO.- Dios Nuestro Señor no baja su dedo porque yo calle.

LUCERO.- ¡Bueno!

(UNA VIEJA con mantilla de paño pardo sale al pórtico, después otra, más tarde otra. Salen deshiladas, portan agua bendita en el cuenco de las manos y la van regando sobre las sepulturas. La última tira de un dornajo con cuatro ruedas, camastro en donde bailotea adormecido un enano hidrocéfalo. Juana la Reina, sombra terrosa y descalza que mendiga por ferias y romerías con su engendro, interroga al sacristán, de quien es hermana.)

LA REINA.- ¿Cómo no disteis la comunión en la misa?

PEDRO GAILO.- No había partículas en el copón.

LA REINA.- Hacía cuenta de recibir a Dios. La tierra me llama.

PEDRO GAILO.- Sí que estás decaída.

LA REINA.- Esta madre roe en mí.

PEDRO GAILO.- ¡Madre llamas a la tierra! ¡Madre es de todos los pecadores! ¿Y el sobrino va despertándose? Él alumbró algún conocimiento, hermana mía.

LA REINA.- ¡Malpocado!

(PEDRO GAILO pone su ojo bizco sobre el enano, que con expresión lela mueve la enorme cabezota. Y la madre le espanta las moscas que acuden a posarse sobre la boca belfa donde el bozo negrea. Tirando del dornajo cruza la quintana y sale a las sombras de la carretera. La perra del farandul, levantada en dos patas, ensaya un paso de danza ante aquella figura triste y color de tierra. Lentamente el animal se dobla, y agacha la cola aullando con el aullido que reservan los canes para el aire del muerto. Lucero silba, y el perro, otra vez en dos patas, va para su amo, que ríe guiñando un ojo.)

LUCERO.- Este animal tiene pacto con el compadre Satanás.

PEDRO GAILO.- Hasta que tope quien le diga los exorcismos y reviente en un trueno.

LUCERO.- Reventaremos los dos.

PEDRO GAILO.- Con la verdad quieres levantar una duda.

LUCERO.- Me has conocido el pecado.

POCA PENA.- ¡Cuánta pamema!

LUCERO.- ¡Ven acá, Coimbra! Y mira mucho cómo respondes a una pregunta. Mano derecha para el Sí. Mano siniestra para el No. El rabo te queda para El Qué Sé Yo. Y ahora responde sin mentira: ¿A este amigo su señora le hace Don Cornelio?

(COIMBRA, siempre en dos pies, reflexiona moviendo la cabeza, manchada de negro y azafrán, con cascabeles en la punta de las orejas. Poco a poco, poseída del espíritu profético, queda inmóvil mirando a su dueño, y tras un momento de vacilar, temblantes los cascabeles de las orejas, comienza a mover furiosamente el brazuelo izquierdo.)

LUCERO.- Amigo, Coimbra responde que no. Ahora va a decirnos otra cosa: ¿Coimbra, tendrías ciencia para conocer si este amigo está llamado a ser de la Cofradía de los Coronados? Mano derecha para el Sí. Mano siniestra para el No. El rabo le queda a usted, señorita, para El Qué Sé Yo.

(COIMBRA, moviendo la cola y ladrando, vuelve a saltar en dos patas, y con leve y alterno temblor en los brazuelos, se avizora mirando al farandul. Los cascabeles de las orejas tienen un largo y sutil temblor. El farandul sonrío siempre guiñando un ojo, y de pronto la perra se decide a levantar el brazuelo derecho.)

LUCERO.- ¿No estarás equivocada, Coimbra? Saluda, Coimbra, y pide perdón a este amigo de haberle calumniado.

PEDRO GAILO.- ¡Mala ralea! Burlas de un réprobo no afrentan.

LUCERO.- Amigo, hay que tomarlo como juego. ¡Al avío, Poca Pena!

PEDRO GAILO.- Mucho vas a reír en los Infiernos.

(POCA PENA tercia el pañolón, recogiendo al niño en sus pliegues, y el farandul se carga a la espalda la jaula del Pájaro Sabio. Caminan.)

POCA PENA.- ¡Ten entrañas de padre, Lucero!

LUCERO.- ¡Boca callada!

POCA PENA.- Romperé la esclavitud de esta vida. Me desapartaré de ti.

LUCERO.- ¿Sospechas que iría a cortejarte? Estás engañada.

POCA PENA.- Ya fuiste una vez y a un hombre diste muerte.

LUCERO.- Mi intención no era.

POCA PENA.- ¡Si el golpe venía para mí, por qué lo erraste?

LUCERO.- Suspende la tocata. ¿Tiene alpiste el pájaro?

POCA PENA.- Se niega a comer.

LUCERO.- ¡Coimbra, dónde encontraremos otro? ¿Te parece pedírselo al compadre Satanás?

POCA PENA.- ¡Pamemas!

(SE DESCONSUELA el niño en brazos de la madre, y sobre la espalda del errante bambolea la jaula del pajarito que saca la suerte: Dorada bajo el sol, es Alcázar de la Ilusión.)

## **ESCENA II**

(PARAJE de árboles sobre la carretera. Juana la Reina, en aquellas sombras, pide limosna con el pañuelo de flores abierto en las ribas de la cuneta, y el enano hundido en el jergón del dornajo, vicioso bajo la manta remendada, hace su mueca.)

LA REINA.- ¡Un bien de caridad para el desgraciado sin luz de razón! ¡Miradle tan falto de valimiento! ¡Ay! ¡Ay!

(A lo largo de sus palabras, gime oprimiéndose los vacíos. Y Rosa la Tatula, que en el buen tiempo de romerías y sementeras también pide limosna, le da sus consejos de vieja prudente y doctora.)

LA TATULA.- Habías de estar en el Hospital de Santiago. ¡Te entró fiero el dolor!

LA REINA.- ¡Años va que no me deja! ¡Ay! ¡Ay!

LA TATULA.- ¡Y fortuna que el hijo te vale un horno de pan!

LA REINA.- ¡Pudiera él salir de su jergón, aun cuando contra su madre, con un puñal desnudo se viniera! ¡Ay! ¡Ay!

LA TATULA.- Dios Nuestro Señor te lo dió así, y con ello se cumple su divina voluntad.

LA REINA.- ¿Has visto que vaya contra ella? ¡Ay! ¡Ay!

(SUSPIRANDO y trenqueando, con un plato de peltre en las manos, la mendiga se oprime los flancos. Tiene los ojos con vidrio, y la boca del color de la tierra.)

LA REINA.- ¡Ay, muero! ¡Ay, muero!

LA TATULA.- ¿Es mucha la dolor?

LA REINA.- ¡Un gato que me come en el propio lugar del pecado! ¡Ay!

LA TATULA.- ¡Es mal de ijada!

LA REINA.- ¡Un trago de anisado dábame la vida! ¡Ay! ¡Ay!

LA TATULA.- Alguno pasará que lleve su caneco.

LA REINA.- ¡El Señor me abre sus puertas! ¡Ay! ¡Ay!

LA TATULA.- Los trabajos del mundo ganan el Cielo.

LA REINA.- ¡Este día acabo! ¡Ay! ¡Ay!

(SE DOBLA con la boca pegada a la tierra, el pelo sobre las mejillas, y las manos arañando la yerba. Bajo el cairel roído del refajo, las canillas y los pies descalzos son de cera. Rosa la Tatula la contempla con expresión de sobresalto.)

LA TATULA.- ¡Prueba a levantarte! ¡No entregues el alma en este camino, criatura! ¡Tienes que hacer confesión y ponerte a las buenas con el Señor!

LA REINA.- ¡Ay, qué gran romaje! ¡No falta condumio!

LA TATULA.- La dolor te priva el sentido.

LA REINA.- ¡Recogedme ese pañuelo, que no le cabe encima más moneda!... ¡Calla, Laureano!... ¡Ay, qué bueno!...

LA TATULA.- ¡San Blas! ¿Esto es delirio?

LA REINA.- ¡Marelo, pon un vaso de agua de limón! ¡Hay dinero, Marelo!... ¡Hay dinero!

LA TATULA.- ¡Juana Reino, no acabes aquí, que me comprometes! ¡Prueba a tenerte! ¡Vamos para la aldea!

LA REINA.- ¡Qué estrellón en el Cielo!

(LA TATULA intenta levantar aquella reliquia doliente, y el cuerpo flácil y deshecho escúrrese alzando los brazos como dos aspás.)

LA TATULA.- ¡Ay, qué rajo!

(A LO LEJOS, bajo chatas parras, sostenidas en postes de piedra, asoma un mozuelo, y tras esta figura se diseña el perfil de otra figura tendida a la sombra. El rapaz, requiriendo el palo, échase a los hombros el tabanquillo de los lañadores. Es Miguelín

el Padronés, uno que anda caminos, al cual por sus dengues le suele acontecer en ferias y mercados que lo corran y afrenten. Miguelín lleva arete en la oreja.)

LA REINA.- ¡Acude acá, cristiano!

MIGUELÍN.- Si es por que te socorra, ya estoy cerca.

LA TATULA.- ¡Ven acá, por el alma de quien te trajo al mundo!

MIGUELÍN.- Me parió mi suegra.

LA TATULA.- Deja esos relatos. ¡La acudió un dolor de alferecía a Juana la Reina!

MIGUELÍN.- Friégala con ortigas.

LA TATULA.- ¡Ven acá, mal cristiano!

MIGUELÍN.- Ahora acude el Compadre Miau.

(EL OTRO que estaba tumbado a la sombra de las parras, ya se incorporaba y salía a la luz. Es aquel farandul otras veces visto en compañía de una mujer apenada que le llamaba Lucero.)

MIGUELÍN.- ¿Bajamos, Compadre Miau?

EL COMPADRE MIAU.- Solamente veríamos la mueca de la muerte.

MIGUELÍN.- ¿A usted le mandó el aire?

EL COMPADRE MIAU.- Hace rato mandóselo a Coimbra.

LA TATULA.- ¿Qué receláis, cativos?

EL COMPADRE MIAU.- Puesto que por nuestro nombre nos llama, vamos para allá caminando.

(LOS DOS compadres bajan hacia la carretera. Miguelín se busca con la lengua un lunar rizado que tiene a un canto de la boca, y el otro bate el yesquero. En la sombra de los robles yace la pordiosera inmóvil y aplastada. Las canillas desnudas salen del refajo como dos cirios de cera.)

LA TATULA.- ¡Juana Reina! ¡Juana Reina!

EL COMPADRE MIAU.- No esperes respuesta: Te cumple llevar aviso a las familias. Solamente declaras media verdad: Que en este paraje le entró dolor, y que con el dolor queda. Esa mujer ya está difunta.

LA TATULA.- ¡San Blas! ¡Que me cueste andar en justicias tener el corazón de manteca!

EL COMPADRE MIAU.- Excusado decir que a mí para nada me nombras...

LA TATULA.- ¿Y quién advirtió que era muerta?

EL COMPADRE MIAU.- No me nombras.

LA TATULA.- ¿Y si me llaman a declarar?



EL COMPADRE MIAU.- No me nombras.

LA TATULA.- Tanto temor¿ qué representa?

EL COMPADRE MIAU.- Tu cuero para un pandero.

(EL FARANDUL se ha sentado a la sombra de los árboles, y pica dos tagarninas juntas con su navaja de Albacete. Rosa la Tatula, helada y prudente, se calza los zuecos en la orilla de la carretera, requiere el zurrón de espigas, y apoyada en el palo, tranqueando, se parte a llevar la mala nueva. En la fronda del robledo, el idiota, negro de moscas, hace su mueca. Miguelín el Padrones, con la punta de la lengua sobre el lunar rizado, se escurre ondulando, y mete las manos redondas bajo el jergón del dornajo, de donde saca una faltriquera remendada, sonora de dinero.)

EL COMPADRE MIAU.- ¡El timbre es de plata!

MIGUELÍN.- De la que da la gata.

EL COMPADRE MIAU.- A verlo vamos.

MIGUELÍN.- Esto solamente es negocio mío.

EL COMPADRE MIAU.- ¡No le creía a usted tan avaro, compadre! Usted no quiere que sea negocio de los dos, y tenemos que ventilarlo. MIGUELÍN.- ¿En qué tribunal?

EL COMPADRE MIAU.- ¿Compadre, quiere usted que el pleito lo sentencie Coimbra?

MIGUELÍN.- Compadre, no quiero mi pleito en el Diablo.

(EL FARANDUL se levanta, liando el cigarro con aquella su navaja de cachas doradas, y apenas anda dos pasos se sienta sobre la arqueta del leñador. Miguelín, con una sonrisa sesga y muy pálido, esconde el bolso entre la faja. Después, bizcando para mirar el tufo que le cae sobre la frente, estalla la lengua.)

EL COMPADRE MIAU.- ¡Maricuela! Si por buenas no arrías el bolso, te mando al corazón la navaja.

MIGUELÍN.- ¿Qué fué de aquella mujer que iba en su compañía, Compadre?

EL COMPADRE MIAU.- Para su tierra caminando.

MIGUELÍN.- ¿Muy largo camino?

EL COMPADRE MIAU.- ¡Muy largo!

MIGUELÍN.- ¿No será el fin del mundo?

EL COMPADRE MIAU.- La plaza de Ceuta.

MIGUELÍN.- Donde está el gran presidio.

EL COMPADRE MIAU.- Y la flor de España.

MIGUELÍN.- ¿Conoce usted esa ribera?

EL COMPADRE MIAU.- Comadre Maricuela, de allá soy escapado. ¿Qué se ofrece?

MIGUELÍN.- ¡Y mirando que tanto tiene corrido, no será mejor que renuncie a estos cuartos!

EL COMPADRE MIAU.- Maricuela, cambia la tocata. Aún estoy por reclamarte un recuerdo en el escalo de la Colegiata de Viana.

MIGUELÍN.- Si por sospechas fuí a la cárcel, por estar sin culpa a la calle me echaron.

EL COMPADRE MIAU.- ¿Recuerda usted una ocasión en que estábamos con chanzas en la taberna del Camino Nuevo?

MIGUELÍN.- ¡Coplas!

EL COMPADRE MIAU.- Coimbra le ha designado como de aquel negocio.

MIGUELÍN.- ¡Coplas!

EL COMPADRE MIAU.- Coplas fueron, que escarbando al pie de la ventana por donde se hizo el robo, descubrió este arete. Recóbrelo usted, que es hermano del que lleva en la oreja, y repartamos ese dinero. Y si usted no quiere la prenda, iremos con ella a los Señores Guardias.

MIGUELÍN.- ¡Cochinos ochavos! ¡Los aborrezco! ¡A pique estuvimos de reñir, compadre! Riña de enamorados.

### **ESCENA III**

(Otro camino galgüeando entre las casas de un quintero. Al borde de los tejados maduran las calabazas verdigualdas, y suenan al pie de los hórreos las cadenas de los perros. Baja el camino hasta una fuente embalsada en el recato de una umbría de álamos. Silban los mirlos, y las mujerucas aldeanas dejan desbordar las herradas, contando los cuentos del quintero. Rosa la Tatula llega haldeando, portadora de la mala nueva.)

LA TATULA.- ¡Alabado sea Dios, y qué callada es su divina Justicia! Ahí atrás queda privada del sentido Juana la Reina. Estuve dándola voces, y ni a pie ni a mano. Tiene la color de la muerte. Sin tanta ansia como llevo por estar en la villa, pasábame por la puerta de aquella hermana que tiene en la Cruz de Leson. ¿Alguna de vosotras mora por aquel ruero?

UNA MUJERUCA.- Puerta con puerta tenemos las casas.

LA TATULA.- Ya le podías llevar la mala razón.

UNA MUJERUCA.- ¿Y a tu consentimiento rindió el alma?

LA TATULA.- Que tiene la color de la muerte, es cuanto digo.

OTRA MUJERUCA.- Llevaba tiempo que roía en ella el mal. Ya pasó sus trabajos, soles y lluvias, siempre a tirar del carretón. ¿Qué suerte tendrá ahora el engendro? ¿Adónde rodará?

LA TATULA.- Conforme al modo que ello se considere, es una carga y no la es. Juana la Reina achicaba en un día más bebida que una de nos achica en un año, y la bebida

no la dan sin moneda. Por su engendro tenía mantención. ¡Mal sabéis lo que se gana con un carretón! No hay cosa que más compadezca los corazones. Juana la Reina sacaba un diario por riba de siete reales. ¿Y adónde vas tú, cuerpo sano, que saques ni el medio de ese estipendio?

(DOS MUJERES, madre e hija, con los cántaros en la cabeza, bajan por el sendero a la umbría de la fuente. La madre, blanca y rubia, risueña de ojos, armónica en los ritos del cuerpo y de la voz. La hija, abobada, lechosa, redonda, con algo de luna, de vaca y de pan.)

UNA MUJERUCA.- Cara aquí vienen las Gailas. Esas son familia.

LA TATULA.- Mari-Gaila, casada con un hermano carnal de la difunta. Pedro Gailo, el sacristán, en sus papeles es Pedro del Reino.

OTRA MUJERUCA.- El porte que ellas traen no es de saber la nueva.

LA TATULA.- Mari-Gaila corre, que a tu cuñada le acudió una alferecía, y está privada en las sombras de la vereda.

MARI-GAILA.- ¿Cuál de las dos cuñadas?

LA TATULA.- Juana la Reina.

MARI-GAILA.- ¡Ay, Tatula, declárate si ella es difunta, que no me falta fortaleza!

REZO DE LAS MUJERES.- Más de lo que sabes aquí no sabemos.

(MARI-GAILA deja caer el cántaro, desanuda el pañuelo que lleva a la cabeza, y frente a la hija que suspira apocada, abre los brazos en ritmos trágicos y antiguos. La fila de cabezas, con un murmullo casi religioso, está vuelta para la plañidera que bajo las sombras de la fuente aldeana resucita una antigua belleza histriónica. Detenida en lo alto del camino, abre la curva cadenciosa de los brazos, con las curvas sensuales de la voz.)

MARI-GAILA.- ¡Escacha el cántaro, Simoniña! ¡Simoniña, escacha el cántaro! ¡Qué triste sino! ¡Acabar como la hija de un déspota! ¡Nunca jamás querer acogerse al abrigo de su familia! ¡Ay, cuñada, no te llamaba la sangre, y te llamó para siempre la tierra que todos pisan de una vereda! ¡Escacha el cántaro, Simoniña!

UNA MUJERUCA.- ¡No hay otra para un planto!

OTRA MUJERUCA.- De la cuna le viene esa gracia.

OTRA MUJERUCA.- Corta castellano como una alcaldesa.

MARI-GAILA.- ¡Ay, cuñada, soles y lluvias, andar caminos, pasar trabajos, fueron tus romerías en este mundo! ¡Ay, cuñada, por cismas te despartistes de tus familias! ¡Y qué mala virazón tuviste para mí, cuñada! ¡Ay, cuñada, te movían lenguas anabolenas!

LA TATULA.- Las familias, si no es que son padres para hijos, hay que tenerlas como ajenas.

UNA MUJERUCA.- La ley de sangre siempre da su dictado.

LA TATULA.- Por veces también se niega.

MARI-GAILA.- ¡No en mi pecho, Tatula!

LA TATULA.- Así se contempla.

MARI-GAILA.- Y aun cuando me quede sin pan que llevar a la boca, he de hacerme el cargo del carretón.

LA TATULA.- El carretón, si no lo retiras de los caminos, trae provecho.

MARI-GAILA.- ¡Cativo provecho si tengo que dejar el apaño de mi casa!

LA TATULA.- Lo pones en arriendo. Si llega el caso, habla conmigo.

MARI-GAILA.- Lo tendré presente. Que venga a mí el cargo del carretón, tampoco lo dificulto. La difunta era hermana de mi hombre, y otra familia más allegada no tiene.

LA TATULA.- El pleito será entre vosotros y tu cuñada Marica del Reino.

MARI-GAILA.- ¡Pleito! ¿Por qué ha de haber pleito? Yo hago esta caridad porque tengo conciencia. ¿Quién puede disputarle el cargo al hermano varón? Si van a justicias, el varón gana el pleito o no hay ley derecha.

LA TATULA.- Pues si para en tu dominio, recuerda de lo que ahora tenemos hablado.

MARI-GAILA.- Ya te echo el alto. Ninguna palabra hay de por medio.

LA TATULA.- Cierto que no hay palabra, pero si quieres recordar alguna cosa de lo hablado...

MARI-GAILA.- Aquello que no se me borre podré recordarlo.

LA TATULA.- Yo me pasaré por tu puerta.

MARI-GAILA.- Con bien llegues a ella.

UNA MUJERUCA.- El carretón representa un horno de pan.

OTRA MUJERUCA.- ¡De pan trigo!

MARI-GAILA.- ¡Qué mala ventura tuviste, cuñada! ¡Aprendan de ti las Anabolenas!  
¡Morir sin confesión en un camino!

(SIMONIÑA, blanca, simplona, carillena, apretando los ojos remeda el planto de su madre, y abre los brazos ante el cántaro roto.)

#### **ESCENA IV**

(EL ROBLEDO, al borde del camino real. Juana la Reina está tendida de cara al cielo, y tiene sobre el pecho una cruz formada por dos ramas verdes. Los pies descalzos y las canillas del color de la cera, asoman por debajo de la saya como dos cirios. Bastián de Candás, alcalde pedáneo, pone guardas a la muerta, y da órdenes con una mano en el aire, como si fuese a bendecir.)

EL PEDÁNEO.- Vosotros, rapaces, aquí firmes, sin desviaros del pie de la finada difunta. No habéis de consentir por cosa del mundo que muevan el cuerpo antes de comparecer el Ministro de la Ley.

(ALGUNAS mujerucas aldeanas llegan haldeando. Resplandor de faroles, negrura de mantillas. Viene, entre ellas una vieja encorvada que da gritos con el rostro entre las manos. Por veces se deja caer en tierra abriendo los brazos, y declama las frases rituales de un planto. Es Marica del Reino, hermana de la difunta.)

MARICA DEL REINO.- ¿Dónde estás, Juana? ¡Callaste para siempre! ¡Nuestro Señor te llamó, sin acordar de los que acá quedamos! ¿Dónde estás, Juana? ¿Dónde finaste, hermana mía?

UNA MOZA.- ¡Conformidad, tía Marica!

(TÍA MARICA, ayudada por las mujeres y cubierta con el manteo, camina encorvada. Cuando llega al pie de la difunta, se abraza con ella.)

MARICA DEL REINO.- ¡Ay, Juana, hermana mía, qué blanca estás! ¡Ya no me miran tus ojos! ¡Ya esa boca no tiene palabras para esta tu hermana que lo es! ¡Ya no volverás a detenerte en mi puerta para catar los bollos del pote! ¡Cegabas por ellos! ¡Inda esta segunda feria los merendamos juntas! ¡Qué bien te sabían con unto y con nébodas!

(DESPUÉS del planto, queda recogida sobre las rodillas, gimiendo monótonamente. Las mujerucas se sientan en torno, refiriendo azares de los caminos, casos de muertes repentinas, cuentos de almas en pena. Y cuando decae el interés de aquellas historias, renueva su planto Marica del Reino. Atravesando la robleda, llega el matrimonio de los Gailos. La mujer, echada sobre los hombros la mantilla, y el marido, con capa larga y bastón señorial de dorada contera y muleta de hueso. La hermana, viéndolos llegar, se alza de rodillas y abre los brazos en dramática expresión.)

MARICA DEL REINO.- ¡Tarde vos dieron el aviso! Yo llevo aquí el más del día, casi que estoy tullida de la friura de la tierra.

PEDRO GAILO.- El hombre que tiene cargo, no dispone de sí, Marica. ¿Y cómo fué que aconteció esta incumbencia?

MARICA DEL REINO.- ¡Ordenado estaría en la divina proposición!

PEDRO GAILO.- ¡Cabal! ¿Pero cómo fue que ello aconteció?

MARICA DEL REINO.- ¿Y a mí lo preguntas? ¡Vírate para la difunta, que ella solamente puede darte la respuesta!

PEDRO GAILO.- ¡Difunta, hermana mía, mucho te tiraba el andar por caminos, y andando por ellos topaste la muerte!

MARICA DEL REINO.- ¡Las mismas consideraciones le tengo hechas! ¡Dios nos ampare!

(EL SACRISTÁN, limpiándose los ojos, donde el estrabismo parece acentuarse, se acerca al dornajo del idiota.)

PEDRO GAILO.- ¡Ya eres huérfano, y no puedes considerarlo, Laureano! ¡Tu madre, la hermana mía, es finada, y no puedes considerarlo, Laureano! ¡Por padre tuyo putativo me ofrezco?

MARICA DEL REINO.- El cargo del inocente a mí me cumple.

MARI-GAILA.- Nosotros tampoco lo abandonamos, cuñada.

(MARI-GAILA tiene el gesto de desenfado y una luz provocativa en los ojos parteros. La otra tuerce la cabeza mostrando desdén.)

MARICA DEL REINO.- A mi hermano, que lo es, me refería.

MARI-GAILA.- Mas yo te respondía.

EL PEDÁNEO.- Muera el cuento.

PEDRO GAILO.- ¿Qué esperamos, Bastián?

EL PEDÁNEO.- Esperamos la comparecencia de la Justicia.

(POR el camino real vese venir al juez, caballero en un rucio de gayas jalmas y anteojeras con borlones. El alguacil zanquea al flanco, como espolique. Las mujerucas, alzadas sobre las rodillas y soplándose los dedos, avivan la luciérnaga de sus faroles. Comienza un planto solemne.)

MARICA DEL REINO.- ¡Juana, hermana mía, si en el mundo de la verdad topas con mi difunto, dirásle la ley que le guardé! ¡Dirásle que nunca más quise volver a casar, y que no me faltaron las buenas proporciones! Ahora soy una vieja, pero me dejó bien lozana! Dirásle que un habanero de posibles me pretendía, y que jamás le viré cara. ¡Un mozo como un castillo!

MARI-GAILA.- ¡Cuñada, flor de los caminos, ya estás a la vera de Dios Nuestro Señor! ¡Cuñada, que tantos trabajos pasaste, ya tienes regalo a su mesa! ¡Ya estás en el baile de los ángeles. ¡De hoy más tu pan es pan con huevos y canela! ¡Ay, cuñada, quién como tú pudiese estar a oír los cuentos divertidos de San Pedro!

## **ESCENA V**

(San Clemente. El atrio con la iglesia en el fondo. Pasa entre los ramajes el claro de luna. Algunos faroles, posados en tierra, abren sus círculos de luz aceitosa en torno al bulto de la difunta, modelado bajo una sábana blanca. Los aldeanos del velorio -capas y mantillas- beben aguardiente al abrigo de la iglesia. El murmullo de las voces, las pisadas, las sombras tienen el sentido irreal y profundo de las consejas.)

PEDRO GAILO.- Desde el momento primero, yo fuí en decir que la difunta finó por haber bebido de alguna fuente ponzoñosa, pues ya van muchas desgracias en ganados y cristianos así aparejadas.

MARI-GAILA.- Y el engendro bebió algún trago de la misma agua, pues todo se derramó, con perdón, en las pajas. Fue menester lavarlo como a un niño de teta. ¡Y si supieseis qué completo es de sus partes!

MARICA DEL REINO.- ¡Calla, cuñada! Poco tendrás que renegar de tales trabajos, que yo me hago cargo del carretón.

MARI-GAILA.- ¡Ahí está tu hermano! Con él te gobiernas, Marica.

MARICA DEL REINO.- ¿Qué tienes tú que deponer, hermano mío?

PEDRO GAILO.- Los brazos de un hombre llevan mejor cualquiera carga.

MARICA DEL REINO.- La voluntad de la difunta era encomendarme el cuidado del carretón. ¡Declarado me lo tenía!

MARI-GAILA.- ¿Dónde están los testigos, Marica?

MARICA DEL REINO.- Con mi hermano hablaba.

MARI-GAILA.- Pero yo te escuchaba.

MARICA DEL REINO.- ¡Ay, si la difunta pudiera declarar su voluntad!

PEDRO GAILO.- ¡Habla tú, difunta hermana mía! Habla si era tu intención negar la ley de familia.

LA TATULA.- No esperes te responda, que la muerte no hila palabras.

EL PEDÁNEO.- Tiene sin aire el fol, y no hay palabra sin aire, como no hay llama.

PEDRO GAILO.- Pero se obran prodigios.

EL PEDÁNEO.- En otros tiempos, que en éstos al carro de la muerte ninguno le quita los bueyes.

MARICA DEL REINO.- ¡Y todo este hablar salió a cuento del pleito que tratan entre sí de sustentar dos hermanos propios carnales!

CORO.- Sancta María. *Ora pro nobis.*/Sancta Dei Génatrix./*Ora pro nobis*/  
Sancta Virgo vírginum. *Ora pro nobis*/ Mater Christi. *Ora pro nobis* /Mater divínæ  
grátiae. *Ora pro nobis*/ Mater puríssima. *Ora pro nobis*/ Mater castíssima. *Ora pro*  
*nobis*/ Mater inviolata. *Ora pro nobis*/Mater intemerata. *Ora pro nobis*/ Mater  
immaculata. *Ora pro nobis*/ Mater amabilis. *Ora pro nobis*/ Mater admirabilis. *Ora pro*  
*nobis*/ Mater boni consílii. *Ora pro nobis*/  
Mater Creatoris. *Ora pro nobis*/ Mater Salvatoris. *Ora pro nobis*/ Virgo prudentissima.  
*Ora pro nobis*/ Virgo veneranda. *Ora pro nobis*/ Virgo prædicanda. *Ora pro nobis*/  
Virgo potens. *Ora pro nobis*/ Virgo clemens. *Ora pro nobis*/ Virgo fideeis. *Ora pro*  
*nobis*/ Speculum iustitiæ. *Ora pro nobis*/ Sedes sapientiæ. *Ora pro nobis*/ Causa  
nostræ lætitiæ. *Ora pro nobis*/ Vas spirituale. *Ora pro nobis*/ Vas honorabile. *Ora pro*  
*nobis*/ Vas insigne devotiõnis. *Ora pro nobis*/ Rosa mystica. *Ora pro nobis*/ Turris  
davidica. *Ora pro nobis*/ Turris eburnea. *Ora pro nobis*/ Domus aurea. *Ora pro nobis*/  
Foederis arca. *Ora pro nobis*/ Ianua cæli. *Ora pro nobis*/ Stella matutína. *Ora pro*  
*nobis*/ Salus infirmorum. *Ora pro nobis*/ Refúgium peccatorum. *Ora pro nobis*/  
Consolatrix afflictorum. *Ora pro nobis*/ Auxílium christianórum. *Ora pro nobis*/  
Regína/ angelorum. *Ora pro nobis*/ Regína patriarcharum. *Ora pro nobis*/ Regína  
prophetarum. *Ora pro nobis*/ Regína apostolorum. *Ora pro nobis*/ Regína martyrum.

*Ora pro nobis/ Regína confessórum. Ora pro nobis/ Regína vírginum. Ora pro nobis/ Regína sanctorum ómnium. Ora pro nobis/ Regína sine labe originali concepta. Ora pro nobis/ Regína in cælum assumpta. Ora pro nobis/ Regína sacratíssimi rosarii. Ora pro nobis/ Regína pacis. Ora pro nobis*

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi. Parce nobis, Dómine./ Agnus Dei, qui tollis peccata mundi. Exáudi nos, Dómine./ Agnus Dei, qui tollis peccata mundi. Miserere nobis.*

*Ora pro nobis Sancta Dei Genetrix./ Ut digni efficiamur promissionibus Christi./ Concedenos famulos tuos/ Quae sumus, Domine Deus, perpetua mentis et corpore sanitate gaudere, et gloriosa Beatae Mariae semper Virginis/ Intercessione, a praesenti liberari tristia et aeterna et aeterna perfrui laeti./ Per Chrístum Dóminum nóstrum./ Amen*

MARI-GAILA.- No habrá pleito si tú respetas el derecho del que nació varón.

MARICA DEL REINO.- Consultaremos con hombre de Ley.

EL PEDÁNEO.- ¡Como lleguéis a la puerta del abogado, os enredáis más! Sin salir de la aldea hallaréis barbas honradas sabiendo de Ley.

PEDRO GAILO.- ¿Cuál es tu dictado, Bastián de Candás?

EL PEDÁNEO.- Si fuese a daros mi dictado, a ninguno había de contentar. ¡Como que ninguno tiene la Ley!

MARI-GAILA.- ¿No llama al hermano varón?

EL PEDÁNEO.- Las voces de la Ley tú no las alcanzas.

MARI-GAILA.- ¡Pero aquí hay alguno que sabe latines!

EL PEDÁNEO.- A eso solamente respondo que latines de misa no son latines de Ley.

PEDRO GAILO.- ¿Cuál es tu dictado, Bastián de Candás?

EL PEDÁNEO.- ¡Si no habéis de seguirlo, para qué escucharlo!

MARICA DEL REINO.- Te pedimos tu consejo, y cumples con darlo.

EL PEDÁNEO.- Si como la finada no deja otro bien que el hijo inocente, dejase un par de vacas, cada cual se llevaría su vaca de la corte. Tal se me alcanza. Y si dejase dos carretones, cada cual el suyo.

LA TATULA.- Tampoco había pleito.

EL EDÁNEO.- Pues si solamente deja uno también habéis de repartiros la carga que represente.

LA TATULA.- No es carga, que es provecho.

EL PEDÁNEO.- Son bienes proindivisos, que dicen en juzgados.

MARI-GAILA.- ¡Ay, Bastián, tú sentencias, pero no enseñas cómo se puede repartir el carretón! ¿Zueco en dos plantas, dónde irás que lo veas?



EL PEDÁNEO.- Pero vi muchos molinos cada día de la semana, moler para un dueño.

UNA MOCINA.- Mi padre muele doce horas en el molino de Andrés.

MARICA DEL REINO.- Por manera que el justo sentir es de repartirse el carretón entre las familias, determinados los días.

EL PEDÁNEO.- Un suponer: Sois dos llevadores de un molino. De lunes a miércoles saca el uno la maquila, y el otro de jueves a sábados. Los domingos van alternados.

LA TATULA.- Así no había pleito.

MARICA DEL REINO.- A ti te corresponde hablar, hermano mío.

PEDRO GAILO.- Lo que propone aquí este vecino honrado es un consejo, y a nosotros cumple tomarlo o dejarlo. Mi sentir ya está manifiesto, el tuyo debes declararlo.

MARICA DEL REINO.- Mi sentir está con el tuyo, y de ahí no me descarrío.

MARI-GAILA.- Retuertas vienen esas palabras.

MARICA DEL REINO.- Claras como el sol.

EL PEDÁNEO.- Veremos si yo marchó por tus caminos, Marica del Reino. A mi ver, con tales palabras quieres significar que te avienes con aquello que se avenga este tu hermano.

MARICA DEL REINO.- ¡Claramente!

EL PEDÁNEO.- ¿Y tú qué respondes, Pedro del Reino?

MARI-GAILA.- Este bragazas se conforma al respectivo.

EL PEDANEIO.- Pues muera el cuento.

MARICA DEL REINO.- Por manera que tres días el carretón al cargo mío, y otros tres al cargo de mi cuñada.

EL PEDÁNEO.- El domingo es el indiviso.

LA TATULA.- Ya tenéis hechas las partijas, sin peritos.

MARI-GAILA.- Hay que cumplimentarlo bebiendo una copa. Cachea por el caneco del aguardiente, marido.

PEDRO GAILO.- Míralo a la vera tuya, arrimado a las parihuelas de la difunta.

MARI-GAILA.- Y hay que darle una copa al baldadiño.

EL PEDÁNEO.- ¿Lo cata?

MARI-GAILA.- Y se relame. Veréis vosotros cómo no se conforma con una. Está imbuido en la bebida.

LA TATULA.- Tantas lluvias y soles por caminos... Sin ese reparo moría.

MARI-GAILA.- ¿Quieres echar una copa, Laureano?

LA TATULA.- Amuéstrale el caneco, que por palabras no saca el sentido.

(MARI-GAILA, donairoso y gentil, erguida al pie de la difunta, colma el vaso de las rondas, y respira con delicia el aroma del aguardiente.)

MARI-GAILA.- Bastián, a ti toca beber el primero, que fallaste el pleito.

EL PEDÁNEO.- Pues a la salud de toda la compañía.

MARI-GAILA.- A tras de ti va el baldadiño. Ahora lo catas, Laureano.

LA TATULA.- Dáselo para que remede el trueno. ¡Lo hace cumplidamente!

MARI-GAILA.- ¡Mirad aquí, por vuestra alma! ¡Saca la lengua como un pito!

EL IDIOTA.- ¡Hou! ¡Hou! ¡Dade acá!

MARI-GAILA.- ¿Quién lo da?

EL IDIOTA.- Nanay.

LA TATULA.- ¿Qué es ello, Laureano?

EL IDIOTA.- Hou! ¡Hou!

MARI-GAILA.- ¿Cómo se pide?

EL IDIOTA.- ¡Releche! ¡Hou! ¡Hou!

MARICA DEL REINO.- Dale el trago y no lo hagas más condenar.

MARI-GAILA.- Has de hacer el trueno, si quieres beber.

EL IDIOTA.- ¡Miau! ¡Fu! ¡Miau!

MARI-GAILA.- Cativo, así es el gato.

LA TATULA.- Laureano, remeda el cohete que vas a beber.

MARICA DEL REINO.- No lo hagáis más condenar.

EL IDIOTA.- ¡Ist!... ¡Tun!... ¡Tun!... ¡Tun!... ¡Ist!... ¡Tun!...

EL PEDÁNEO.- Ya se ganó el trago.

MARI-GAILA.- ¡Es un mundo de divertido!

PEDRO GAILO.- ¡Enternece!

MARICA DEL REINO.- ¡La finada, muy bien adprendido lo tenía! No por ser nuestra hermana dejaba de ser una mujer de provecho. ¡Ay, Juana, qué negro sino tuviste!

MARI-GAILA.- ¡Ay, cuñada, espera el día para el planto, y bebe tu copa, que ya se me cansan los brazos de estar alzados con el caneco!

(LA OTRA suspira y, antes de catar el aguardiente, se pasa por los labios un pico de la mantilla. Luego, de un sorbo, con mueca de repulsa, apura el trago. Mari-Gaila bebe la postrera y se sienta en el corro. Una vieja comienza un cuento, y el idiota, balanceando la cabeza enorme sobre la almohada de paja, da su grito en la humedad del cementerio.)

EL IDIOTA.- ¡Hou! ¡Hou!

## **ACTO II**

### **ESCENA I**

(Lugar de Condes. Viejo caserío con palios de vid ante las puertas. Eras con hórreos y almiaras: Sobre las bardas, ladradores perros. El rayar del alba, estrellas que se apagan, claras voces madrugueras, mugir de vacas y terneros. Sombras con faroles entran y salen en los establos oscuros, portando brazadas de yerba. Cuece la borona en algún horno, y el humo de las jaras monteses perfuma al casal que se despierta. Marica del Reino, acurrucada en el umbral de su casa, se desayuna con el cuenco de berzas.)

UNA VECINA.- ¿Cuido que espera al carretón, tía Marica?

MARICA DEL REINO.- Desde ayer que lo espero.

LA VECINA.- Pues se demora su cuñada la Gaila.

MARICA DEL REINO.- ¡Cuñada! Esa palabra me sujeta la lengua. A la gran ladra, como trae otras luces dentro del fol, la toma el oscuro sobre los caminos, y se pasa la noche por ventorrillos y tabernas, perdiendo la conducta.

LA VECINA.- Cuando tiene una copa, muy divertida se pone. ¡San Blas lo que pudimos reír con ella estos tiempos pasados en el ventorrillo de Ludovina! El Ciego de Gondar, que también estaba a barlovento, la requería para que se le juntase, y ella le cerraba la boca con cada sentencia...

MARICA DEL REINO.- Pues el ciego es agudo.

LA VECINA.- Pues no le valía su agudeza. Y todo se lo decían en coplas: El ciego con la zanfona, y ella con el pandero.

MARICA DEL REINO.- Milagros del vino, y mal mirar por la conducta.

LA VECINA.- ¡Si no se paga todo lo que bebe! Muchos la convidan por su labia y por oírle las coplas tan divertidas que saca.

MARICA DEL REINO.- ¡Es gracia nueva que nunca le conocí! ¡Y no haber modo de redención para el baldadiño! Ni mira por él, ni le remuda la paja del jergón, ni le pasa unas aguas por sus vergüenzas, que está llagado como un San Lázaro. ¡Ay, qué alma negra!

LA VECINA.- Pues el carretón rinde su provecho. ¡Algunos quisieran ese bien!

MARICA DEL REINO.- A ella le rinde, porque no se duele de pasearlo por soles y lluvias, de feria en feria. Otra cosa acontece conmigo. Como es mi sangre, me compadece, y solamente trabajos me procura. ¡Rodando el carretón todo el día, nunca arribé al estipendio de una peseta!

LA VECINA.- Pues su cuñada, en bebida ya lo sobrepasa.

MARICA DEL REINO.- A mí me ata la decencia.

LA VECINA.- Y cuando ella bebe, convida al carretón.

MARICA DEL REINO.- ¡No es mérito! También se lo gana.

LA VECINA.- Pues el anisado tampoco ha de ser cosa buena para el inocente.

MARICA DEL REINO.- Superado, no. Una copa, si tiene lombrices, se las quema.

LA VECINA.- Quedárase en una...

MARICA DEL REINO.- ¡No me lo digas!

LA VECINA.- Y hoy no espere a su cuñada la Mari-Gaila.

MARICA DEL REINO.- ¡Cállate ese texto! ¡Cuñada! ¡Cuñada! ¡Nunca esa gran bribona lo fuera! ¡Y el hermano mío, tan engañado!

LA VECINA.- Tío Pedro canta en los entierros, y la mujer en los ventorrillos.

MARICA DEL REINO.- ¡Cuánta verdad que las mujeres somos hijas de la Serpiente! ¡Y el hermano mío, tan ajeno de su vergüenza!

LA VECINA.- El solamente ve la moneda.

MARICA DEL REINO.- ¡Ni eso!

LA VECINA.- La Mari-Gaila aventuro que se fué con el carretón a la feria de Viana. No pierde ella ese provecho.

MARICA DEL REINO.- ¡Y me roba mi día! ¡Santo Tomás, una y no más! Rescato el carretón y no se lo vuelvo. Te lo digo secretamente: La sombra de mi hermana vino a llamar en mi puerta: Ve los trabajos que pasa el hijo de su pecado, y me declaró que no quiere verlo en manos ajenas. Me ordenó hacerme todo el cargo del carretón, y a esa intrusa le pronosticó fierros de cadenas en este mundo y en el otro. ¡Si te digo mentira, que me condene!

LA VECINA.- Son cosas que traen los sueños.

MARICA DEL REINO.- Estaba bien despierta.

LA VECINA.- ¿Y talmente habló con el alma de la difunta?

MARICA DEL REINO.- ¡Talmente! No lo divulgues.

LA VECINA.- Sepulto queda.

(LA VECINA entra en su casa a mirar por la lumbre. Pica en el umbral una clueca con pollos, y tres críos, sucios, que enseñan las carnes, se desayunan sobre una higuera.

## **ESCENA II**

(UN SOTO de castaños, donde hace huelgo la caravana de mendigos, lañadores y criberos, que acuden anuales a las ferias de Agosto en Viana del Prior. La Mari-Gaila, gozosa de su nueva aventura, sofocada y risueña, llega tirando del dornajo, por la carretera cegadora de luz.)

MIGUELÍN.- Mucho te vale el tesoro, Mari-Gaila.

MARI-GAILA.- Ni un mal chavo pelón.

EL CIEGO DE GONDAR.- ¡Si robas la plata con la ocurrencia que sacaste de enseñar las vergüenzas del engendro!

MARI-GAILA.- No son tiempos estos en que corra dinero

EL VENDEDOR DE AGUA DE LIMÓN.- El dinero, aun cuando se deje sentir, es a corros, y siempre se duelen los de algún arte.

EL CIEGO DE GONDAR.- ¡Por acá nos dolemos todos!

MIGUELÍN.- No hay dinero, y el que hay lo emboba el Compadre Miau.

MARI-GAILA.- ¡Séptimo Miau! Tengo oído, y también de su perro Coimbra. A lo que cuentan, es un tuno de mucho provecho.

MIGUELÍN.- ¡Un condenado!

(MARI-GAILA arrima el dornajo a la sombra de los castaños y se sienta a la vera, los ojos y los labios alegres de malicias.)

MARI-GAILA.- Me va por la pierna una pulga con zuecos, y voy ver si la cazo. ¡No mires, Padronés!

MIGUELÍN.- ¿Qué temes? ¿Qué te saque tacha? Público es que las piernas tienes tuertas.

MARI-GAILA.- Tuertas y encanilladas.

EL CIEGO DE GONDAR.- Contigo no hay penas. Puestos los dos a correr ferias y romerías, ganáramos muy buenos machacantes. Y tú ya no dejas esta vida.

MARI-GAILA.- Es el bien que me trujo la herencia renegada.

MIGUELÍN.- ¿Pues no abandonaste el Palacio del Rey?

MARI-GAILA.- Abandoné mi casa donde era reina.

EL VENDEDOR DEL AGUA DE LIMÓN.- Muy mal le irá a usted, señora, pero tiene usted unas carnes que no tenía.

LA TATULA.- ¡Y colores!

MARI-GAILA.- Toda la vida tuve las colores de una rosa, así me achacaron lo de la bebida. ¡Cuando era la buena conducta!

(RÍEN los mendigos, negros y holgones, tumbados a la sombra de los árboles. Por la carretera, una niña con hábito nazareno, conduce un cordero encintado, sonriendo extática entre la pareja de sus padres, dos aldeanos viejos. Mozas vestidas de fiesta pasan cantando, entre tropas de chalanos y pálidos devotos que van ofrecidos.)

CORO.- Nosa Señora da Barca, eu/ ben a vin no sol posto, ten /unha rosa n aman, outra /na mazá do rostro.

EL VENDEDOR DEL AGUA DE LIMÓN.- Promete estar superior la feria de Viana.

MIGUELÍN.- La feria que estos tiempos suena, es la del Cristo de Bezán.

MARI-GAILA.- Esas ferias distantes son buenas para vosotros, que sois cuerpos libres. ¿Pero, adónde voy yo, siete leguas tirando del carretón?

EL CIEGO DE GONDAR.- Se busca una buena compañía, y se hace el camino por jornadas. Para sacar del carretón su porqué, las ferias de la montaña. Esas son ferias de mucho bien de Dios.

MARI-GAILA.- Adonde ese año no faltó es al San Campio de la Arnoya.

EL CIEGO DE GONDAR.- Y verás tú provecho, si te pones en un acuerdo conmigo.

MARI-GAILA.- De acuerdo ya estamos, salvo que tú llames acuerdo al dormir juntos, y eso de mí no lo esperes.

LA TATULA.- ¡Amén de Dios, si el pecado no puede con vosotros!

ARI-GAILA.- Con mi carne de rosas, que este cativo ya me está palpando. ¡Aparta la mano, centellón!

EL CIEGO DE GONDAR.- ¡No escapes, Mari-Gaila!

MARI-GAILA.- Cachea si tienes un mixto.

EL CIEGO DE GONDAR.- ¿Quieres hacerte la calderada?

MARI-GAILA.- ¡Mucho penetras!

EL CIEGO DE GONDAR.- Me llegaron vientos de sardinas. ¿Y si juntáramos el compango, Mari-Gaila?

MARI-GAILA.- De mi banda, solamente puedo poner cuatro arenques que me dieron en una puerta. Es comida que reclama bebida.

EL CIEGO DE GONDAR.- Tiéntame las alforjas, que algo bueno viene en ellas.

MARI-GAILA.- ¡Ay, tunante! Te das el trato de un Padre Prior.

(MARI-GAILA, los brazos desnudos y las trenzas recogidas bajo el pañuelo de flores, enciende unas ramas, y se levantan cantando las lenguas de una hoguera. El humo tiende olores de laurel y sardinas, con el buen recuerdo del vino agrio y la borona aceda. Un viejo venerable, que parecía dormido, se incorpora lentamente. Tiene el pecho cubierto de rosarios y la esclavina del peregrino en los hombros.)

CORO.- Hoxe eiquí, mañán alá, /pasado mañán na feira, deste / modo vai pasando esta vida / pasaxeira.

EL PEREGRINO.- A fe que siento, cristianos, no tener cosa que ofreceros para ser parte.

MARI-GAILA.- Pues la alforja rumbo mete.

EL PEREGRINO.- No guarda otra cosa que mi penitencia.

EL CIEGO DE GONDAR.- ¡Algún pernil!

EL PEREGRINO.- La piedra donde descanso la cabeza cuando duermo.

(ABRE la alforja y enseña un canto del río con un gran alvéolo redondo y pulido, la huella de largos sueños penitentes. Mari-Gaila, ante aquel prodigio, siente una gozosa ternura.)

CORO.- Aluméame, aluméame, estrelíña /da fortuna; aluméame, / aluméame, mentras que non vén/ a lúa.

MARI-GAILA.- Llegue acá, venturoso, y haremos entre los tres reparto.

EL PEREGRINO.- ¡Alabado sea Dios!

MARI-GAILA.- ¡Alabado siempre sea!

(MARI-GAILA aparta las sardinas de la lumbre y las pone en una escudilla de peltre. Luego saca el pan y la bota de las alforjas del ciego, y hace un lugar al peregrino en torno de la capa remendada, que sirve de mantel. Mientras come la compañía, el ciego, con risa socarrona, huele su sardina puesta sobre una tajada de pan, y alarga la oreja.)

CORO.- Hoxe eiquí, mañán alá, /pasado mañán na feira, deste/ modo vai pasado esta vida/ pasaxeira.

EL CIEGO DE GONDAR.- El cabezal lo tiene de piedra, pero las muelas aún le ganan. La penitencia es para el mal dormir, que para el mal comer... ¡Contro con el santo!

EL PEREGRINO.- Tres días llevaba sin tocar sustento.

EL CIEGO DE GONDAR.- ¿Indigestado?

EL PEREGRINO.- ¡Penitente!

EL CIEGO DE GONDAR.- Somos viejos en esos engaños, amigo.

(El peregrino acoge tales palabras con gesto seráfico, y el ciego, tras de refrescar la boca con el trago, torna a reír. Miguelín el Padronés, que en las mismas sombras remienda un paraguas, hace un guiño maleante y silba un aire. La pareja de tricornios, negra y polvorienta, penetra en las sombras del soto donde sesteaba la taifa de hampones. Viéndola llegar, todos callan, y la pareja, inquisidora, cruza entre unos y otros.)

UN GUARDIA.- ¿No estuvo aquí uno que hasta hace poco corría las ferias con una mujer de la vida? El Conde Polaco.

EL CIEGO DE GONDAR.- Aquí no tratamos con gente tan política.

EL OTRO GUARDIA.- Es el nombre con que viene reclamado.

EL CIEGO DE GONDAR.- El nombre se cambia más pronto que la pelleja.

MIGUELÍN.- ¿En qué oficio se emplea ese sujeto, Señores Guardias?

UN GUARDIA.- En los más peores, y se me representa extraño que os sea desconocido.

EL CIEGO DE GONDAR.- Unos corremos el mundo con honradez, y otros sin ella.

MARI-GAILA.- Ya se les alcanza a los Señores Guardias.

EL OTRO GUARDIA.- Yo, para no equivocarme, os ponía a todos a la sombra. ¡Cuidado con lo que se hace, que andamos vigilantes!

MARI-GAILA.- Nuestras obras están a la luz del sol, Señores Guardias.

UN GUARDIA.- ¡Pues mucho ojo!

(Los señores guardias, adustos, partida la jeta cetrina por el barboquejo de hule, se alejan bajo miradas de burla y temor. El correaaje, los fusiles, los tricornios, destellan en la carretera cegadora de luz.)

EL CIEGO DE GONDAR.- ¡No hay prenda como la vista! Estos son más ciegos que los que andamos a las oscuras.

MIGUELÍN.- Pudiera suceder.

EL CIEGO DE GONDAR.- Me parece que señalamos al mismo santo.

MIGUELÍN.- Yo nada aventuro.

EL CIEGO DE GONDAR.- Pues mi boca está sellada.

MARI-GAILA.- ¡Qué hablar por cifra!

EL CIEGO DE GONDAR.- Acá nos entendemos.

MIGUELÍN.- ¡Miau!

(EL TAIMADO mozuelo, recostado en el tronco de un árbol, abre el paraguas por juzgar del arte con que puso el remiendo, y silba un nuevo aire. Mari-Gaila, procurando tomarle al oído, escucha con una sonrisa quieta y los ojos entornados.)

CORO.- Hoxe eiquí, mañán alá, /pasado mañán na feira, deste/ modo vai pasado esta vida/ pasaxeira.

MARI-GAILA.- ¡Linda tocata! Parece habanera.

EL VENDEDOR DEL AGUA DE LIMÓN.- El compadre Miau vino con ella del fin del mundo.

MARI-GAILA.- Será de reír la primera vez que nos encontremos. No le conozco, y llevo tres noches en que sueño con él y con su perro.

MIGUELÍN.- Falta que el hombre de tu sueño tenga la cara del Compadre.

MARI-GAILA.- Padronés, si tal acontece, también te digo que tiene pacto.



### ESCENA III

(LA MARI-GAILA rueda el dornajo y dice donaires. Para convocar gentes bate el pandero.- Claros de sol entre repentinas lluvias. Tiempo de ferias en Viana del Prior. Rinconada de la Colegiata. Caballetes y tabanques bajo los soportales: Verdes, y rojas estameñas, jalmas y guarniciones. Un campo costanero sube por el flanco de la Colegiata. Sombras de robles con ganados. A las puertas del mesón, alboroque de vaqueros, alegría de mozos, refranes de viejos, prosas y letanías de mendicantes. Miguelín el Padronés, bajo la mirada de la mesonera, laña una fuente de flores azules. Coimbra, vestida de colorines, irrumpe entre el gentío, y el alcázar del pájaro mago aparece sobre los hombros del farandul, que ahora se cubre el ojo izquierdo con un tafetán verde. El Compadre Miau levanta su tabanque a la puerta del mesón, y tañe la flauta haciendo bailar a Coimbra. El pájara mago entra y sale en su alcázar, profetizando. Mari-Gaila se arregla sobre los hombros el pañuelo de flores, y buscando que la mire el farandul canta una copla en el ritmo habanero que mueve la flauta del Compadre.)

MARI-GAILA.- ¡Yo quisiera vivir en la Habana,/ A pesar del calor que hace allí,/ Y salir al caer de la tarde/ A paseo en un quitrí!

MIGUELÍN.- ¿Reconoces al hombre de tu sueño?

MARI-GAILA.- Cambia por el ojo que lleva tapado.

MIGUELÍN.- Compadre Miau, una suerte del pajarito para esta mujer. Yo la abono.

EL COMPADRE MIAU.- Yo se la regalo, que más merece por su gracia. Colorín, saca la suerte de esta señora. Colorín, interroga su estrella.

MARI-GAILA.- Mi suerte es desgracia.

(COLORÍN, caperuza verde y bragas amarillas, aparece en la puerta de su alcázar, con la suerte en el pico. Mari-Gaila recoge el billete, y sin desdoblarlo se lo entrega al farandul, que hace la lectura en una rueda de rostros atentos.)

LECTURA DEL COMPADRE MIAU.- «Venus y Ceres. En esta conjunción se descorren los velos de tu Destino. Ceres te ofrece frutos. Venus, licencias. Tu destino es el de la mujer hermosa. Tu trono, el de la Primavera.»

MARI-GAILA.- ¡Quebrados aciertos! Mi suerte es desgracia.

(BAJO el parral ancho y corrido sobre las puertas del mesón, las figuras se definen en una luz verdosa y acuaria. Miguelín el Padronés, lañada la fuente, se arrima al corro, la lengua sobre el lunar, la risa torcida, recogidos los brazos, el andar ondulante.)

MIGUELÍN.- ¿Qué representa el ojo que lleva usted cubierto, Compadre Miau?

EL COMPADRE MIAU.- Que con uno me basta para conocerle a usted las intenciones, Comadre Maricuela.

MARI-GAILA.- Vuelve por otra, Padronés.

EL COMPADRE MIAU.- ¿No me hace gracia el ojo tapado? ¿Dígalo usted, señora?

MARI-GAILA.- Si usted se lo descubre, amigo, podré compararlo.

EL COMPADRE MIAU.- Luego nos apartaremos secretamente para el cotejo. ¿Hace?

MARI-GAILA.- ¿Qué representa esa palabra?

EL COMPADRE MIAU.- ¿Quiere decir si quedamos convenidos?

MARI-GAILA.- Si usted lo desea.

(EL CIEGO DE GONDAR, con la montera derribada y una taza de vino entre las manos, asoma en la puerta del mesón. Tiene la risa jocunda del mosto y del yantar.)

EL CIEGO DE GONDAR.- Mari-Gaila, ven a echar un trago.

MARI-GAILA.- Se agradece.

EL CIEGO DE GONDAR.- Bebe para refrescar la voz, Mari-Gaila. Adentro oí tu copla.

(MARI-GAILA enjúgase los labios con un pico del pañuelo que lleva a la cabeza, recibe la taza desbordante y roja de manos del ladino viejo, y bebe, gorjeando el vino en la garganta.)

MARI-GAILA.- ¡Es canela!

EL CIEGO DE GONDAR.- Propio del Condado.

MARI-GAILA.- Y con estas calores se aprecia doblemente.

EL CIEGO DE GONDAR.- ¿Quieres catar ahora un blanco que hay de Amandi? ¡Sabe a fresas!

MARI-GAILA.- ¡Buena vida te das!

EL CIEGO DE GONDAR.- Si quieres catarlo, entra.

MARI-GAILA.- ¿Y si da en mareárseme la chola?

EL CIEGO DE GONDAR.- Nos subimos a dormir al sobrado.

MARI-GAILA.- ¡Condenada tema! ¿Cómo estás tú sin una buena rapaza?

EL CIEGO DE GONDAR.- Las rapazas solamente valen para sí. Un ciego requiere mujer lograda.

EL COMPADRE MIAU.- ¡Más parece al contrario! Como no ve, no puede apreciar hermosura, y cuando palpe querrá encontrar las mollas prietas.

EL CIEGO DE GONDAR.- ¿Tú, cómo las tienes, Mari-Gaila?

LA VENTERA.- Después de parir, no hay mollas duras.

MARI-GAILA.- Eso va en la condición de cada mujer. Yo, después de parir, tenía la carne que no se me agarraba un repulgo.

EL CIEGO DE GONDAR.- Deja ver cómo la tienes ahora.

MARI-GAILA.- Para que te acompañe, has de tener las manos quedas.

EL COMPADRE MIAU.- ¡Si usted se va, no podremos hacer el cotejo!

MARI-GAILA.- ¿Habla usted del cotejo del ojo biroque?

EL COMPADRE MIAU.- ¡Cabal!

MARI-GAILA.- Nos juntamos luego.

EL COMPADRE MIAU.- ¿Quiere usted esperarme en el mesón?

MARI-GAILA.- Con este amigo le aguardo, si no se tarda.

(MARI-GAILA bate en la espalda del viejo ladino, y penetra en el mesón, tirando del dornajo. Antes de desaparecer en la obscuridad del zaguán se vuelve, y con un guiño dice abur a los que se quedan.)

EL COMPADRE MIAU.- El garbo de esta mujer no es propio de estos pagos. ¡Y el pico!

EL VENDEDOR DE AGUA DE LIMÓN.- ¡Pues no se dan las pocas mujeres de gusto y postín en esta tierra! Y usted habrá oído de una que tiene fama en el mundo. ¡La Carolina Otero! Pues esa es hija del legoeiro de San Juan de Balga. ¡Esa, la propia que se acuesta con el rey de los franceses!

EL COMPADRE MIAU.- Los franceses no tienen rey.

EL VENDEDOR DE AGUA DE LIMÓN.- Pues del que manda allí.

EL COMPADRE MIAU.- Allí es República, como debiera serlo la España. En las Repúblicas manda el pueblo, usted y yo, compadre.

EL VENDEDOR DE AGUA DE LIMÓN.- ¡Pues entonces, con quién se acuesta la hija del legoeiro de San Juan de Valga? ¡Porque la historia es cierta! ¡Y ahí tiene usted una hija que no se olvida de su madre! ¡La sacó de andar a pedir, y la puso taberna!

LA TATULA.- ¡Y pensar que una suerte como esa pudo tener la Mari-Gaila!

MIGUELÍN.- Coplas de este amigo.

EL VENDEDOR DE AGUA DE LIMÓN.- Este amigo, por tener andado mundo, debe entenderlo.

EL COMPADRE MIAU.- Esa mujer, en unas manos que supiesen conducirla, pudo llegar adonde la otra.

EL VENDEDOR DE AGUA DE LIMÓN.- ¡Mucho decir es!

EL COMPADRE MIAU.- No soy el primero. Colorín también se lo ha pronosticado, y en su pico está toda la ciencia de lo venidero. ¡A la suerte del pajarito, señoras y señores! ¡A la suerte del pajarito, que les descorrerá el velo del porvenir! ¡Señoras y señores, a la suerte del pajarito!

#### **ESCENA IV**

(La quintana de San Clemente, a la caída de la tarde, en la hora de las Cruces. Está llena de pájaros y de sombras casi moradas. Pedro Gailo, el sacristán, pasea por el pórtico, batiendo las llaves. Con las barbas grises sin afeitarse, y las mejillas cavadas, el

sacristán tiene algo que recuerda la llama amarilla de los cirios. Salen de la iglesia las últimas mujerucas, y reza sobre la tierra fresca de una sepultura, Marica del Reino.)

PEDRO GAILO.- ¡Adiós, Marica! Al salir, cierra la cancela.

MARICA DEL REINO.- No te vayas sin hablar conmigo. Déjame rematar este Gloria.

(EL SACRISTÁN se sienta en el muro del atrio sonando las llaves. Marica del Reino se santigua. El hermano la ve venir sin moverse.)

MARICA DEL REINO.- ¿Qué era lo tratado?

PEDRO GAILO.- ¿Por dónde vienen esas palabras, Marica?

MARICA DEL REINO.- ¿Y no se te alcanza? ¡Pues es manifiesto!

PEDRO GAILO.- Si no haces más luz...

MARICA DEL REINO.- ¿Qué fue del carretón?

PEDRO GAILO.- Cuanto tú sabes, cuanto sé.

MARICA DEL REINO.- ¡Así dejas que la mujer se te vaya extraviada!

PEDRO GAILO.- Tiene quien le cubra la honra.

MARICA DEL REINO.- ¡Ay, hermano mío, otro tiempo tan gallo, y ahora te dejas así picar la cresta! ¿Qué te dió esa mala mujer que de tu honra no miras?

PEDRO GAILO.- ¡Llegas como la serpiente, Marica!

MARICA DEL REINO.- ¡Porque te hablo verdad, me motejas!

PEDRO GAILO.- ¡Te dejas mucho llevar de calumnias, Marica!

MARICA DEL REINO.- ¡Calumnias! ¡Ojalá lo fueran, que esa mala mujer, con su conducta, es oprobio de nuestras familias!

PEDRO GAILO.- ¡Tanto hablar, tanto hablar, pudiese acontecer que diese fin de mi prudencia! Ya no le queda más que el rabo.

MARICA DEL REINO.- ¡Acaba de desollarlo, y paga en esta tu hermana, que lo es, la rabia de tu honra!

PEDRO GAILO.- No iban por ti mis palabras, aunque bien pudieran ir. ¡Son muchas las malas lenguas!

MARICA DEL REINO.- ¡Ya te caerá la venda, hermano mío!

PEDRO GAILO.- ¿Qué puñela quieres que haga? ¡Tú buscas que tu hermano se pierda!

MARICA DEL REINO.- ¡Busco que no sea consentido!

PEDRO GAILO.- ¡Que se pierda!

MARICA DEL REINO.- ¡Tendrás honra!

PEDRO GAILO.- ¡La honra de una cárcel!

MARICA DEL REINO.- No te digo que la mates, pero májala.

PEDRO GAILO.- Se me vuelve.

MARICA DEL REINO.- No le darás a ley.

PEDRO GAILO.- Estoy resentido del pecho. ¡Considera!

MARICA DEL REINO.- ¡Por qué considero!

PEDRO GAILO.- Para alcanzar alguna cosa tendría que matarla. Las tundas no bastan, porque se me vuelve. ¡Considera!

MARICA DEL REINO.- Pues desuníos.

PEDRO GAILO.- Nada se remedia.

MARICA DEL REINO.- Esa mala mujer te tiene avasallado.

PEDRO GAILO.- Si un día la mato, me espera la cadena.

MARICA DEL REINO.- ¡Eres bien sufrido!

PEDRO GAILO.- ¡Tú quieres que yo me pierda, y tanto harás que me subirás a la horca! ¡Me hilan el cáñamo las malas lenguas, y llaman sobre mí al verdugo! ¡Por perdido me cuento! ¡Tendrás Marica, un hermano ahorcado! ¡Esta noche saco los filos al cuchillo! ¡No quisiera sobre mi alma tus remordimientos!

MARICA DEL REINO.- ¡A mí me culpas! Si tienes perdida la honra y miras por cobrarla, será tu sino que así sea.

PEDRO GAILO.- El sino que me dan las lenguas murmuradoras. ¡Abrazadas sean tantas malas lenguas! ¡Así se pierde a un hombre de bien que iba por su camino sin faltar! ¡Cuitado de mí! ¡Marica, hermana mía, cómo de considerarlo no te entra mayor pena!

MARICA DEL REINO.- El corazón tengo cubierto.

PEDRO GAILO.- ¡Ay, qué negro calabozo el que me dispones!

MARICA DEL REINO.- ¡En qué hora triste fuiste nacido! ¡Jamás de los jamases me quitaré el luto de encima, si llevas a cabo tu mal pensamiento! ¡Ay, hermano mío, antes quisiera verte entre cuatro velas que sacando filo al cuchillo! ¡Celos con rabia a la puerta de la casa, nunca dictaron buen consejo! ¡Ay, hermano mío, sentenciado sin remedio! ¡Cuando quieres mirar por tu honra, te echas encima una cadena! ¡Esconde el cuchillo, hermano mío, no le saques filo! ¡No te comprometas, que solamente de considerarlo, toda el alma se me enciende contra esa mala mujer! ¡La gran Anabolena se desvaneció con el carretón! ¡Ay, hermano mío! ¿Por qué es tan tirana la honra, que te ordena cachear, en busca de esa mujer, hasta los profundos de la tierra?

(LAS voces declamadoras de aquella vieja, en el silencio del atrio lleno de sombras moradas, de fragancias de rocío, de vuelos inocentes de pájaros, tienen el sentido de las negras sugerencias, en la primera inocencia sagrada. El sacristán huye por el camino de la aldea: La sotana escueta y el bonete picudo ponen en su sombra algo de

embujado: Se vuelve, perdido entre los maizales llenos del rezo de anochecido, y levanta los brazos negros, largos, flacos.)

PEDRO GAILO.- ¡Me entregas al pecado! ¡Me entregas al pecado!

## **ESCENA V**

(CIELO estrellado. Una garita de carabineros medio tumbada en la playa y deshaciéndose. Olas de mar con perfiles de plata abren sobre las peñas; se mecen sombras de masteleros; alumbran las boyas lejanas; en la taberna del puerto hay coplas y cartas. Mari-Gaila llega tirando del dornajo, y escucha, acurrucándose en la sombra de la garita. Suenan livianos unos cascabeles. Coimbra corre la playa olfateando. Y se destaca, por negro, en la puerta iluminada de la taberna, la figura de Séptimo Miau. Mari-Gaila le cecea, y en la sombra de la garita se juntan los dos.)

CORO.- O río cando vai cheo /leva carballos e follas, /tamén podería levar/ as linguas marmuradoras./ Si me tiveras cariño/ habíasmе vir buscar /como a iauga busca o rego/ como o rego busca o mar.

MARI-GAILA.- Vamos más lejos.

SEPTIMO MIAU.- No se sobresalte usted.

MARI-GAILA.- Miro por mi honra. Si aciertan a vernos juntos, ya están levantando un enredo.

SEPTIMO MIAU.- Podemos ocultarnos en la casilla.

MARI-GAILA.- No le quiero a usted tan cerca, amigo. Retire usted el brazo.

SEPTIMO MIAU.- Ya está usted amenazándome con las uñas.

MARI-GAILA.- Es mi modo. ¿Y cómo va usted por el mundo sin una buena compañera?

SEPTIMO MIAU.- Aún no pude ganar un corazón.

MARI-GAILA.- ¿A quién requirió usted, que alcanzó tan mala correspondencia?

SEPTIMO MIAU.- De mujeres maldigo.

MARI-GAILA.- Por ellas ciega.

SEPTIMO MIAU.- Por una sola, que es usted.

MARI-GAILA.- ¡Cuánta calor!... Pues iba el amigo acompañado, no hace mucho, de una buena hembra.

SEPTIMO MIAU.- Usted la ha conocido.

MARI-GAILA.- Oí conversas. ¿Qué ha sido de ella?

EPTIMO MIAU.- Se ha suicidado.

MARI-GAILA.- ¿Qué representa tal palabra?

SEPTIMO MIAU.- Que ella misma se ha dado muerte.

MARI-GAILA.- ¿De verse abandonada?

SEPTIMO MIAU.- De falta de cabeza.

MARI-GAILA.- O de mucho amor.

SEPTIMO MIAU.- ¿Por usted no se ha matado ningún hombre?

MARI-GAILA.- ¡Cómo se chulea!

SEPTIMO MIAU.- Pues seré yo el primero.

MARI-GAILA.- No tiene mi cara ese mérito.

SEPTIMO MIAU.- Usted no puede apreciarlo.

MARI-GAILA.- ¡Qué labia gasta!

SEPTIMO MIAU.- Usted no querrá mi muerte.

MARI-GAILA.- Ni la de usted ni la de nadie. ¡Demonio fuera! ¡No me pase usted el brazo!

SEPTIMO MIAU.- ¿Tiene usted cosquillas?

MARI-GAILA.- Sí las tengo. ¡Estése quieto el amigo, que llega gente!

SEPTIMO MIAU.- Nadie llega.

MARI-GAILA.- ¡Le acudió buena tema!

(EL FARANDUL empuja suavemente a la coima, que se resiste blanda y amorosa, recostándose en el pecho del hombre. Los cohetes abren sus luces de colores y cabrillean sobre el mar. Clamoreo de campanas que tocan a vísperas. En la súbita claridad de los cohetes aparecen las torres de la Colegiata. Mari-Galla, en la puerta de la garita, se agacha y levanta un naípe caído en la arena.)

MARI-GAILA.- ¡Las siete espadas! ¿Cómo se interpreta?

SEPTIMO MIAU.- Que de siete trabajos te recompensas durmiendo esta noche con Séptimo.

MARI-GAILA.- ¿Y si duermo la semana?

SEPTIMO MIAU.- De tu vida entera.

MARI-GAILA.- ¡Se proclama usted Dios!

SEPTIMO MIAU.- No conozco a ese sujeto.

(MARI-GAILA se detiene resistiéndose a entrar en la garita, entorna los ojos, respira con reír alegre de vino y licencias. Dejándose abrazar del farandul, murmura con transporte:)

MARI-GAILA.- ¿Eres el Conde Polaco?

SEPTIMO MIAU.- Deja esos cuentos.

MARI-GAILA.- ¿No lo eres?

SEPTIMO MIAU.- No lo soy: Mas pudiera suceder que le conociese.

MARI-GAILA.- Pues si es tu amigo, cumples dándole el santo de que le buscan los Guardias.

SEPTIMO MIAU.- ¿Piensas que él no lo sepa? ¡Ya estará advertido!

MARI-GAILA.- ¿Tú no lo eres?

SEPTIMO MIAU.- Cambia la tocata.

MARI-GAILA.- Por cambiada.

SEPTIMO MIAU.- Entra.

MARI-GAILA.- ¿Y qué hago del carretón?

SEPTIMO MIAU.- Lo dejas fuera. Entramos, pecamos y nos caminamos.

MARI-GAILA.- Lindo verso.

SEPTIMO MIAU.- ¡Hala!

(EL FARANDUL muerde la boca de la mujer, que se recoge suspirando, fallecida y feliz. El claro de luna los destaca sobre la puerta de la garita abandonada.)

SEPTIMO MIAU.- ¡Bebí tu sangre!

MARI-GAILA.- A tí me entrego.

SEPTIMO MIAU.- ¿Sabes quién soy?

MARI-GAILA.- ¡Eres mi negro!

### **ACTO III**

#### **ESCENA I**

(LA CASA de los Gailos. En la cocina, terreña y a teja vana, ahúma el pábilo sainoso del candil, y las gallinas se acogen bajo la piedra morna de las llares. Simoniña, dando cabezones tras un cañizo, soltábase los refajos para dormir, y el sacristán bajaba del sobrado, descalzo y cubierto con una sotana vieja. En una mano trae negro cuchillo carnicero, y en la otra un pichel. Hablando con su sombra se sienta a canto de la piedra larera.)

PEDRO GAILO.- ¡He de vengar mi honra! ¡Me cumple procurar por ella! ¡Es la mujer la perdición del hombre! ¡Ave María, si así no fuera, quedaban por cumplir las Escrituras! ¡De la mujer se revira la serpiente! ¡Vaya si se revira! ¡La serpiente de las siete cabezas!

SIMONIÑA.- ¿Qué barulla mi padre? ¡Ande a dormir!

PEDRO GAILO.- Callar la boca es obediencia.

SIMONIÑA.- Hoy achicó fuera de ley. ¡Ande a dormir, borrachón!



PEDRO GAILO.- Tengo que sacar filo al cuchillo.

SIMONIÑA.- ¡Borrachón!

PEDRO GAILO.- ¡Toda la noche a la faena!... ¡Para vengar mi honra! ¡Para procurar por ella! ¡Ya va dando los filos! ¡Es mi suerte que me pierda! ¡Sin padre y sin madre te vas a encontrar, Simoniña! ¡Considera! ¡Mira cómo el cuchillo da los filos! ¡Tiene lumbres de centellón! ¿Y tú, tan nueva, qué harás en este valle de lágrimas? ¡Ay, Simoniña, el fuero de honra sin padre te deja!

SIMONIÑA.- ¡Condenada tema dióle la aguardiente!

PEDRO GAILO.- ¡Sin padre te quedas! Con este cuchillo he de cortar la cabeza de la gran descastada, y con ella suspendida por los pericos iré a la presencia del Señor Alcalde Mayor: Usía ilustrísima mandará que me prendan. Esta cabeza es la de mi legítima esposa. Mirando por mi honra se la rebané toda entera. Usía ilustrísima tendrá puesto en sus textos el castigo que merezco.

SIMONIÑA.- ¡Calle, mi padre, que toda la sangre se me hiela! ¡Levantáronle la cabeza con cuentos! ¡Ay, qué almas negras!

PEDRO GAILO.- ¿La mujer que se desgarró del marido, qué pide? ¿Y los malos ejemplos, que piden? ¡Cuchillo! ¡Cuchillo! ¡Cuchillo!

SIMONIÑA.- ¡No se encienda en malos pensamientos, mi padre!

PEDRO GAILO.- ¡Está escrito! ¡Mujer, pagarás tu vilipendio con la cabeza rebanada!... Te quedas huérfana, y lo mereces por rebelde. No me da ninguna dolor de tu orfandad. Pues a lo mío. ¡Mira cómo el cuchillo reluce!

SIMONIÑA.- ¡Arrenegado! Usted no es mi padre. El Demonio revistióse en su forma. ¡Tres veces arrenegado! ¿Qué gran culpa es la de mi madre? ¿Dónde se manifiesta?

PEDRO GAILO.- ¡Su culpa tú no la ves! ¡Cacheas por ella, y no la ves! ¿Y ves al viento que levanta las tejas? ¡Tu madre tiene sentencia de muerte!

SIMONIÑA.- ¡Ay, mi padrecito, esperemos que Dios se la mande! Usted no se cubra las manos de sangre. ¡Mire que habrá de verlas siempre manchadas! ¿Y quién nos dice que mi madre no volverá?

PEDRO GAILO.- ¡Oveja que descarría, clamará en cortaduría! No te pongas de por medio, Simoniña. ¡Desapártate! ¡Déjame que prenda de los pericos a esa mala mujer! ¡He de arrastrarla por la cocina! ¡Berrea, gran adúltera! Llevarás una piedra entre los dientes, como los puercos.

SIMONIÑA.- Repórtese, mi padrecito. Beba otra copa, y duérmase.

PEDRO GAILO.- ¡Calla, rebelde! ¿Por qué abriste la puerta para que se esvaneciese? Enterrada al pie del hogar, nunca descubierta sería...

SIMONIÑA.- Ha de ser una cueva bien honda, y ahora le cumple tomar ánimos con un trago.

(EN CAMISA, descubiertos los hombros, toma el pichel del aguardiente y lo levanta sobre la boca del borracho, que lo aparta con una mano y cierra los ojos.)

PEDRO GAILO.- Bebe tú primero, Simoniña.

SIMONIÑA.- ¡Es anisado!

PEDRO GAILO.- Bebe tú y déjame una gota. ¡La mujer se desgarró de su casa!

SIMONIÑA.- Apure lo que resta, y espante los malos pensamientos.

PEDRO GAILO.- La mujer se debe al marido, y el marido a la mujer. Los dos usan de sus cuerpos por el Santo Sacramento.

SIMONIÑA.- Si quiere mujer ha de hallarla, que no es tan viejo ni tan cativo. Usted busque el amigarse fuera de casa, que otra a gobernar, aquí no entra.

PEDRO GAILO.- ¿Y si de noche el enemigo me solivianta, que es muy tentador? ¡Muy tentador, Simoniña!

SIMONIÑA.- Con latines lo espanta.

PEDRO GAILO.- ¿Si me llama a pecar contigo?

SIMONIÑA.- ¡Demonio fuera!

PEDRO GAILO.- Cúbrete los hombros, que el pecado está en mí revestido.

SIMONIÑA.- Beba y duérmase.

PEDRO GAILO.- ¡Qué piernas redondas tienes, Simoniña!

SIMONIÑA.- Si toda yo soy repolluda, no había de tener flacas las piernas.

PEDRO GAILO.- ¡Y eres blanca!

SIMONIÑA.- No mire lo que no debe.

PEDRO GAILO.- Vístete un refajo, y vamos a minar la cueva.

SIMONIÑA.- ¿Otra vez vuelve con el mismo delirio?

PEDRO GAILO.- ¡Me parte la cabeza!

SIMONIÑA.- Ande para la cama.

PEDRO GAILO.- ¿Para qué cama, venturosa? Si no has de estar conmigo en la cama, no voy a ella.

SIMONIÑA.- Pues deje el cuchillo. ¡Era buena burla acostarnos los dos!

PEDRO GAILO.- Vamos a jugársela

SIMONIÑA.- ¿Ya no piensa en rebanar ningún pescuezo?

PEDRO GAILO.- Calla la boca.

SIMONIÑA.- Póngase en pie, y no me pellizque las piernas.

PEDRO GAILO.- ¡Eres canela!

(SIMONIÑA conduce al borracho a la yacija, tras el cañizo, y le empuja, sofocada. Cayéndole la camisa por los hombros, y deshecha la trenza, descuelga el candil y sube a dormir en el sobrado. La voz nebulosa del sacristán sale del coche de paja.)

PEDRO GAILO.- ¡Ven, Simoniña! ¡Ven, prenda! Pues que me da corona, vamos nosotros dos a ponerle otra igual en la frente. ¿Dónde estás, que no te palpo? Ahora tú eres mi reina. Si coceas, no lo eres más. Le devolvemos su mala moneda. ¡Cómo ríe aquel Demonio colorado! ¡Vino a ponérseme encima del pecho! ¡Tórnamelo, Simoniña!... ¡Prenda! ¡Espántamelo!

(SIMONIÑA, con el candil en la mano, escucha acurrucada en la escalera. El borracho comienza a roncar, y las palabras borrosas que dibujan la línea del sueño, se distinguen apenas.)

## ESCENA II

(VIANA DEL PRIOR. Clamoreo de campanas. Noche de luceros. Un hostel fuera de puertas. Hacen allí posada mendigos y trajinantes de toda laya, negros segadores, amancebados criberos, mujeres ribereñas que venden encajes, alegres pícaros y amarillos enfermos que, con la manta al hombro y un palo en la mano, piden limosna para llegar al Santo Hospital. El acaso los junta en aquel gran zaguán, sin otra luz que la llama del hogar y la tristeza de un candil colgado a la entrada de las cuadras. Aparece Rosa la Tatula tirando del carretón del enano, llega al mostrador, y se registra la faltriquera al tiempo que ríe toda su boca sin dientes.)

CORO.- O zoqueiro foi á misa e non /sabía rezar, andaba polos / altares: “¿Hai zocos que/ remendar?” Pica, /canteiriño, pica, pica na/ muller allea, que outro/ picará na túa.

LA TATULA.- ¿Es buena esta peseta, Ludovina?

(LUDOVINA, pequeña, pelirroja, encendida, redonda, hace sonar la moneda y la frota entre los dedos, examinándola a la luz cornuda del candil. Vuelve a saltarla sobre el mostrador.)

LUDOVINA.- Parece buena. Mírala tú, Padronés.

MIGUELÍN.- No tiene tacha.

LA TATULA.- ¿Quieres ponérmela en perras, Ludovina? Tenía mi recelo de que fuese cativa, por la mano de donde viene. Me la dió el castellano que va con el pajarito.

MIGUELÍN.- El Compadre Miau.

LA TATULA.- Ese ventolera, que ya encartó con Mari-Gaila. Juntos como dos enamorados quedan en la plaza viendo los castillos de fuego, y como es tanto el gentío, me encomendaron el carretón. Bien hacen en divertirse, que son mozos.

LUDOVINA.- De mocedad poco les queda.

MIGUELÍN.- El rabo por desollar. Son pieles del mismo pandero.

(DEL FONDO oscuro del zaguán sale a la luz un mozo alto, con barba naciente, capote de soldado sobre los hombros, y el canuto de la licencia al pecho. Tiene cercenado un brazo, y pide limosna tocando el acordeón con una mano.)

EL SOLDADO.- Mari-Gaila no es mujer para un hombre de ese porte. ¡La otra tenía un garbo y un ceceo más bien puesto!

MIGUELÍN.- La otra llevaba un crío a cuestas, y ésta lleva en el carretón un premio de la lotería. El Compadre Miau, a ese engendro de la cabeza gorda lo pasea por la redondez de España, sacándole mucho dinero.

EL SOLDADO.- No es caso superior. Fenómenos, otros que vemos.

LA TATULA.- Mejor enseñados en sus principios.

MIGUELÍN.- El Compadre, de un perro con pulgas hizo el sacadineros de Coimbra.

LA TATULA.- Mari-Gaila, teniendo el disfrute del engendro, o el medio disfrute, no hacía nada.

EL SOLDADO.- No es caso superior.

MIGUELÍN.- Es para lucido en una verbena del propio Madrid. Ludovina, dale una copa, que yo la abono, y trae papel, que le haré un bonete.

EL SOLDADO.- Para una cabeza tan gorda, será solideo.

CORO DE MUJERES.- ¡Laureaniño...!

CORO DE HOMBRES.- ¡ja! ¡ja! ¡ja! ¡ja!

EL SOLDADO.- Tú como sacabas el dinero, era con barbas, una joroba y el bonete colorado.

CORO DE MUJERES.- ¡Laureaniño...!

CORO DE HOMBRES.- ¡ja! ¡ja! ¡ja! ¡ja!

MIGUELÍN.- Y con todo te verás, si caes en la mano del Compadre Miau.

LA TATULA.- Págale otra copa, y estaos atentos. Cuando tiene dos copas se pone un mundo de divertido. Haz la rana, Laureano.

CORO DE MUJERES.- ¡Laureaniño...!

EL IDIOTA.- ¡Cua! ¡Cua!

CORO DE HOMBRES.- ¡ja! ¡ja! ¡ja! ¡ja!

MIGUELÍN.- ¿Quieres otra copa, Laureano?

EL IDIOTA.- ¡Hou! ¡Hou!

MIGUELÍN.- Dale otra, Ludovina.

CORO DE MUJERES.- ¡Laureaniño...!

LUDOVINA.- Ya van tres por tu cuenta, tres perras.

MIGUELÍN.- Cóbrate de ese machacante.

LUDOVINA.- ¡Viva el rumbo!

CORO.- ¡Laureañito...!

(MIGUELÍN, la boca rasgada por una mala risa, y la lengua sobre el lunar rizado del labio, hace beber al enano que, hundido en las pajas del dornajo, se relame torciendo los ojos. Bajo la campana de la chimenea resuena deformado el grito epiléptico.)

EL IDIOTA.- ¡Hou! ¡Hou!

MIGUELÍN.- Bebe, Napoleón Bonaparte.

EL SOLDADO.- Píntale unos bigotes como los del Káiser.

MIGUELÍN.- Voy a afeitarte una corona.

LA TATULA.- Tienes ideas del pecado.

CORO DE MUJERES.- ¡Laureañito...! ¡Laureañito...!

(A canto del hogar, un matrimonio de dos viejos, y una niña blanca con hábito morado, reparten la cena. Rosquillas, vino y un pañuelo con guindas. La niña, extática, parece una figura de cera entre aquellos dos viejos de retablo, con las arrugas bien dibujadas y los rostros de un ocre caliente y melado, como los pastores de una Adoración. El grito del idiota pone la flor de una sonrisa en la boca triste de la niña.)

LA NIÑA.- ¿Quieres pan de la fiesta, Laureañito? ¿Y un melindre?

EL IDIOTA.- ¡Releche!

LA TATULA.- Se encandila viendo a la rapaza. ¡Es muy pícaro!

(EL IDIOTA agita las manos con temblor de epilepsia, y pone los ojos en blanco. La niña deja sobre el dornajo guindas y roscos, y vuelve a sentarse en medio de los padres, abstraída y extática. Con su hábito morado y sus manos de cera, parece una virgen mártir entre dos viejas figuras de retablo.)

CORO DE MUJERES.- ¡Laureañito...! ¡Laureañito...!

LA MADRE.- Ludovina, no consientas que tanto le den a beber. ¡A pique de que lo maten!

LA TATULA.- ¡Maldita palabra!

(EL IDIOTA, los ojos vueltos y la boca muerta entre los labios negruzcos, respiraba con ahogado ronquido. La enorme cabeza, lívida, greñuda, viscosa, rodaba en el hoyo como una cabeza cortada. Miguelín el Padronés, sesgando la boca, sacaba la punta de la lengua y mojaba de salivilla el rizo de su lunar. Las otras sombras se inclinaban sobre el dornajo.)

LUDOVINA.- No le quitéis el aire.

MIGUELÍN.- Metedlo de cabeza en el pozo, que eso se le pasa.

LUDOVINA.- Tatula, sácalo para fuera. Aquí no quiero más danzas.

CORO DE MUJERES.- ¡Laureaniño...! ¡Laureaniño...!

(CON LA BOCA cada vez más torcida, araña la colcha remendada del dornajo, y sus manos, sacudidas de súbitos temblores, parecen afilarse. La niña y los viejos guardan una actitud cristiana, recogidos tras la llama del hogar.)

EL PADRE.- Lo acontecido no le acontece a la finada. Aquella tenía mano, pero este pronunciamiento de darle cada uno su copa...

LUDOVINA.- Saca para fuera el carretón, Tatula.

MIGUELÍN.- Mételo en el pozo, que eso no es nada.

EL SOLDADO.- ¡Nada más que la muerte!

LUDOVINA.- ¡Centellón! ¡Que no lo quiero bajo mis tejas!

LA TATULA.- ¡Acaso no sea muerte total!

LUDOVINA.- Yo miro por mi casa: Y tú tienes toda la culpa, Maricuela!

MIGUELÍN.- Después de que pago las copas, aún me vienes con apercebimientos.

(EL ENANO había tenido el último temblor. Sus manos infantiles, de cera oscura, se enclavijaban sobre la colcha de remiendos, y la enorme cabeza azulenta, con la lengua entre los labios y los ojos vidriados, parecía degollada. Las moscas del ganado acudían a picar en ella. Ludovina había dejado el mostrador.)

LUDOVINA.- ¡Que no quiero compromisos en mi casa! ¡Centellón! ¡A ver cómo os ponéis todos fuera!

LA TATULA.- Fuera me pongo. Pero conviene que todos se callen la boca de cómo se pasó este cuento.

LUDOVINA.- Aquí ninguno vió nada.

(LA VIEJA rueda el dornajo, y en el umbral de la puerta, blanco de luna, aparece la Mari-Gaila. Su sombra, llena de ritmos clásicos, se pronuncia sobre la noche de plata.)

MARI-GAILA.- ¡Salud a todos.

CORO DE MUJERES.- ¡Laureaniño...! ¡Laureaniño...!

LUDOVINA.- Oportuna llegas.

MARI-GAILA.- ¿Qué misterio se pasa?

LA TATULA.- Que la muerte no tiene aviso.

MARI-GAILA.- ¿El baldadiño?

LUDOVINA.- Espichó.

MARI-GAILA.- ¡Espadas son desgracias! ¿Cómo a Séptimo le daría aviso? ¡Bien quisiera pedirle consejo!

MIGUELÍN.- ¿Dónde quedó?

MARI-GAILA.- Fue llamado del Casino de los Caballeros.

LUDOVINA.- El consejo es darle tierra.

MARI-GAILA.- ¿Tierra bendita?

LUDOVINA.- ¡No vas a enterrarlo al pie de un limonero!

EL PADRE DE LA NIÑA EXTÁTICA.- Cumple en conciencia, y pon al hijo bajo la cruz de la madre.

MARI-GAILA.- Habré de caminar toda la noche con el muerto en carro. ¡Arrenegado el Demonio sea! Échame una copa, Ludovina. Tragos con tragos. Échame otra para que sea el medio real. Si por mí preguntase Séptimo...

LUDOVINA.- Tendrá respuesta. ¡Mari-Gaila, pónteme fuera! ¡No quiero más sobre mis bienes el aire del muerto!

MARI-GAILA.- ¡Nuestro Señor Misericordioso, te llevas mis provechos y mis males me dejas! ¡Ya se voló de este mundo quien me llenaba la alforja! ¡Jesús Nazareno, me quitas el amparo de andar por los caminos, y no me das otro sustento! ¡No harás para mí tus milagros, no me llenarás el horno de panes, Jesús Nazareno!

CORO.- Pica, canteiriño, pica, /pica na pedra miúda, / pica na muller allea, /que outro picará na / túa.

### **ESCENA III**

(NOCHE DE LUCEROS. Mari-Gaila rueda el dornajo por un camino blanco y lleno de rumor de maizales. Canta el cuco. Cuando fina, suena la risa tremolante del Trasgo Cabrío. Está sentado sobre un peñasco, con la barba greñuda, estremecido por una ráfaga de viento. Mari-Gaila lo conjura.)

EL CABRÍO.- ¡ja, ja, ja!

MARI-GAILA.- ¡A la una, la luz de la luna! /¡A las dos, la luz del sol!/ ¡A las tres, las tablillas de Mosén!

EL CABRÍO.- ¡Jujurujú! ¡Jujurujú!

MARI-GAILA.- ¡Arrenegado! ¡Arrenegado!

EL CABRÍO.- ¡Esta noche bien me retorcaste los cuernos!

MARI-GAILA.- ¡A las cuatro, el canto del gallo!

EL CABRÍO.- ¡Jujurujú! ¡Bésame en el rabo! ¡ja, ja, ja!

(EL PARAJE se trasmuda. Mari-Gaila atraviesa una calzada por un estero rielante. El Cabrío, sentado sobre las patas, en medio de la vereda, ríe con aquella gran risa que pasa retorciéndose por las perillas de su barba.)

MARI-GAILA.- ¡A las cinco, lo que está escrito!/ ¡A las seis, la estrella de los Reyes!/ ¡A las siete, ceras de muerte!

EL CABRÍO.- Cuando remates, echaremos un baile.

MARI-GAILA.- ¡A las ocho, llamas del Purgatorio!/ ¡A las nueve, tres ojos y tres trébedes!/ ¡A las diez, la espada del Arcángel San Miguel!/ ¡A las once, se abren las puertas de bronce!/ ¡A las doce, el trueno del Señor revienta en las tripas del Diablo Mayor.

(MARI-GAILA espera el trueno, y sólo oye la risa del Cabrío. Otra vez se trasmuda el paraje. Hay una iglesia sobre una encrucijada. Las brujas danzan en torno. Por la puerta sale un resplandor rojizo, y pasa el viento cargado de humo, con olor de sardinas asadas. El Cabrío, sobre la veleta del campanario, lanza su relincho.)

EL CABRÍO.- ¡ja, ja, ja! ¡Jujurujú!

MARI-GAILA.- ¡Arrenegado una y mil veces!

EL CABRÍO.- ¿Por qué me desconoces?

MARI-GAILA.- ¡Negro, si jamás te vi!

EL CABRÍO.- ¡Vente conmigo al baile!

MARI-GAILA.- De tus romerías saber no quiero.

EL CABRÍO.- ¡Jujurujú! Te llevaré por los aires, más alto que el Sol y la Luna. ¡Jujurujú!

MARI-GAILA.- Tu poder aborrezco.

EL CABRÍO.- ¿Quieres que te ponga al final de tu camino? Con sólo soplar puedo hacerlo.

MARI-GAILA.- Ya lo sé que puedes.

EL CABRÍO.- Tú en toda la noche no has andado lo que te falta.

MARI-GAILA.- ¡Arrédrate, Cabrío, y déjame pasar!

(MARI-GAILA tira del dornajo sin poder moverlo. Lo siente pesado, como si fuese de piedra. El Cabrío deja oír su relincho.)

EL CABRÍO.- ¡Jujurujú! En toda la noche no arribas a tu puerta. ¿Quieres mi ayuda?

MARI-GAILA.- ¿Por qué precio me la otorgas?

EL CABRÍO.- Por ninguna cosa. En rematando el viaje echamos un baile.

MARI-GAILA.- Como solamente fuera eso...

EL CABRÍO.- Eso y no más.

MARI-GAILA.- Tengo mejor cortejo.

EL CABRÍO.- ¡Jujurujú! A tu ventura te quedas. ¡ja, ja, ja!

(EL CABRÍO revienta en una risada, y desaparece del campanario, cabalgando sobre el gallo de la veleta. Otra vez se trasmuda el paraje, y vuelve a ser el sendero blanco de luna, con rumor de maizales. Mari-Gaila se siente llevada en una ráfaga, casi no toca



la tierra. El impulso acrece, va suspendida en el aire, se remonta y suspira con deleite carnal. Siente bajo las faldas la sacudida de una grupa lanuda, tiende los brazos para no caer, y sus manos encuentran la retorcida cuerna del Cabrío.)

EL CABRÍO.- ¡Jujurujú!

MARI-GAILA.- ¿Adónde me llevas, negro? ¡Ay!

EL CABRÍO.- Vamos al baile. ¡Ay!

MARI-GAILA.- ¿Por dónde vamos? ¡Ay!

EL CABRÍO.- Por arcos de Luna. ¡Ay!

MARI-GAILA.- ¡Ay, que desvanezco! ¡Temo caer! ¡Ay!

EL CABRÍO.- Cíñeme las piernas. ¡Ay!

MARI-GAILA.- ¡Qué peludo eres! ¡Ay! ¡Ay!

EL CABRÍO.- . ¡Ay!

(MARI-GAILA se desvanece, y desvanecida se siente llevada por las nubes. Cuando, tras una larga cabalgada por arcos de Luna, abre los ojos, está al pie de su puerta. La Luna, grande, redonda y abobada, cae sobre el dornajo, donde el enano hace siempre la misma mueca.)

#### **ESCENA IV**

(SIMONIÑA, en camisa, los pies furtivos y descalzos, desciende la escalera del sobrado. En la cocina, negra y vacía, resuenan los golpes con que llaman a la puerta.)

SIMONIÑA.- ¡Están a petar, mi padre!

PEDRO GAILO.- Petar petan...

SIMONIÑA.- ¿Pregunto quién sea?

PEDRO GAILO.- ¿Y qué mal puede venir de preguntar?

LA VOZ DE MARI-GAILA.- ¡Abriréis, condenados!

SIMONIÑA.- ¡Es mi madre que está de retorno! ¡Como ella es de ley!...

PEDRO GAILO.- ¡A saber qué achaque la trae!

SIMONIÑA.- ¿Dónde quedaron los mixtos?

PEDRO GAILO.- De mi mano no quedaron.

LA VOZ DE MARI-GAILA.- ¡Ay, aborrecidos! ¿Es que cuidáis de tenerme toda la noche a la luna?

SIMONIÑA.- Estoy a cachear por los mixtos.

LA VOZ DE MARI-GAILA.- ¡Llevo aquí la vida perdurable!

SIMONIÑA.- Aguarde que encienda el candil.

(LA SOMBRA del sacristán, larga y escueta, asoma por encima del cañizo. Bajo la chimenea, el candil, ya encendido, se mece con lento balance, y la mozuela, cayéndole por los hombros la camisa, levanta las trancas de la puerta. Mari-Gaila se aparece en el claro de luna, negra y donosa. En el camino, medio volcado, está el carretón.)

MARI-GAILA.- ¡Sois piedras cuando os echáis a dormir!

PEDRO GAILO.- A los cuerpos cansados del trabajo, no ha de pedírseles que duerman con un ojo abierto, como las liebres.

MARI-GAILA.- ¿Qué estás a barullar, latino? ¡Así durmieses y no despertases!

PEDRO GAILO.- ¿No tienes mejores palabras cuando te acoges a tu casa, descarriada?

MARI-GAILA.- ¡No me quiebres la cabeza!

PEDRO GAILO.- ¡Más me cumplía, y era el rebanártela del pescuezo!

MARI-GAILA.- ¡Loqueaste, latino!

PEDRO GAILO.- ¿Dónde está mi honra?

MARI-GAILA.- ¡Vaya el cantar que te acuerda!

PEDRO GAILO.- ¡Te hiciste pública!

MARI-GAILA.- ¡A ver si te enciendo las liendres!

SIMONIÑA.- ¡No comiencen la pelea!

MARI-GAILA.- ¡Buenos latines cuando perdimos nuestro bien!

SIMONIÑA.- ¿El baldadiño, mi madre?

MARI-GAILA.- Espichó.

PEDRO GAILO.- Por modo que... ¿Algún dolor repentino?

MARI-GAILA.- Una alferecía. ¡Acabóse nuestro provecho!

PEDRO GAILO.- Él dejó de padecer, y no miró más.

MARI-GAILA.- Cuatro machacantes junté en este medio tiempo.

(MARI-GAILA desanuda con los dientes una punta del pañuelo, y haciéndolas saltar en la mano, muestra las cuatro monedas. Simoniña, ante aquellas luces, comienza el planto.)

SIMONIÑA.- ¡Ya se fué el sol de nuestra puerta! ¡Ya se acabó el bien de nuestra casa! ¡Ay, que se fue de este mundo sin mirar por nos!

PEDRO GAILO.- Corresponde dar aviso a mi hermana Marica.

MARI-GAILA.- Que la rapaza se llegue por su puerta al ser de mañana.

SIMONIÑA.- ¡Madre del Señor cómo mi tía se va a poner de remontada! ¡La mar de Corrubedo!

MARI-GAILA.- Tú no le hablas palabra. Le dejas el carretón a la puerta, y con la misma te caminas.

SIMONIÑA.- ¿He de llevar el carretón?

MARI-GAILA.- ¡Por sabido, aborrecida! ¡Por sabido! ¡No han de ser nuestras costillas a pagar el entierro!

PEDRO GAILO.- ¡Y andar en declaraciones!...

SIMONIÑA.- Falta que mi tía sea conforme.

MARI-GAILA.- Cuando se mire con el carretón a la sombra de las tejas, verá si lo pone en salmuera.

PEDRO GAILO.- Determinado de hacer conforme a este hablar, cumple que ello se remate antes de venirse el día.

MARI-GAILA.- ¡Ahí estás asesado, latino!

SIMONIÑA.- No me llevo a la puerta de mi tía sin cuatro chinarras en el mandil.

PEDRO GAILO.- ¡Calla, mal enseñada! ¡Es tu tía y no has de alzarte contra ella!

MARI-GAILA.- Si te acoge con malas palabras, le rompes las tejas.

PEDRO GAILO.- No hay caso de tal incumbencia, aprovechando el rabo de la noche.

MARI-GAILA.- No dictaminas mal.

PEDRO GAILO.- Hay que evitar pleitos entre familias. Simoniña, tú le dejas el carretón a la puerta, y te caminas sin promover voces.

SIMONIÑA.- Ya pudo mi madre hacerlo cuando acá dio la vuelta.

PEDRO GAILO.- Son discursos de hombre.

MARI-GAILA.- ¡Calla, latino! ¿Consideras que no alcanzo tanta doctrina?

PEDRO GAILO.- No te hago de menos, pero el hombre tiene otras luces.

SIMONIÑA.- ¡Muera el cuento!

MARI-GAILA.- Muerto y sepultado. Aprovecha este íterin de noche y llega con el carretón a la puerta de tu tía.

SIMONIÑA.- ¡Estoy a temblar!

MARI-GAILA.- ¡Eres muy dama!

SIMONIÑA.- ¡El muerto me impone!

MARI-GAILA.- Anda a turrar del carretón.

SIMONIÑA.- ¡Ir por esos caminos tan negros!

MARI-GAILA.- Por ellos vino tu madre.

PEDRO GAILO.- No seas rebelde, Simoniña.

SIMONIÑA.- Venga usted conmigo, mi padrecito.

PEDRO GAILO.- Yo te hablaré desde la puerta, Simoniña.

MARI-GAILA.- No te dilates con retóricas, aborrecida.

(SIMONIÑA se ata el refajo con manos temblorosas, échase el mantelo por la cabeza a guisa de capuz, y sale al camino haciéndose cruces y gimoteando. Por el claro de luna tira del negro carretón, donde la enorme cabeza del idiota, lívida y greñuda, hace su mueca. Las manos infantiles, enclavijadas sobre la cobija, tienen un destello cirial. Pedro Gailo, arrodillado en la puerta, con los brazos abiertos, envía la escolta de sus palabras.)

PEDRO GAILO.- ¡Sé bien mandada!... ¡Llegas en una carrera!... ¿Óyesme?... ¡No lleses temor!... ¡Tienes luna!... ¿Óyesme?...

LA VOZ LEJANA DE SIMONIÑA.- ¡Hábleme, mi padrecito!

## **ESCENA V**

(PRIMA mañana, rosadas luces, cantos de pájaros. En la copa de las higueras abren los brazos derrengados peleles, y dos marranos gruñen sobre el dornajo, ante la puerta aún cerrada de Marica del Reino. La vieja, raída y pelona, saca la cabeza por el ventano, y con gritos espanta a las bestias.)

MARICA DEL REINO.- ¡Cache!... ¡Cache!... ¡Cache, grandísimos ladrones!... ¡Nuestro Señor me valga, los bacuriños sobre el carretón! ¡A las calladas me lo trujeron! ¡Las malas almas ni una voz para advertirme!

(MARICA DEL REINO, el refajo mal ceñido, y los pechos de cabra seca fuera del justillo, surge del fondo de la cocina, enarbolando la escoba.)

MARICA DEL REINO.- ¡Cache, ladrones! ¡Cache, empedernidos!... ¡Alma, no te espantes! ¡No te me vayas, alma! ¡Ay, que toda la cara le comieron! ¡Devorado! ¡Devorado de los bacuriños! ¡Frío del todo!

(A LAS VOCES van acudiendo los vecinos: Asoman a los ventanos angostos que se abren al socaire de los tejados, se agrupan en los patines, salen de los establos, envueltos en el vaho de los mugidos. La bruja, toda en un grito, apalea las escurridas ancas de los puercos, que gruñen y dan vueltas en la querencia del carretón. Habla Serenín de Bretal, un viejo docto que apaga el farol en la puerta del establo.)

SERENÍN DE BRETAL.- Está el mundo desgobernado. Ya las bestias se vuelven sin miramiento para comerse a los cristianos.

(UNA MUJER encinta que, rodeada de críos, está en lo alto de un patín, se santigua y abre los brazos sobre su prole, con expresión triste y resignada de muerte lenta.)

LA MUJER EN PREÑEZ.- ¡Madre de Dios! ¡Madre de Dios!

SERENÍN DE BRETAL.- Conócese que durmió el carretón a la luna.

UNA VIEJA EN UN VENTANO.- Así pudo suceder.

LA MUJER EN PREÑEZ.- ¡Madre de Dios! ¡Madre de Dios!

MARICA DEL REINO.- ¡Calladamente esta noche me lo trujeron, y calladamente se caminaron sin revelarme del sueño con una voz, sin batirme en la puerta! ¡Su negra conducta ocasiona este ejemplo!

LA MUJER EN PREÑEZ.- ¡Su madre estaba a llamar por él!

MARICA DEL REINO.- ¡Aquí tenéis este cuerpo frío! ¡Cara y manos le comieron los cerdos! ¡Duélense las entrañas, la vista se duele viendo esta carnicería! ¡Testigos sois! ¡Comido de las bestias!

SERENÍN DE BRETAL.- Las bestias no tienen idea.

LA VIEJA DEL VENTANO.- ¡Es manifiesto!

MARICA DEL REINO.- ¡Las entrañas se estremecen viendo estos despojos!  
¡Abandonado fuiste a mi puerta, Laureaniño! ¡Almas soberbias te trajeron la muerte!

LA VIEJA DEL VENTANO.- ¡Extraño se hace que al ser mordido no diese voces!

UNA RAPAZA.- Y pudiera ser que las diese, tía Justa.

MARICA DEL REINO.- Hubiérame revelado del sueño.

LA MUJER EN PREÑEZ.- Yo en toda la noche no cerré los ojos.

LA VIEJA DEL VENTANO.- ¡Se hace extraño!

SERENÍN DE BRETAL.- ¿Y si era muerto cuando los cerdos vinieron a comer en él?  
¡Reparad que no ha corrido la sangre! ¡Y el carretón había de estar encendido!  
Conócese que murió del relente de la luna, que es una puñalada para estos titulados fenómenos.

LA VIEJA DEL VENTANO.- ¡A saber si lo trajeron ya muerto!

SERENÍN DE BRETAL.- De andar con justicias no os libráis.

MARICA DEL REINO.- ¡Si hay culpados, no se verán sin cadena!

LA VIEJA DEL VENTANO.- ¡Muy calladamente vinieron!

MARICA DEL REINO.- ¡Un levante de barbas honradas había de haber contra este vituperio! ¿Quién te quitó la vida, Laureaniño? ¡Si hablaras tú, cuerpo muerto!

SERENÍN DE BRETAL.- No alces esas voces, que son responsabilidades. El carretón finó de muerte propia, que nadie va contra su sustento.

MARICA DEL REINO.- ¿Quieres decir que acabó bajo mi custodia?

SERENÍN DE BRETAL.- Quiero decir que se lo llevó la voluntad del Señor.

MARICA DEL REINO.- ¿Y por qué del sigilo con que me lo dejaron a la puerta? ¡Acabó en sus manos ladronas!

SERENÍN DE BRETAL.- Si es así, tú cumples con volver a llevárselo. Como ellos hicieron, haces.

LA VIEJA DEL VENTANO.- ¡Aquí hay misterio!

## **ACTO CUARTO**

### **ESCENA I**

(LA CASA DE LOS GAILOS. En la cocina, terrena y ahumada, se acurrucan -sombras taciturnas- marido y mujer. Por el tejado rueda burlona una piedra, y un vuelo esparcido de rapaces que pasa ante la puerta, levanta esta copla:)

COPLA DE RAPACES.- ¡Tunturuntún! La Mari-Gaila. /¡Tunturuntún! Que tanto bailó.  
/¡Tunturuntún! La Mari-Gaila. /¡Tunturuntún! Que malparió.

MARI-GAILA.- ¡Hijos de la grandísima!

PEDRO GAILO.- ¡Prudencia!

MARI-GAILA.- ¡Centellas!

PEDRO GAILO.- No los incitemos.

MARI-GAILA.- ¡Más mereces!

PEDRO GAILO.- ¡Titulada de adúltera!

MARI-GAILA.- ¡Titulado de cabra!

(TORNAN a quedar en silencio. La sombra de una bruja pasa escurrida pegada a la casa, y se detiene a mirar por la puerta. Es Rosa la Tatula, encorvada, sin dientes, escueta la alforja y el palo en la mano. Mari-Gaila se levanta, y en vos baja tiene coloquio con la vieja. Entran las dos. Mari-Gaila canta.)

LA TATULA.- ¿Nada me dices, Pedro Gailo?

PEDRO GAILO.- Que vamos viejos, Tatula.

LA TATULA.- Tú aún rompes unas mangas.

MARI-GAILA.- Y unas bragas. Por cuentos está virado contra mí, como un león africano. ¡Hasta habló de picarme el cuello!

LA TATULA.- Es hablar que tienen los hombres.

MARI-GAILA.- ¡Si de hablar no pasa!

(UN PROFUNDO suspiro levanta el pecho de Mari-Gaila. Con garbo de talle y brazos alcanza el pichel, llena una copa, que cata con mimos de lengua, y desde lejos, desgarrándose, se la ofrece al marido.)

MARI-GAILA.- ¡Bebe!

PEDRO GAILO.- ¡Quería recibir a Dios!

MARI-GAILA.- Bebe en mi copa.

PEDRO GAILO.- Quería descargar mi conciencia.

MARI-GAILA.- ¿Me haces ese feo?

PEDRO GAILO.- ¡Tengo sobre mi alma una negra culpa!

MARI-GAILA.- Bebe, que yo te lo ofrezco.

PEDRO GAILO.- Mi alma no te pertenece.

MARI-GAILA.- Bebe sin escrúpulo.

PEDRO GAILO.- ¡Pestilencia!

MARI-GAILA.- ¡Ahí tienes sus textos, Tatula!

PEDRO GAILO.- ¡Mujer de escándalo!

MARI-GAILA.- ¡Alumbrado!

(EL SACRISTÁN échase fuera, negro y zancudo, mas queda espantado sobre el umbral, con los pelos de pie, los brazos en aspa. Marica del Reino, cubierta con el manteo, venía rostro a la casa, tirando del carretón.)

PEDRO GAILO.- ¡El fin de los tiempos, mi hermana Marica!

MARICA DEL REINO.- Lo recibido vuelvo.

MARI-GAILA.- Ese cuerpo frío a mi puerta no lo dejas.

(MARICA DEL REINO, antes de contestar, vuelve la cabeza: Una sombra y una mirada hostil, adivina a su espalda. Simoniña, que tornaba de la fuente, estaba erguida en medio del camino, las manos firmes en las caderas. En aquella hora tenía un recuerdo de su madre la Mari-Gaila.)

SIMONIÑA.- Llévese esa boleta, señora mi tía.

MARICA DEL REINO.- Franquéame el paso.

SIMONIÑA.- ¡No se ponga en pasar!

MARICA DEL REINO.- En pasar y en picarte la cresta.

SIMONIÑA.- ¡Acuda, mi padre!

PEDRO GAILO.- ¿Qué cisma traes a mi casa?

MARICA DEL REINO.- Es difunto de tu sangre.

PEDRO GAILO.- Y de la tuya, Marica.

MARICA DEL REINO.- En mis manos no murió.

MARI-GAILA.- Vivo te fue entregado, cuñada.

MARICA DEL REINO.- ¡Cuñada! ¡Maldita palabra que mi lengua encadena!

MARI-GAILA.- ¡Habla! ¡Tendrás tu respuesta!

MARICA DEL REINO.- ¡Malcasada!

PEDRO GAILO.- ¡Selle vuestra boca el respeto de la muerte! ¡Espante su presencia las malas palabras!

LA TATULA.- ¡Asustas!

SIMONIÑA.- Abájese los pelos que tiene derechos, mi padre.

PEDRO GAILO.- El que está sobre la puerta me los ha levantado con su aire. ¡Pide sepultura!

MARICA DEL REINO.- Y cumples dándosela: ¡Pero no murió en mis manos, y la sepultura no es del mi cargo!

MARI-GAILA.- ¡Bruja cicatera!

MARICA DEL REINO.- ¡Malcasada!

PEDRO GAILO.- ¡Vete, Marica! ¡Vete de mi puerta! El sobrino tendrá su entierro de ángel.

SIMONIÑA.- ¡Muy rico se encuentra mi padre!

MARI-GAILA.- ¡Iluminado!

MARICA DEL REINO.- ¡Déjame paso, Simoniña!

SIMONIÑA.- Está en pasar, y no pasa.

MARICA DEL REINO.- ¡Que te clavo esta lezna!

SIMONIÑA.- ¡Bruja!

MARICA DEL REINO.- ¡Que con ella el corazón te paso!

SIMONIÑA.- ¡Acuda, mi madre!

MARI-GAILA.- ¡Aborrecida, déjala que se vaya!

PEDRO GAILO.- Simoniña, rueda para dentro de la casa ese cuerpo difunto. Hay que lavarle y amortajarle con mi camisa planchada, pues va a comparecer en presencia de Dios.

SIMONIÑA.- ¿Oye, mi madre?

MARI-GAILA.- Oigo, oigo, y me estoy callada.

LA TATULA.- No arméis vosotros una nueva parranda. Tres días que os pongáis con el carretón a la puerta de la iglesia, juntáis el entierro y mucho más.

MARI-GAILA.- Tres días no los resiste con estas calores.

LA TATULA.- Está curtido del aguardiente.

PEDRO GAILO.- Hay que muy bien lavarle la cara, rabecharle las barbas que le nacían, y ponerle su corona de azucenas. Como era inocente, le cumple rezo de ángel.

MARI-GAILA.- ¿Y tú, latino, no tocas para la misa? ¿Esperas que toquen solas las campanas?



(TAPANDO la luz de la puerta, negro en la angosta sotana, el sacristán juzga de la hora por la altura del sol, y corre al atrio, sonando las llaves de la iglesia. En tomo de la casa vuelve a rodar la copla de los rapaces.)

COPLA DE RAPACES.- ¡Tunturuntún! La Mari-Gaila. /¡Tunturuntún! No sé qué le dió./  
¡Tunturuntún! La Mari-Gaila. /¡Tunturuntún! Que malparió.

## ESCENA II

(MARI-GAILA y la Tatula conversan secretamente a espaldas de la casa, bajo la pompa de la higuera donde abre los brazos el espantapájaros: Una sotana hecha jirones, vestida en la cruz de dos escobas.)

LA TATULA.- Ya podemos hablar sin misterio.

MARI-GAILA.- Pues comienza.

LA TATULA.- ¿Recuerdas de la suerte que una cierta ocasión te pronosticaron las cartas?

MARI-GAILA.- ¡Cartas veletas!

LA TATULA.- Prendas de amor te salieron por tres veces.

MARI-GAILA.- ¡Fallidos pronósticos!

LA TATULA.- Tú misma pudiste leerlas.

MARI-GAILA.- Mi suerte no muda.

LA TATULA.- Será porque tú no quieras... He de darte cierto aviso.

MARI-GAILA.- ¿Qué es ello?

LA TATULA.- Palabras de uno que espera las tuyas.

MARI-GAILA.- ¿Vienes mandada de Séptimo Miau?

LA TATULA.- Diste pronto en el sujeto. ¿Sabrás igualmente cuál es su tocata?

MARI-GAILA.- La tocata es buena.

LA TATULA.- Quiere entrevistarse contigo.

MARI-GAILA.- ¡Ay, qué trueno! ¿Qué ceño puso al conocer el fin del carretón?

LA TATULA.- Interrogó a los presentes, y sacó el hilo como un juez. Te conviene saberlo. El baldadiño espichó de tanta aguardiente como le hizo embarcar el maricuela.

MARI-GAILA.- ¡Había de ser ese ladrón! ¿Y Séptimo, qué dijo al enterarse?

LA TATULA.- Al pronto quedó suspenso picando un cigarro.

MARI-GAILA.- Disimulaba.

LA TATULA.- ¡Le conoces! Luego se puso a beber con todos, y con el Maricuela el primero. Cuando lo tuvo a barlovento, saltó encima, le afeitó el lunar, y sin calzones lo echó al camino. ¡Lo que allí pudimos reír!

MARI-GAILA.- ¿Y Ludovina?

LA TATULA.- ¡Se escachaba!

MARI-GAILA.- ¿Tú no sospechas que tenga trato con Séptimo?

LA TATULA.- Lo habrá tenido.

MARI-GAILA.- Si lo tuvo, lo tiene.

LA TATULA.- ¡Ya te encelas!

MARI-GAILA.- ¡Libres son!

LA TATULA.- ¡Séptimo está por ti que ciega!

MARI-GAILA.- De un ojo.

LA TATULA.- ¡Bien te lo declara su deseo de hablar contigo!

MARI-GAILA.- ¡Acaso no le bastará con una!...

LA TATULA.- ¿Es esa tu respuesta?

MARI-GAILA.- Mi respuesta aún no te la di.

LA TATULA.- Pues otra cosa no espero.

MARI-GAILA.- La tengo de pensar.

LA TATULA.- Los dictados del corazón son repentinos.

MARI-GAILA.- Eso dicen...

LA TATULA.- ¿Qué le respondes?

MARI-GAILA.- ¡Ay, no estoy por sus conciertos!

LA TATULA.- ¡Buena vida pierdes!

MARI-GAILA.- Andar errante.

LA TATULA.- ¡Contar pesetas!

MARI-GAILA.- ¡Soles y lluvias!

LA TATULA.- ¡Comer de mesones!

MARI-GAILA.- ¡Sobresaltos!

LA TATULA.- ¡Una reina! Para ti son estas medias listadas y estos pendientes de brillos. Las medias, si las pruebas, llevaré razón de cómo te aprisionan la pantorra.

MARI-GAILA.- ¿Son altas las medias?

LA TATULA.- ¡Clase superior! A estas llama el señorío conejeras.

MARI-GAILA.- ¡Pues está ocurriendo el señorío!

LA TATULA.- ¿Qué me respondes para Séptimo?

MARI-GAILA.- Le das las gracias.

LA TATULA.- ¿Sin otra palabra, Mari-Gaila?

MARI-GAILA.- Si otra te pide, dile que venga por ella.

(MARI-GAILA sonríe pensativa, mirando al río cubierto de reflejos dorados. Por la orilla va una caravana de húngaros con osos y calderos. Mari-Gaila canta.)

CANTAR DE MARI-GAILA.- Si mensajes me mandas,/ No lo celebro. /Suspiros en el aire  
/Son mensajeros.

LA TATULA.- Séptimo pide hablarte en lugar retirado.

MARI-GAILA.- Para darnos la despedida.

LA TATULA.- La despedida, si otra cosa con él no conciertas. ¿Qué respondes?

MARI-GAILA.- ¡Y qué puede responder la mujer enamorada!

LA TATULA.- ¿Irás adonde él te cite?

MARI-GAILA.- ¡Iré!

LA TATULA.- ¿Lo confirmas?

MARI-GAILA.- Confirmado.

LA TATULA.- Pues dame una copa, y me camino con tu acuerdo.

MARI-GAILA.- Entremos a tomarla.

LA TATULA.- Espera.

(LA VIEJA retenía del brazo a Mari-Gaila. La Guardia Civil cruzaba el camino con un hombre maniatado. Asombradas bajo la higuera, las dos mujeres reconocieron al peregrino de las barbas venerables y el cabezal de piedra.)

MARI-GAILA.- ¡Siempre pegan en el más infeliz!

LA TATULA.- ¡Qué engañada! ¡Ese es el Conde Polaco!

MARI-GAILA.- ¡Ese!... Por tal tuve a Séptimo.

LA TATULA.- El Condado de Séptimo es sacar dinero con sus títeres.

MARI-GAILA.- ¡Muy tunante!

LA TATULA.- ¡Y muy divertido!

MARI-GAILA.- ¡Por algo yo le aborrezco!

### **ESCENA III**

(San Clemente. La iglesia románica de piedras doradas. La quintana verde. Paz y aromas. El sol traza sus juveniles caminos de ensueño sobre la esmeralda del río.

Séptimo Miau aparece sentado en el muro de la quintana. Simoniña, en la sombra del pórtico, arrodillada a la vera del carretón, pide para el entierro. La enorme cabeza del idiota destaca sobre una almohada blanca, coronada de camelias la frente de cera. Y el cuerpo rígido dibuja su desmedrado perfil bajo el percal de la mortaja azul con esterillas doradas. Encima del vientre, inflamado como el de una preñada, un plato de peltre lleno de calderilla recoge las limosnas, y sobrenada en el montón de cobre negro una peseta luciente.)

SIMONIÑA.- ¡Una limosna para ayuda del entierro! ¡Una limosna para ayuda del entierro!

SÉPTIMO MIAU.- ¡Qué! ¿Se junta mucha moneda?

SIMONIÑA.- ¡Algo pinga!

SÉPTIMO MIAU.- ¡No sabéis vosotras el bien que enterráis!

SIMONIÑA.- ¿Será usted el solo que lo sepa?

SÉPTIMO MIAU.- Esos fenómenos son sujetos delicados, y hay que tener mucha mano con ellos.

SIMONIÑA.- ¡Mejor cuido del que tenía!

SÉPTIMO MIAU.- ¡Me lo cuentas a mí, mozuela! ¿Pues no veo el carro sin un mal toldo, sin una pintura que luzca? ¡Y era propio el fenómeno para enseñarlo en una verbena de Madrid!

SIMONIÑA.- ¡Bien que le revolieron la cabeza a mi madre con esos discursos!

SÉPTIMO MIAU.- Tu madre es una mujer de provecho.

SIMONIÑA.- Aun cuando usted no lo crea.

SÉPTIMO MIAU.- No es soflama, niña. Si hubiera querido encartarse conmigo, salía de miserias.

SIMONIÑA.- Mi madre mira mucho por su conducta, y no quiere encartes.

SÉPTIMO MIAU.- Encartes con tratos legales.

SIMONIÑA.- Y amancebamientos.

SÉPTIMO MIAU.- Conveniencia de dos que se juntan para ganar la plata. Tratos legales. Yo hubiera tomado el carro en arriendo, pagando un buen porqué, le hubiera puesto dos perros, enseñados a tirar... ¡Y no lo digo!...

SIMONIÑA.- ¡Pues ya no tiene remedio!

(SIMONIÑA suspira, e incorporándose sobre las losas del pórtico, de rodillas a la vera del dornajo, esparce las moscas que comen en la cabeza de cera. Unas beatas con olor de incienso en las mantillas, salen deshiladas de la iglesia.)

SIMONIÑA.- ¡Una limosna para ayuda del entierro!

UNA VIEJA.- ¡Cómo hiede!

OTRA VIEJA.- ¡Corrompe!

BENITA LA COSTURERA.- ¿Cuándo lo enterráis?

SIMONIÑA.- Cuando ajuntemos para ello.

BENITA LA COSTURERA.- ¡Vaya unas puntadas que le echaron a la mortaja! ¡Son hilvanes!

SIMONIÑA.- Para los gusanos, ya está bastante.

BENITA LA COSTURERA.- ¿Quién se la cortó?

SIMONIÑA.- Todo lo hizo mi madre.

BENITA LA COSTURERA.- ¡No es muy primorosa!

SIMONIÑA.- Tampoco es costurera.

BENITA LA COSTURERA.- ¿Y no tenía otro hilo más propio para pegarle la esterilla?

SIMONIÑA.- Déjese de poner tachas, y suelte una perra.

BENITA LA COSTURERA.- No la tengo.

SIMONIÑA.- ¡Poco le rinde la aguja!

BENITA LA COSTURERA.- Para vivir honradamente. No lo olvides, para vivir honradamente.

SIMONIÑA.- Pues no se libra de calumnias.

BENITA LA COSTURERA.- Puede ser, pero mi fama no está en esas lenguas.

SIMONIÑA.- Le tira el señorío.

BENITA LA COSTURERA.- Más pobre que tú, pero con decencia.

SIMONIÑA.- ¡Ay, qué delirio con la decencia!

BENITA LA COSTURERA.- ¡Es lo que más estimo!

SIMONIÑA.- ¡Apuradamente!

BENITA LA COSTURERA.- ¿Qué quieres decir?

SIMONIÑA.- Que todas somos honradas mientras...

BENITA LA COSTURERA.- ¡En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo! ¿Te parece hablar propio de juventud?

SIMONIÑA.- Como no trato con el señorío, desconozco los modos de las madamas.

BENITA LA COSTURERA.- ¡Me voy! ¡No quiero más relatos!

SIMONIÑA.- ¿Se va sin dejar una perra?

BENITA LA COSTURERA.- Así es.

SIMONIÑA.- ¡Como no hubiese más caridad que la suya!

(PEDRO GAILO, con sotana y roquete, asoma en la puerta de la iglesia. Llega el olor de los cirios que humean apagados en los altares. El arco de la puerta deja entrever y reflejos de oro en la penumbra.)

PEDRO GAILO.- ¡Puñela! ¡Qué dada eres a picotear!

SIMONIÑA.- Me hablan, contesto.

PEDRO GAILO.- Todas las mujeres sois de un mismo ser.

SÉPTIMO MIAU.- Pues tal como son las mujeres, no hay fiesta sin ellas, compadre. Y usted no se queje, que tiene buena compañera. Casualmente hicimos juntos una romería, y allí he podido apreciar cómo se comporta y sabe sacar el dinero a los primaveras.

SIMONIÑA.- Oiga cómo todos hablan de mi madre. ¡Y que sea usted solo a quebrarle la cabeza!...

PEDRO GAILO.- ¡Calla la boca, Simoniña!

SIMONIÑA.- Guíese otra vez de cuentos.

(COIMBRA salta en dos patas, y mueve la cola bailando en torno del sacristán, que la mira con ojos adustos. Coimbra, irreverente, olfatea la sotana y estornuda, remedando la tos de una vieja.)

SÉPTIMO MIAU.- Escupe el resfriado, Coimbra.

PEDRO GAILO.- ¡Revienta en un trueno!

SÉPTIMO MIAU.- Pídale usted la pata, compadre.

PEDRO GAILO.- No soy de vuestro arte.

SÉPTIMO MIAU.- ¿Qué arte es el nuestro?

PEDRO GAILO.- ¡Arte del Diablo!

SÉPTIMO MIAU.- ¡Coimbra, se vive de calumnias!

SIMONIÑA.- ¡Por bueno está usted señalado en la cara!

SÉPTIMO MIAU.- ¿Cree usted, joven?

SIMONIÑA.- ¡Creo en Dios!

(SEPTIMO MIAU escupe la colilla, alza el parche con dos dedos, descubriendo el ojo que lleva tapado, y con un guiño lo recata de nuevo bajo el verde tafetán.)

SÉPTIMO MIAU.- ¡Ya ha visto usted cómo no estoy señalado!

SIMONIÑA.- Pues por alguna maldad lo encubre.

SÉPTIMO MIAU.- Por lo mucho que penetra. Tanto ve, que se quema, y he de llevarlo tapado. ¡Penetra las paredes y las intenciones!

SIMONIÑA.- ¡Ave María! Tanto ver es de brujos.

PEDRO GAILO.- El Demonio se rebeló por querer ver demasiado.

SÉPTIMO MIAU.- El Demonio se rebeló por querer saber.

PEDRO GAILO.- Ver y saber, son frutos de la misma rama. El Demonio quiso tener un ojo en cada sin fin, ver el pasado y el no logrado.

SÉPTIMO MIAU.- Pues se salió con la suya.

PEDRO GAILO.- La suya era ser tanto como Dios, y cegó ante la hora que nunca pasa. ¡Con las tres miradas ya era Dios!

SÉPTIMO MIAU.- Tiene usted mucho saber, compadre.

PEDRO GAILO.- Estudio en los libros.

SÉPTIMO MIAU.- Eso hace falta.

(POR EL CAMINO, entre maizales, asoma el garabato negruzco de una vieja encorvada, que galganea. El farandul deja la quintana, silbando a Coimbra y en el cancel se junta con Rosa la Tatula. No era otra la vieja.)

SIMONIÑA,- ¡Una limosna para ayuda del entierro!

SÉPTIMO MIAU.- ¿Hablaste con ella?

LA TATULA.- Y quedé de volver.

SÉPTIMO MIAU.- ¿Cómo la hallaste?

MARI-GAILA.- Está por usted que ciega. ¡Mal sabe el pago de ciertos hombres con las mujeres!

SÉPTIMO MIAU.- ¿Que un día la dejo o que me deja? ¡Siempre habrá corrido mundo!

LA TATULA.- ¡Y trabajos!

SÉPTIMO MIAU.- ¿No se le volverá la intención?

LA TATULA.- El Diablo cuida de avivar esa candela.

SÉPTIMO MIAU.- Es una mujer de mérito.

LA TATULA.- Mire para la hija. ¡Veinte años y no vale una risa de la madre!

SÉPTIMO MIAU.- La madre tiene otro gancho.

LA TATULA.- ¡Mentira parece que malcomiendo conserve las carnes tan apretadas y los ardores de una moza nueva!

SÉPTIMO MIAU.- Que se me va la vista, Tatula.

LA TATULA.- ¡Ay, qué tunante!

SÉPTIMO MIAU.- ¿Cuándo quedaste de verla?

LA TATULA.- Cuando usted me mande y señale lugar para entrevistarse.

SÉPTIMO MIAU.- No conozco bien estos parajes. ¿Por dónde cae un cañaver!

LA TATULA.- ¡Buena intención le guía!

(LA VIEJA se rasca bajo la greña gris, y mientras en un reír astuto descubre las encías desnudas de dientes, el farandul, apartándose el tafetán, tiende le vista sobre las verdes eras.)

SIMONIÑA.- ¡Una limosna para ayuda del entierro! ¡Una limosna para ayuda del entierro!

#### **ESCENA IV**

(EL RÍO divino de romana historia es una esmeralda con mirajes de ensueño. Las vacas de cobre abreven sobre la orilla, y en claros de sol blanquean los linos mozas como cerezas y dueñas caducas, del ocre melado de las imágenes en los retablos viejos. El campo, en la tarde llena de sopor, tiene un silencio palpitante y sonoro. Miguelín el Padronés asoma por cima de una barda, y sin hablar, con guiños de misterio, abre los brazos convocando gentes. Algunas voces interrogan lejanas.)

UNA MOZA.- ¿Qué es ello, Padronés?

OTRAS MOZA.- Casca la avellana, dinos lo que hay dentro.

MIGUELÍN.- ¡Llegad a mirarlo, que os alegrará la vista!

UNA MOZA.- Responde qué es ello.

MIGUELÍN.- Un nido de rulas.

(SERENIN DE BRETAL, que como un patriarca hace la siega del trigo con los hijos y los nietos, se ladea la montera con aquel gesto socarrón de viejo leguleyo.)

SERENÍN DE BRETAL.- ¡Ay, gran pícaro, ya me das luces!... ¡Dos que fornican!

UN GRITO MOCERIL.- ¡Jujurujú! ¡Vamos a verlo!

UNA MOZA.- ¡Eres muy Demonio, Padronés!

(EN lo alto de unas peñas cubiertas de retama amarilla, destaca sobre el sol un pastor negro, volteando la honda, y a su lado el galgo también negro.)

QUINTÍN PINTADO.- Si sale mentira no te vale ser ligero, Padronés. ¡Con la honda te malquebro!

UNA VIEJA.- ¡Otro Demonio!

QUINTÍN PINTADO.- ¿Dónde es el casamiento?

MIGUELÍN.- En las brañas.

QUINTÍN PINTADO.- ¡Jujurujú! Vamos a verlo.

MIGUELÍN.- ¡Levántalos con el galgo!

QUINTÍN PINTADO.- ¡Caza real!

UNA VOZ.- Allá escapa el tuno.



OTRA VOZ.- ¡Dadle seguimiento!

QUINTÍN PINTADO.- No hay galgo para esa pieza.

UNA MOZA.- Que se vaya libre. El hombre hace lo suyo propio. En las mujeres está el miramiento.

GRITO MOCERIL.- ¡Jujurujú! Hay que hacer salir a la rapaza.

(VIEJOS y zagales dejan la labor de las eras, y acuden sobre los linderos. Los más atrevidos entran por los verdes canavales de la orilla del río, azuzando los perros. Algunas mozas tienen una sonrisa avergonzada, furias en los ojos algunas viejas. Mari-Gaila dando voces sale al camino, la falda entre los dientes de los perros.)

UNA VOZ.- ¿Con quién fornicaba?

OTRA VOZ.- ¡Con el titiritero!

MARI-GAILA.- ¡Ladrones de honra! ¡Hijos de la grandísima!...

UNA VOZ.- ¡Perra salida!

OTRA VOZ.- ¡Vas a bailar en camisa!

UNA VIEJA.- ¡Afrenta de mujeres!

CORO DE VOCES.- ¡Que baile en camisa! ¡Que baile en camisa!

MARI-GAILA.- ¡Así ceguéis! ¡Cabras! ¡Cabras! ¡Cabras!

(MARI-GAILA, seguida de mozos y canes, corre por la ribera, sosteniendo en la cintura la falda desgarrada, que descubre por los jirones la albura de las piernas. Milón de la Arnoya, un gigante rojo que va delante de su carro, le corta el camino, y con ruda alegría brama su relincho. Mari-Gaila se detiene, alzando una piedra.)

MILÓN DE LA ARNOYA.- ¡Jujurujú!

MARI-GAILA.- ¡Al que se me llegue, lo descalabro!

MILÓN DE LA ARNOYA.- ¡Suelta la piedra!

MARI-GAILA.- ¡La levanto para mi defensa!

MILÓN DE LA ARNOYA.- ¡Suéltala!

MARI-GAILA.- ¡No te llegues, Milón!

(EL JAYÁN, con bárbaras risas, adelanta de un salto, y la piedra le bate en el pecho. Mari-Gaila, con los ojos encendidos, rastrea por otra, y el rojo gigante la estrecha en los brazos.)

MILÓN DE LA ARNOYA.- ¡Jujurujú! ¡Ya es mía!

UNA VOZ.- ¡Milón la tomó!

MARI-GAILA.- ¡Suelta, Milón! Si calladamente me lo pides, te lo concedo. ¡Suelta!

MILÓN DE LA ARNOYA.- No suelto.

MARI-GAILA.- ¡Eres bárbaro, y no temes que en otra ocasión sea tu mujer la puesta en vergüenza!

MILÓN DE LA ARNOYA.- Mi mujer no es tentada de tu idea.

MARI-GAILA.- ¡Mal sabes tú a quién tienes en casa!

MILÓN DE LA ARNOYA.- ¡Calla, malvada!

MARI-GAILA.- Suéltame, y otra hora, donde me señales, te daré un aviso de provecho. ¡Suéltame!

MILÓN DE LA ARNOYA.- ¡Vete y confúndete, que ya me dejas la condenación!

(MARI-GAILA huye de los brazos del gigante, desnudo el pecho y en cabellos. El coro de voces se desgrana como una cohetada en clamores diversos y gritos encendidos.)

UNA VOZ.- ¡Que se escapa!

OTRA VOZ.- ¡No la dejéis!

CORO DE VOCES.- ¡A seguirla! ¡A seguirla!

QUINTÍN PINTADO.- ¡Que te malquiebro!

(AZUZA su galgo y corre por la ribera del río volteando la honda sobre la fugitiva. Rueda por los congostos un tropel de zuecos. Mari-Gaila se revuelve acorralada.)

MARI-GAILA.- ¡Almas negras! ¡Salidos de los Infiernos!

QUINTÍN PINTADO.- ¡Vas a bailar en camisa! ¡Vas a lucir el cuerpo!

MARI-GAILA.- ¡No te me acerques tú, Caifás!

QUINTÍN PINTADO.- ¡Quiero conocer esa gracia que tienes oculta!

CORO DE RELINCHOS.- ¡Jujurujú!

MARI-GAILA.- ¡Sarracenos! ¡Negros del Infierno! ¡Si por vuestra culpa malparo, a la cárcel os llevo!

UNA VOZ.- ¡No te vale esa trampa!

OTRA VOZ.- ¡Has de bailar en camisa!

QUINTÍN PINTADO.- ¡Vas a lucir el cuerpo!

MARI-GAILA.- ¿Me corréis por eso, hijos de la más grande? ¡Bailaré en camisa y bailaré en cueros!

CORO DE RELINCHOS.- ¡Jujurujú!

MARI-GAILA.- ¡Pero que ninguno sea osado a maltratarme! ¡Miray hasta cegar, sin poner mano!

CORO DE RELINCHOS.- ¡Jujurujú!

(MARI-GAILA se atranca el justillo, y con la carne temblorosa, sale de entre las sueltas enaguas. De un hombro le corre un hilo de sangre. Rítmica y antigua, adusta y resuelta, levanta su blanca desnudez ante el río cubierto de oros.)

MARI-GAILA.- ¡Conformase con esto!

CORO DE RELINCHOS.- ¡Jujurujú!

UNA VOZ.- ¡Milón que la suba en el carro!

OTRAS VOCES.- ¡Al carro de Milón!

QUINTÍN PINTADO.- ¡Que baile en su trono!

ORO DE RELINCHOS.- ¡Jujurujú!

(RODANTE Y FRAGANTE montaña de heno, el carro, con sus bueyes dorados, y al frente el rojo gigante que los conduce, era, sobre la fronda del río, como el carro de un triunfo de faunalias.)

### **ESCENA ÚLTIMA**

(San Clemente. La quintana en silencio húmedo y verde, y la iglesia de románicas piedras dorada por el sol, entre el rezo tardecino, de los maizales. La sotana del sacristán ondula bajo el pórtico, y a canto del carretón un corro de mantillas rumorea. Atropellando al sacristán, dos mozuelos irreverentes penetran en la iglesia y suben al campanario. Estalla un loco repique. Pedro Gailo da una espantada y queda con los brazos abiertos, pisándose la sotana.)

PEDRO GAILO.- ¡Qué falta de divino respeto!

MARICA DEL REINO.- ¡De falta supera!

LA TATULA.- ¡Son los mocetes que ahora entraron! ¡Juventud pervertida!

SIMONIÑA.- ¡Quiébreles un hueso, mi padre!

PEDRO GAILO.- ¡Alabado sea Dios, qué insubordinación!

MARICA DEL REINO.- ¡Carne sin abstinencia!

UNA VOZ EN LOS MAIZALES.- ¡Pedro Gailo, la mujer te traen desnuda sobre un carro, puesta a la vergüenza!

(PEDRO GAILO cae de rodillas, y con la frente golpea las sepulturas del pórtico. Sobre su cabeza las campanas bailan locas, llegan al atrio los ritmos de la agreste faunalia, y la frente del sacristán en las losas levanta un eco de tumba.)

MARICA DEL REINO.- ¡Vas a dejar ahí las astas!

PEDRO GAILO.- ¡Trágame, tierra!

LA TATULA.- ¿A qué tercio este escándalo?

LA VOZ EN LOS MAIZALES.- ¡Que si llegaron a verla de cara al sol con uno encima!

SIMONIÑA.- ¡Revoluciones y falsos testimonios!

LA VOZ EN LOS MAIZALES.- ¡Yo no la vi!

PEDRO GAILO.- ¡Ni la vio ninguno que sepa de cumplimientos!

LA TATULA.- ¡Así es! Casos de conducta no llaman trompetas.

(PEDRO GAILO corre pisándose la sotana, y se desvanece por la puerta de la iglesia. Sube al campanario, batiendo en la angosta escalera como un vencejo, y sale a mirar por los arcos de las campanas. El carro de la faunalia rueda por el camino, en torno salta la encendida guirnalda de mozos, y en lo alto, toda blanca y desnuda, quiere cubrirse con la yerba, Mari-Gaila. El sacristán, negro y largo, sale al tejado, quebrando las tejas.)

UNA VOZ.- ¡Castrado!

CORO DE LA FOLIADA.- ¡Tunturuntún! La Mari-Gaila./ ¡Tunturuntún! Que tanto bailó!  
/¡Tunturuntún! La Mari-Gaila, /Que la camisa se quitó.

PEDRO GAILO.- ¡El Santo Sacramento me ordena volver por la mujer adúltera ante la propia iglesia donde casamos!

(PEDRO GAILO, que era sobre el borde del alero, se tira de cabeza. Cae con negro revuelo y queda aplastado, los brazos abiertos, la sotana desgarrada. Hace semblante de muerte. De pronto se alza renqueando, y traspone la puerta de la iglesia.)

UNA VOZ.- ¡Te creí difunto!

OTRA VOZ.- ¡Tiene siete vidas!

QUINTÍN PINTADO.- ¡Jujurujú! ¡Miray que dejó los cuernos en tierra!

(EL SACRISTÁN ya salía por el pórtico, con una vela encendida y un libro de misal. El aire de la figura, extravío y misterio. Con el libro abierto y el bonete torcido, cruza la quintana, y llega ante el carro del triunfo venusto. Como para recibirle, salta al camino la mujer desnuda, tapándose el sexo. El sacristán le apaga la luz sobre las manos cruzadas, y bate en ellas con el libro.)

PEDRO GAILO.- ¡Quien sea libre de culpa, tire la primera piedra!

VOCES.- ¡Consentido!

OTRAS VOCES.- ¡Castrado!

(LAS BEFAS levantan sus flámulas, vuelan las piedras y llamean en el aire los brazos. Cóleras y soberbias desatan las lenguas. Pasa el soplo encendido de un verbo popular y judaico.)

UNA VIEJA.- ¡Mengua de hombres!

(EL SACRISTÁN se vuelve con saludo de iglesia, y bizcando los ojos sobre el misal abierto, reza en latín la blanca sentencia.)

REZO LATINO DEL SACRISTÁN.- Qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat.

(El sacristán entrega a la desnuda la vela apagada, y de la mano la conduce a través del atrio, sobre las losas sepulcrales... ¡Milagro del latín! Una emoción religiosa y litúrgica conmueve las conciencias, y cambia el sangriento resplandor de los rostros. Las viejas almas infantiles respiran un aroma de vida eterna. No falta quien se esquite con sobresalto, y quien aconseje cordura. Las palabras latinas, con su temblor enigmático y litúrgico, vuelan del cielo de los milagros.)

SERENÍN DE BRETAL.- ¡Apartémonos de esta danza!

QUINTÍN PINTADO.- También me voy, que tengo sin guardas el ganado.

MILÓN DE LA ARNOYA.- ¿Y si esto nos trae andar en justicias?

SERENÍN DE BRETAL.- No trae nada.

MILÓN DE LA ARNOYA.- ¿Y si trujese?

SERENÍN DE BRETAL.- ¡Sellar la boca para los civiles, y aguantar mancuerna!

(LOS OROS del poniente flotan sobre la quintana. Mari-Gaila, armoniosa y desnuda, pisando descalza sobre las piedras sepulcrales, percibe el ritmo de la vida bajo un velo de lágrima. Al penetrar en la sombra del pórtico, la enorme cabeza del idiota, coronada de camelias, se le aparece como una cabeza de ángel. Conducida de la mano del marido, la mujer adúltera se acoge al asilo de la iglesia, circundada del áureo y religioso prestigio, que aquel mundo milagrero, de almas rudas, intuye el latín ignoto de las DIVINAS PALABRAS)

## ANEXO XV

# “LA CABEZA DEL BAUTISTA”

Libreto de Carlos Wagner y Música de Enric Palomar

### INTRODUCCIÓN

#### CORO

Ráfagas de ocaso, dunas escampadas. /La luz y la sombra gladiando en el monte:  
/Mítica tragedia de rojas espadas /Y alados mancebos, sobre el horizonte.

La culebra de un sendero tenebroso,/ La sombra lejana de uno que camina. / Y en  
medio del yermo el perro rabioso /Terrible el gañido de su sed canina.

¡Venteaban los canes de la duna ascética/ la sombra sombría del que va sin bienes. /El  
alma en combate, la expresión frenética / Y un ramo de venas saltante en las sienas!

Lóbrega su estrella le alumbró el sendero/ Con un torbellino de acciones y ciencias:/  
Las torvas blasfemias por pan justiciero/ Y las utopías de nuevas conciencias.

Ráfagas de ocaso, dunas escampadas./ La luz y la sombra gladiando en el monte:/  
Mítica tragedia de rojas espadas/ Y alados mancebos, sobre el horizonte.

### ESCENA 1

*Don Igi, La Pepona, Valerio, El Barbero, El Sastre, El Enano de Salnés, Rondalla de Mozos  
La Bandera Roja y Gualda, café y billares de Don Igi, conocido como el Indiano Gachupín.  
La Pepona en el fondo del café, juega con el gato. Noche de estrellas con guitarras y  
cantares, disputas y naipes en las tabernas, y el claro de luna en el huerto de limoneros.  
En la puerta de los billares, los mozos están templando. Valerio El Pajarito alarga el  
cuello sobre la guitarra.*

VALERIO.- Primero a la casa del cura. Hay que cantarle alguna pulla que le encienda el pelo.

EL BARBERO.- El cura con nadie se mete.

VALERIO.- Pues alguno se duele de sus pláticas. ¿Qué le va ni le viene al cura, con que haya amancebamientos?

*(Alinea la rondalla, en actitud de ensayo)*

RONDALLA.- Madre, cuando voy a leña, /se me olvidan los ramales./ no se me olvida una niña/ que habita en los arrabales.

EL SASTRE.- Don Igi te paga, Valerio.

VALERIO.- Don Igi es libre pensador, y se ríe de pamemas.

EL ENANO DE SALNÉS.- Pepona, como mujer, es quien se consume viéndose señalada por la Iglesia.

EL SASTRE.- ¡No es para menos!

VALERIO.- (*mofándose*) El cura, y todos los curas, predicán el oscurantismo, y ninguno cumple su misión, que es de paz. Aquí están haciendo mucha falta los ingleses.

EL BARBERO.- Primero debiera ser un recorrido general.

EL ENANO DE SALNÉS.- ¡Lo apruebo! Viene a ser como un cumplido a la población.

RONDALLA MOZOS 1 Y 2.- Cuando yo voy a la viña con mi burro garañón.

MOZOS 3 Y 4.- Golondrongo, golondrongo, golondrongo, golondrongo.

MOZO 1.- Las borricas de alegría y placer se respingan, golondrongo.

TODOS.- Golondrongo, golondrongo, golondrongo, golondrongo, golondrongo.

EL BARBERO, EL SASTRE, VALERIO, EL ENANO DE SALNÉS.- Golondrongo, golondrongo, golondrongo, golondrongo.

MOZOS 1 Y 2.- Mi madre me parió en cueros según eso pobre estoy.

MOZOS 3 Y 4.- Golondrongo, golondrongo, golondrongo, golondrongo.

MOZO 2.- Vamos, bueyes, que es mi sino el arar casi siempre, golondrongo.

TODOS.- Golondrongo, golondrongo, golondrongo, golondrongo, golondrongo.

EL BARBERO, EL SASTRE, VALERIO, EL ENANO DE SALNÉS.- Golondrongo, golondrongo, golondrongo, golondrongo.

## **ESCENA 2**

*Don Igi, La Pepona, Valerio, El Barbero, El Sastre, El Enano de Salnés, Rondalla de mozos, El Ciego y su mozo. Entra El Ciego guiado por su mozo.*

EL MOZO DEL CIEGO.- ¡El Ciego de Gondar! ¡El Ciego de Gondar!

LA PEPONA.- ¡Ya llega el Antruejo! ¡Verás tú qué mala idea trae!

VALERIO.- ¡Nunca la tuvo buena!

LA PEPONA.- ¡Las viruelas que le picaron los ojos habían de picarle la lengua!

EL BARBERO.- ¡No madrugas, Electus!

EL CIEGO.- No madrugo porque velo.

EL MOZO DEL CIEGO.- Echa una copla, y vámonos mundo adelante, Electus.

EL CIEGO.- En Quintán de Castro Lés,/ Quintán de barbas honradas,/ Tiene Don Pedro Barbero/ Casa, regalo y labranzas.

EL MOZO.- ¡Ay! Un hijo que tenía,/ Galán de muy buena gracia,/ ¡Ay! Traidores lo mataron/ Entre la noche y el alba.

EL CIEGO.- Lloró el viejo como viejo,/ Arrepuñadas las barbas,/ Que toda su sangre entierra,/ Con el hijo que enterraba.

EL MOZO.- ¡Ay! Un murmuro le miente/ Que el muerto prenda dejaba./ ¡Ay! Prenda engendrada en moza,/ Que tiene la casa llana.

EL CIEGO.- Y el viejo, sin maliciarse/ Que van buscando sus arcas,/ Hace traer al infante/ Y en su casa lo regala.

EL BARBERO.- ¡Eres como los lobos, Electus!

EL CIEGO.- ¡Mi señor Don Pedro!

DON IGI.- ¿Quién te ordena venir a mi puerta con esas coplas y esos sones desvergonzados?

¡Habla! ¡Habla! ¡Habla!

EL CIEGO.- El pobre de pedir que recorre los caminos del mundo tiene que ser callado como la tierra.

CORO.- Callado como la tierra.

EL CIEGO.- El pobre de pedir nunca ve cosa ninguna. / No sabe de asesinos ni de ladrones. / Para llenar las alforjas hay que ser callado como la tierra.

CORO.- El pobre de pedir no sabe de asesinos ni de ladrones.

EL CIEGO.- Los pecados de un pobre de pedir no son como los de un rico caballero. / El pobre de pedir puede hacer muchas cosas malas sin condenar su alma.

CORO.- Callado como la tierra. Sin condenar su alma.

EL CIEGO.- El pobre de pedir dice que no hay ladrones en el mundo, / porque a él nadie le roba. / El pobre de pedir dice que no hay asesinos en el mundo, / porque a él nadie le quiere mal.

CORO.- No hay ladrones en el mundo... / Porque a él nadie le quiere mal.

EL CIEGO.- El pobre de pedir dice que no hay odio entre las familias, / porque él es como una piedra que rueda.

CORO.- Que rueda, que rueda, que rueda. / Callado como la tierra.

EL CIEGO.- El pobre de pedir dice que no hay pleitos por las herencias, / porque él no tiene nada que dejar.

CORO.- Callado como la tierra.

EL CIEGO.- Al verdadero pobre de pedir hay que enterrarlo de limosna, / y como pasa tantos trabajos, / aun cuando haga alguna cosa mala, / no se condena como los ricos.

CORO.- No se condena como los ricos.

EL CIEGO.- ¿Sabéis vosotros quién está más al pique de condenarse? (*Mirando a Don Igi*) ¡El Rey!

DON IGI.- ¿Quieres probar cómo te hundo la zanfoña en las costillas y luego te meto los huesos en un haz? ¡Por una aventuranza!

EL CIEGO.- ¡Tojos bravos! / ¡Piedras sin alma! / ¡Dejad al ciego que recoja su pan por los caminos! / ¡En esta noche oscura no puede ver ni la mano que le daña, / ni la que le concede el bien de la caridad!

(*Los mozos y las gentes del bar expulsan al ciego.*)

LA PEPONA.- ¡Anda, gran enredador! Dormido ves tú como las liebres, ¡cuanto más, espabilado!



*(Todos se ríen viendo al ciego corriendo hacia fuera seguido por el mozo)*

VALERIO.- Míralo con cuánta prisa se camina. ¡No quiere aventuras!

EL ENANO DE SALNÉS.- Suéltale el perro que le roa los calcaños.

VALERIO.- ¡No quiere aventuras!

ENANO DE SALNÉS, EL BARBERO Y EL SASTRE.- ¡No quiere aventuras!

VALERIO.- Ahora de antes, echó una prosa con más veneno que un verde alacrán.

EL BARBERO.- La mejor que dice es un ramo de ortigas.

EL BARBERO.- ¿Has templado, Valerio?

VALERIO .- *(rasgueando la guitarra)* Por mí no se espera. ¿Cuántos son los Pepes?

EL ENANO DE SALNÉS.- Pues el secretario, el teniente, el fiscal, Don Pepe Dueñas, Don Pepito, el presidente del Orfeón; Doña Pepita Puente, Pepitiña Rúa. En todas las calles tenemos Pepe. ¡En alguna, tres!

VALERIO.- ¡Todo lo cotillas, Merengue!

### ESCENA 3

*Don Igi, La Pepona, El Jándalo, Valerio, El Barbero, El Sastre, El Enano de Salnés, Rondalla de mozos. Sobre un caballo tordillo, viene por la carretera El Jándalo. Se apea con fantasía de valentón.*

EL JÁNDALO.- ¡Salud, amigos! ¿A lo que parece, hay buen humor en este pueblo? No se extraña la pregunta, que soy forastero. Alberto Saco reclama su puesto.

VALERIO.- Pues sí, amigo, nos divertimos. ¿Qué puesto quiere Alberto Saco? En pocas villas habrás entrado, poco corrido los mundos.

EL JÁNDALO.- Alberto Saco, donde entró, fue primero. He rodado por todos los cabos del planeta. De América vengo. ¡Desde el Cabo de Hornos al Estrecho de Bering, nada me queda por conocer!

VALERIO.- *(parodiando al gaucho pampero, le alarga la mano en compadre, y el otro, en el mismo talante, choca la suya).* ¡Che! ¿Venite vos de la América? ¿Conocé, vos, la Pampa Argentina? Buena tierra toda ella para ganar plata. Se gana y se bota juntamente, pero el ahorrativo se enriquece. Hable Don Igi.

EL JÁNDALO.- *(acercándose a La Pepona)* ¿Niña, se puede platicar al patrón?

LA PEPONA.- ¿Tienen ustedes algún negocio?

EL JÁNDALO.- Una cuenta traspapelada.

LA PEPONA.- ¿Usted no es de estos reinos?

EL JÁNDALO.- Yo soy un poco de todas partes.

*(La Pepona y el Jándalo danzan insinuándose)*

VALERIO, EL ENANO DE SALNÉS, EL BARBERO, EL SASTRE, RONDALLA.-Rojos claveles prende en la rolla, /Rojos corales al cuello enrolla,/ Rojo pecado sus labios son./ Y sus caderas el anagrama/ De la serpiente. Con roja llama/ Pintó su boca la tentación.

DON IGI.- *(Curioso, viene al mostrador y se reclina a placer, cruzando los brazos, la pluma en la oreja y los espejuelos sobre la calva. El gato se escurre de los brazos de La Pepona: Taciturno y elástico, trepa al mostrador, y se coloca aliado del tendero como para inspirarle.)*

Honradez y trabajo ha sido mi lema durante veintisiete años que radiqué en Toluca. ¡Lo que es el sino de los hombres! Merito acababa de traspasar el negocio y retirarme, estalló la revolución. ¡Son batallas campales todos los días y tiroteos a los trenes! El español, tan situado con el porfirismo, se ha visto más que fregado.

VALERIO.- Eso, patrón, ocurre por todo el extranjero. Usted lo habrá visto.

DON IGI.- Yo en todas partes fanaticé por mi patria. ¡España sobre todas las naciones!

*(El Jándalo camina al mostrador, y La Pepona se toca la oreja para entender lo que trata con el patrón. Sólo percibe el murmullo de las voces en sordina. Don Igi tiene una actitud de fantoche asustado, con los pelos de punta.)*

EL JÁNDALO.- Pensé no me reconocería usted, Don Igi... Con todo, no al primer pronto.

DON IGI.- No estás tan cambiado. ¿Dejaste tu nombre?

EL JÁNDALO.- Me pesaba.

DON IGI.- Siempre rodando.

EL JÁNDALO.- Siempre. ¿Usted, aquí radicado?

DON IGI.- Trabajando sin ver fruto. Arruinándome por dotar a este pueblo de café y billares. Un progreso que no saben estimar.

EL JÁNDALO.- ¿Se ve usted incomprendido?

DON IGI.- ....y arruinado.

EL JÁNDALO.- ¿Conque tan carente de plata?

DON IGI.- Quebrado.

EL JÁNDALO.- ¿Tendrá usted crédito?

DON IGI.- Tampoco.

EL JÁNDALO.- Pues yo vengo por numerario.

DON IGI.- ¡Estaba esperando esa puñalada! ¡Prudencia!

EL JÁNDALO.- Ja ja ¡Soñación, Don Igi, que me vaya sin plata! A todo vengo dispuesto. Decidido a publicar nuestro conocimiento. Estoy rematado de condena, y la denuncia que haga hasta puede valerme una recompensa.

DON IGI.- ¡Espera! ¡Ten juicio!

*(El Jándalo se vuelve para mirar a los ojos de la mujerona. La Pepona le sonríe, pasándose la lengua por los labios, y le responde con un guiño obscuro. En la acera de los billares, la ronda de mozos templea las guitarras)*

EL JÁNDALO.- ¡Don Igi, tiene usted una buena hembra por compañera! ¿Va usted a pasaportarla como a la difunta?

DON IGI.- ¡Calla, malvado!

VALERIO.- ¡Che! ¿El amigo, que pedía una guitarra, ya no la quiere?

EL JÁNDALO.- Alberto Saco no más se raja. ¡Venga la guitarra! Patrón, despida usted a estos amigos con una copa. Va por mi cuenta.

EL ENANO DE SALNÉS.- Mira si tienes la guitarra bien templada, Alberto Saco. Me parece que no ha de faltarte gracia para puntearla.

VALERIO.- ¡Alberto Saco, tú *entodavía* no conoces a Merengue!

EL JÁNDALO.- Don Igi, nos vemos.

DON IGI.- Así tendrá que ser. Horita, diviértete.

VALERIO, ENANO DE SALNÉS, EL BARBERO, EL SASTRE, RONDALLA

*(Babel de burlas. Los mozos entonan y rasgúan, y de allí parten con una mazurca de aldea. Paulatinamente en off)*

A los árboles altos/ los lleva el viento./ y a los enamorados,/ el pensamiento.

EL JÁNDALO.- ¡Ay, vida mía, el pensamiento!

VALERIO, ENANO DE SALNÉS, EL BARBERO, EL SASTRE, RONDALLA.- ¡Ay, vida mía, el pensamiento! *(risas)* Corazón que no quiere/ sufrir dolores,/ pase la vida entera/ libre de amores.

EL JÁNDALO.- Libre de amores, ¡ay vida mía!, libre de amores.

VALERIO, ENANO DE SALNÉS, EL BARBERO, EL SASTRE, RONDALLA.- Libre de amores, / ¡ay vida mía!, / libre de amores.

#### **ESCENA 4**

(DON IGI, LA PEPONA)

DON IGI.- Ese pendejo que has visto, me pondrá el revólver en la mano.

LA PEPONA.- ¡Ay, qué célebre!

DON IGI.- No es modo de respuesta a un compromiso tan urgente.

LA PEPONA.- Te llevo el aire.

DON IGI.- ¿Y ni preguntas quién sea el tal sujeto?

LA PEPONA.- Un conocimiento que tienes de la América.

DON IGI.- ¡El propio Satanás!

LA PEPONA.- ¿Y qué le trae?

DON IGI.- ¡Perderme!

LA PEPONA.- ¿Te pide el alma?

DON IGI.- ¡Me pide dinero!

LA PEPONA.- ¡Pues, sí, que no sabes hacerte el guaja!

DON IGI.- Ese sujeto es mi más mortal enemigo. ¡Y todo ello porque no quiero entregarle el fruto de mi sudor! ¡Que trabaje! ¡Que se sujete! ¡Que aprenda en la escuela del mundo lo que cuesta el dinero! ¡Ese malvado quiere dejarme pobre!

LA PEPONA.- ¡Condenado pensamiento!

DON IGI.- ¡Arruinarme!

LA PEPONA.- ¡No te dejes!

DON IGI.- ¡Me cuesta ya muchos miles!

LA PEPONA.- ¡Ladrón!

DON IGI.- Esta noche volverá.

LA PEPONA.- ¿Y si encontrase cerrado el establecimiento?

DON IGI.- Volvería mañana.

LA PEPONA.- ¿Y si encontrase aún más cerrada tu bolsa?

DON IGI.- ¡Me deshonraré, me calumniaré con algún falso testimonio, y hará que me prendan!

LA PEPONA.- ¡Mucho le temes!

DON IGI.- ¡Y cómo no! Ese malvado me ha hecho liquidar con un quebranto de algunos miles el negocio de Toluca. ¡Será mi ruina!

LA PEPONA.- ¡Espanto me das! ¿Qué oculto poder tiene sobre ti ese sujeto? ¡Higinio Pérez, tú has cometido una gran culpa! ¿Qué secreto es el tuyo? ¡No pierdas la cabeza! ¡Declárate con una mujer que te ha dado cuanto tenía, que no reparó en su decoro para quererte!

DON IGI.- ¡Ya está llamando! ¡Vendrá! ¡Acabará por dejarme en cueros!

LA PEPONA.- ¡Asosiega! El gato, que saltó del mostrador al suelo, ha dado ese golpe. ¿Pero qué nudo de horca te aprieta ese Alberto Saco?

DON IGI.- Trae el nombre mudado.

LA PEPONA.- ¡Higinio Pérez, desahoga tu pecho en mi pecho! ¿De qué estás culpado? ¿Acaso una muerte?

DON IGI.- ¡Por tan vil calumnia liquidé el negocio de Toluca! ¡Ese trueno es hijo de mi difunta Baldomerita! ¡Mató a su mamá por heredarla, y me complicó en el crimen! ¡Lo creyeron, con el odio que allí hay para todos los españoles prominentes! ¡Por apasionamiento se indujeron en mí contra los jueces!

LA PEPONA.- ¿Te condenaron?

DON IGI.- Era la tema rabiosa de los jueces, condenar a un gachupín. ¡Parcialidades! Todo motivado por la calumnia de ese Satanás. Me condenaron sin fundamento. Inducidos, no más, por una hipoteca que pesaba sobre los bienes de la difuntita. Ahí radica la mala voluntad del hijo desnaturalizado. Quería heredar a su víctima, y encontró que no había tal herencia. Pensó que, a las escondidas, era yo el heredero. Su pobrecita mamá le aborrecía más que yo le aborrezco. Desde chamaco mostró las más

malas inclinaciones. ¡Un disoluto incontinente! ¡Pobrecita la difunta, tan contenta de saber que yo acrecentaría su dinerito, que siempre estaría redituando y creciendo! ¡Este saqueo, esta estafa, este latrocinio, no puede continuar! ¡Lo dicho, me pone el revólver en la mano, ya pique de perder la cabeza! ¡Mudó de nombre, mudó de cara, solamente su ruin condición no muda!

LA PEPONA.- Pues no parece que le hayas desconocido.

DON IGI.- ¡Me hizo la mueca de la difunta!

LA PEPONA.- ¡Jesús, qué escarnio!

DON IGI.- ¡Espavorí con ella!

LA PEPONA.- Bebe una copa, que ahora lo que tú tienes es fiebre. Voy a cerrar el establecimiento.

DON IGI.- ¡Sudores de muerte!

DON IGI.- ¡Publicaré mi deshonor! ¡Rebajará mi crédito en la plaza! ¡Es preciso ver de transigirlo, y darle uno, si pide ciento!

LA PEPONA.- ¿Y rematar de una vez, no te hace más cuenta? Todo hay que mirarlo. ¡Tú, Higinio Pérez, comienza por no aflojar la mosca!

DON IGI.- ¿Y entonces? ¿Dejar a ese tuno que me difame? ¡Solamente la muerte liquida este saqueo! Tendré pecho. Si desentierran la causa, cegaré a los funcionarios del Consulado, me quedaré pobre, pero no verá un níquel ese matraco.

LA PEPONA.- No juegues con la cárcel, ni te expongas a perder lo que tienes. Del hombre arruinado el mundo se ríe.

DON IGI.- ¡Me das buen consuelo!

LA PEPONA.- Cerraré el pico. Mejor sabes tú lo que más te conviene.

DON IGI.- ¡Ahorcarme!

LA PEPONA.- ¡No es el caso tan extremoso!

DON IGI.- Me toma muy viejo.

LA PEPONA.- Viejo y pendejo. Consientes que te roben, y te miras para hacerle un obsequio a quien te ha sacrificado su decoro. ¡Algunas mujeres estamos ciegas! ¿Qué plata te pide ese hombre?

DON IGI.- Aún no se manifestó.

LA PEPONA.- ¿Qué hablabas antes de ponerle fin con el revólver?

DON IGI.- ¡Habla!... Me tiene en sus manos. Solamente la muerte liquida este negocio.

LA PEPONA.- ¡Tampoco te digo menos! ¿Pero por qué tú has de ser el señaladoo?

DON IGI.- ¡Me toma muy viejo!

LA PEPONA.- A ese hombre, por estos lugares, nadie le conoce. Hoy pasó, mañana desapareció.

DON IGI.- Tiene los ojos de la difunta. ¡Me gana con ellos!

LA PEPONA.- Ese Alberto Saco me miró, y volverá a mirarme. Pues estando en ello, vería de sujetarle con alguna seña.

DON IGI.- ¡Como no me haga la carantoña de la viejita!

LA PEPONA.- Bebe, para quitarte el sobresalto. Busca ánimo en el copeo. El ron con ginebra, a estilo de navegante, es muy confortador.

DON IGI.- Para un caso como el que propones, conviene tener despejada la cabeza.

LA PEPONA.- Casi seguro que podrías clavarle por la espalda. ¡Bebe!

DON IGI.- Me descubres mi propio pensamiento.

LA PEPONA.- Cuando me mirase, yo le sujetaría con una seña.

DON IGI.- ¡Casual, que el facón está afilado de recién!

LA PEPONA.- Si diste el pasaporte a la vieja, te cumple no ser pendejo y rematar tu obra.

DON IGI.- Se le podría enterrar bajo los limoneros, sin dejar rastro.

LA PEPONA.- ¿Te reconoces salvado?

DON IGI.- ¡Pepita, esto nos une para siempre!

DON IGI.- Dame un besito.

LA PEPONA.- No quiero.

DON IGI.- ¡Eres muy rica!

LA PEPONA.- De ilusiones.

DON IGI.- Ándale, un besito. No sea renuente, niña.

LA PEPONA.- Luego.

DON IGI.- Luego tendremos la fiesta.

LA PEPONA.- ¡No estás poco gallo!

DON IGI.- ¡Paloma! Palomita, hay que cavar una cueva bajo los limoneros.

LA PEPONA.- Muy honda tendrá que ser.

DON IGI.- Para un cuerpo. No hay que perder la cabeza.

LA PEPONA.- A ti te lo digo.

*(Sale al huerto bajo la luna, y Don Igi requiere sus libros, para ajustar la cuenta de debes y haberes.)*

## **ESCENA 5**

*Don Igi, La Pepona En off: El Jándalo, Valerio, El Barbero, El Sastre, El Enano de Salnés, Rondalla de mozos*

CORO.- Es la hora de los enigmas, Cuando la tarde de verano /De las nubes mandó un milano/ Sobre las palomas benignas./ ¡Es la hora de los enigmas!

Es la hora de la culebra: /El diablo se arranca una cana,/ Cae del árbol la manzana/ Y el cristal del sueño se quiebra./ ¡Es la hora de la culebra!

*(Llega de lejos el final de una copla. Jaleo de mozos en parranda. Se presiente el grupo de rondadores, concertándose en voz baja para la copla alusiva, delante de la puerta. Y sale la copla, punteada por El Jándalo.)*

EL JÁNDALO.- Patrón, descorra la llave,/ por hacer gasto venimos,/ y a darle las buenas noches/ la lengua mojada en vino.

*(Aplausos y voces la celebran por bien cantada. Luego y recae un silencio, y se presiente al grupo de rondadores recaído en el métrico problema de concertar otra copla.)*

CORO.- Es la hora del alma en pena:/ Una bruja en la encrucijada,/ Con la oración excomulgada/ Le pide al muerto su cadena.

DON IGI.- *(Saca del cajón dos taleguillos con dinero, y los esconde bajo una tabla del piso. Pálido, con los pelos como un gato espantado, sale a la puerta del ejido. Se oye el golpe del azadón bajo los nocturnos limoneros.)*

¡Paloma! ¡Palomita! No más te dilates.

LA PEPONA.- ¿Arde la casa?

*(Aparece, levantando el azadón, que brilla a la luna, y queda en el umbral con gesto de dura interrogación. Don Igi se pone un dedo en los labios. La ronda de mozos canta el repertorio de la musa barroca y plebeya.)*

RONDALLA .- *(ebrios)* Asómate a la ventana,/ que a cantarte hemos venido,/ rosa la más soberana/ en el pensil de Cupido.

CORO.- Es la hora del lubricán.

DON IGI.- ¡Prudencia! Se oye el golpe de cavar la tierra.

LA PEPONA.- Está dura como un peñasco.

DON IGI.- Pues recién ha llovido.

LA PEPONA.- Empálmate el facón.

DON IGI.- ¡Me impone la maldita carantoña!

CORO.- Acecha el mochuelo en el pino,/ El bandolero en el camino,/ Y en el prostíbulo Satán.

## **ESCENA 6**

DON IGI, LA PEPONA, EL JÁNDALO. RETOCÁNDOSE EL PEINADO Y JALEANDO LAS CADERAS, EL JÁNDALO SE ACERCA A UNA VENTANA. ENTRA LA LUNA.

EL JÁNDALO.- Niña, ¿se puede platicar?

LA PEPONA.- ¿Y no le parece a usted, amigo, que son horas de recogerse?

EL JÁNDALO.- ¿Es la opinión de su esposo?

LA PEPONA.-No tengo ese tirano.

EL JÁNDALO.- De su protector.

LA PEPONA.- Diga usted del patrón, y acabemos.

EL JÁNDALO.- Pues dicho. Interrógueme usted, primorosa.

LA PEPONA.- ¿A santo de qué?

EL JÁNDALO.- A santo de Alberto Saco.

LA PEPONA.- ¿De verdad es esa su gracia? ¿Y qué saca usted? ¿Las mantecas?

EL JÁNDALO.- A usted un cachito de lengua. ¡Debe ser muy apetitosa! ¡No me fleche usted esos ojos, morena!

LA PEPONA.- ¡Ya sabe usted lo suyo para camelar mujeres!

EL JÁNDALO.- Hasta hoy he vivido indiferente.

LA PEPONA.- Amigo, no pasa esa bola.

EL JÁNDALO.- ¿Quiere usted darme la miel?

LA PEPONA.- ¡Que nos está mirando el público! Vuelva usted solo(DON IGI AVIZORA, DE CODOS SOBRE EL MOSTRADOR, LOS PELOS DE PUNTA, LOS ANTEOJOS EN LA FRENTE, Y EL GATO SOPLÁNDOLE A LA OREJA)

## **ESCENA 7**

(DON IGI, LA PEPONA)

DON IGI.- ¿Alejaste a ese hombre?

LA PEPONA.- Ahora se va, para volver solo. Cazado lo tienes.

DON IGI.- ¿Qué te habló?

LA PEPONA.- Pues me ha camelado.

DON IGI.- Tú le darías pie.

LA PEPONA.-¡No! No me traigas cargos de celoso en una hora como ésta.

DON IGI.-Tampoco le temo. Ese hombre no puede darte ni agua. ¿Qué sacarías de irte con él, corriendo los mundos? ¡Trabajos! El hombre sin plata nunca puede hacer la felicidad de una mujer.

LA PEPONA.-¡Qué hablar por no callar, Higinio Pérez!

DON IGI.- Pepita, considera lo que te juegas.

LA PEPONA.- Porque lo considero, me opongo al ladroncio de ese Alberto Saco. Deja que me camele, sé sordo y ciego. Le verías llegar hasta mis brazos, y no habías de moverte hasta el seguro momento de clavarle el facón. Esta noche acaba de sacarte más la plata ese aparecido de América.

DON IGI.- Vamos a pensar bien lo que se hace.

LA PEPONA.- El cuchillo debes tenerlo en la manga. Cuando entre, le ofreces una copa, y bebemos los tres..Tú no reparas si hacemos cambio, ni tampoco si me chulea. Piensa que entregártelo indefenso es mi juego.

DON IGI.- ¡Otra vez mi perdición ese pendejo

LA PEPONA.- No olvides convidarle.



## ESCENA 8

(DON IGI, LA PEPONA, EL JÁNDALO)

EL JÁNDALO.- Don Igi, salud y plata.

DON IGI.- Beberás una copa.

EL JÁNDALO.- ¿No será un veneno?

LA PEPONA.- Beberemos los tres para celebrar el conocimiento. Diga usted qué bebida le agrada, y no ponga tachas.

EL JÁNDALO.- Hay que perdonar una chungu. La bebida es de mérito.

LA PEPONA, DON IGI.- Pues bebamos.

EL JÁNDALO.- ¡Y alegrémonos! Don Igi, pronto dejará usted de verme.

DON IGI.- En sueños te veo.

EL JÁNDALO.- ¿Tiene usted enterada a la niña?

DON IGI.- Sabe quién eres.

LA PEPONA.- A dejar el pleito para mañana, que las sábanas nos esperan. Usted, amigo, excusa de buscar hospedaje. ¡Y ahora a cumplir y a verle el fondo al caneco!

EL JÁNDALO.- Es usted una mujer dispuesta.

LA PEPONA.- No se lleve usted mi copa, que será saber mis secretos.

EL JÁNDALO.- Ya sus ojos me los han contado.

LA PEPONA.- ¡Es usted atrevido!

DON IGI.- ¡Tú le das pie!

LA PEPONA.- ¡Cuernos!

EL JÁNDALO.- Don Igi, vaya usted contando tres mil pesos.

DON IGI.- ¡Estás demente!

EL JÁNDALO.- Pensaba pedirle a usted mucho más, pero en vista de que me llevo a esta niña, lo dejo en ese pico.

DON IGI.- ¿A quién te llevas?

EL JÁNDALO.- A esta morena.

DON IGI.- Dale tú la respuesta que merece, Pepita.

EL JÁNDALO.- Don Igi, ándele por la plata. Es el trato que yo me la lleve.

DON IGI.- ¡Insolente!

LA PEPONA.- Amigo, deje las chanzas, y a beber formales. El pleito con el patrón lo transigirá mañana.

EL JÁNDALO.- ¡Esta mujer me torea!

DON IGI.- Te daré un cheque. ¡Pero no por esa cantidad!

LA PEPONA.- Que se acabó por esta noche el pleito.

EL JÁNDALO.- Niña, esto ya no es de su incumbencia. Don Igi, ándele por el talonario, que rabia usted de verme lejos.

*(Arden los ojos de La Pepona, con el índice apuñala en el aire la espalda del Jándalo. Don Igi se advierte el facón oculto en la manga. La punta, lenta y furtiva. Como en los sueños y en las muertes, parece mudada la ley del tiempo. La Pepona suspira rendida. Toda la mano blanca se posa sobre el cuello quemado de soles y mares. Sus ojos turbados, se aprietan, al resplandor del facón que levanta Don Igi. La Pepona, desvanecida, siente enfriarse sobre su boca la boca de El Jándalo. Don Igi, enloquecido, repite varias veces "la mueca de la difunta" al cadáver del Jándalo.)*

DON IGI.- ¡Horita tenemos que ahondarle la cueva bajo los limoneros, negra!

LA PEPONA.- *(al cadáver, ignorando a Don Igi completamente)* ¡Flor de mozo! ¡Roja estoy de tu sangre! ¡Bésame otra vez, boca de piedra! ¡Flor de mozo!

CORO.- Agria y triste brota

LA PEPONA.- ¡Flor de mozo! ¡Flor de mozo!

CORO.- La luz, una nota

LA PEPONA.- Yo te maté cuando la vida me dabas.

CORO.- De cromo y añil.

LA PEPONA.- Te llevaste mi copa y nunca supiste mis secretos.

CORO.- Pueril y lejana....

LA PEPONA.- ¡La boca te la muerdo y....

CORO.- ....tañe una campana...

LA PEPONA.- ...la beso!

CORO.- ...su rezo monjil.

LA PEPONA.- La muerdo, la muerdo...

CORO.- Tañe una campana...

LA PEPONA.- ...y la beso!

CORO.- ...la tapia amarilla, color de Castilla,

LA PEPONA.- ¡Valía más que el viejo malvado!

CORO.- dá un reflejo hostil. agria y triste brota...

LA PEPONA.- *(a Don Igi)* Anda a cavar bajo...

CORO.- la luz, una nota...

LA PEPONA.- ...los limoneros.

CORO.- ...de cromo y añil.

LA PEPONA.- ¡Quiero bajar a la tierra con...

CORO.- Lejano, lejano...

LA PEPONA.-...este cuerpo abrazada!

CORO.-...un tejatillo albaño, con humo y resaca. Lejano, lejano...

DON IGI.- El flux hay que quemarlo.

LA PEPONA.- ¡Bésame otra vez, flor galana!

CORO.-...algún pobre muerto, con su perro muerto,...

DON IGI.- No le platiques al cadáver.

CORO.- ... destripado el fol.

LA PEPONA.- ¡Vuélveme los besos que te doy, cabeza yerta! ¡Abrazada contigo quiero ir a la tierra!

CORO.- Lejano y nocturno,

DON IGI.- Niña, ¿qué hace? ¿La boca le besa, después de ultimarle?

LA PEPONA.- ¡Tan desconocido!

CORO.- el viejo Saturno enciende el farol.

DON IGI.- ¡Supera el escarnio!

LA PEPONA.- ¡Venir a morir a mis brazos, de tan lejos!

CORO.- Ráfagas de ocaso,...

DON IGI.- ¡Vil ramera!

LA PEPONA.- ¿Eres engaño? ¡Vida, sácame de este sueño!

CORO.- dunas escampadas...

DON IGI.- ¡Vil ramera, me das espanto!

LA PEPONA.- ¡Te muerdo la boca!

CORO.- dunas escampadas...

LA PEPONA.- ¡Te muerdo la boca!

DON IGI.- ¡Mejor me fuera haber transigido con plata!

LA PEPONA.- ¡Te muerdo la boca!

## ANEXO XVI

# “LA CABEZA DEL DRAGÓN”

Libreto y música, de RICARD LAMOTE DE GRIGNON

(Transcripción de la partitura para Orquesta. Los números de la partitura encabezan las distintas secciones)

### **ACTO 1**

#### **ESCENA PRIMERA**

PRELUDIO EN EL PATIO DE ARMAS

1

Tres príncipes donceles juegan a la pelota en el patio de armas de un castillo muy torreado, como aquellos de las aventuras de Orlando: puede ser de diamante, de bronce o de niebla. Es un castillo de fantasía, como lo saben soñar los niños.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Vamos a terminar el partido.

EL PRÍNCIPE AJONJOLÍ. ¡Vamos a jugar!

EL PRÍNCIPE POMPÓN. ¡Vamos a jugar!

EL PRÍNCIPE POMPÓN. ¡No se puede con esta pelota, está de remate! ¡Mirad, mirad que tumbos!

EL PRÍNCIPE AJONJOLÍ. ¡Eres tú quien está de remate!. ¡La has metido por la ventana del torreón!

EL PRÍNCIPE POMPÓN. Cerrada está la puerta, Príncipe Verdemar.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. ¿Dónde está la llave, Príncipe Ajonjolí?

EL PRÍNCIPE AJONJOLÍ. La Reina la lleva colgada de la cintura.

Se oye la voz de un duende que canta con un ritmo sin edad, como las fuentes y los pájaros, como el sapo y la rana

EL DUENDE. ¡Dame libertad, paloma real, dame libertad palomita que vuelas tan alto, sin miedo del gavilán! ¡Dame libertad paloma real!

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. ¿Quién canta en el torreón?

EL PRÍNCIPE AJONJOLÍ. Un duende del bosque, el jardinero lo cazó y lo regaló a nuestro padre el Rey.

2

EL PRÍNCIPE AJONJOLÍ. ¿Habéis advertido, hermanos, cómo esta pelota bota y rebota? Cuando la envío a una parte, se tuerce a la contraria.

EL DUENDE asoma la cabeza. Tiene cara de viejo: Lleva capusay de teatino, y parece un mochuelo con barbas, solamente que bajo las cejas, grandes y foscas, guiña los ojos con mucha picardía, y a los lados de la frente aún tiene las cicatrices de los cuernos con que le vieron un día los poetas en los bosques de Grecia.

EL DUENDE. Ábreme la puerta de mi cárcel, primogénito del Rey, Príncipe Pompón, y serás feliz en tu reinado. La gracia que me pidas, ésa te daré.

EL PRÍNCIPE POMPÓN. Devuélveme la pelota y te abriré la puerta.

EL DUENDE. ¿Me lo juras?

EL PRÍNCIPE POMPÓN. Mi palabra es de Rey.

EL DUENDE. Ahí va la pelota.

EL PRÍNCIPE POMPÓN. ¡Gracias!

EL DUENDE. Dame libertad.

EL PRÍNCIPE POMPÓN. No puedo.

EL DUENDE. ¿Y tu palabra?

EL PRÍNCIPE POMPÓN. Mi palabra no es una llave.

EL DUENDE. Ni tu fe de Rey.

EL PRÍNCIPE POMPÓN. Vamos a jugar, hermanos.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Salgo yo el primero.

EL PRÍNCIPE AJONJOLÍ. Quien sale soy yo.

EL PRÍNCIPE POMPÓN. Yo debo salir, que soy el primogénito.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. En el juego de pelota eso no vale.

EL PRÍNCIPE AJONJOLÍ. Lo echaremos a suertes. El que bote más alto la pelota sale.

Ajonjolí bota la pelota. En el rebote se entra por la ventana del torreón.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Ha volado la pelota

EL PRÍNCIPE POMPÓN: ¡Has estado muy torpe!

EL DUENDE. ¡Dame libertad, paloma real, dame libertad palomita que vuelas tan alto, sin miedo del gavián!

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Ya nos quedamos sin pelota. Has estado muy torpe.

EL PRÍNCIPE AJONJOLÍ. El Duende nos la devolverá. ¡Señor Duende!... ¡Señor Duende!...

EL DUENDE. ¡Ay! Dame libertad, paloma real, dame libertad

TODOS LOS PRÍNCIPES. ¡Señor Duende! ¡Señor Duende!

Aparece otra vez EL DUENDE entre las almenas, y en lo más alto de las torres puntiagudas, las cigüeñas cambian de pata. EL DUENDE saluda con una pirueta.

EL DUENDE. ¡Señores Príncipes! ¡Servidor de ustedes!

3

EL PRÍNCIPE AJONJOLÍ. Devuélveme la pelota.

EL DUENDE. Me abrirás la puerta?

EL PRÍNCIPE AJONJOLÍ. Te la abriré.

EL DUENDE. Ahí va la pelota

4-4 bis recitativo

EL PRÍNCIPE AJONJOLÍ. Si eres duende, procura salir por la chimenea. ¡Hermanos, vamos a continuar el partido!

EL PRÍNCIPE AJONJOLÍ hace botar la pelota. EL DUENDE guiña un ojo inflando las mejillas, y la pelota salta a pegar en ellas, reventándose en una gran risa.

LOS PRÍNCIPES. ¡Vuélvela! ¡Vuélvela!

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Duende, dame la pelota y te abriré la puerta

EL DUENDE. ¿Lo juras?

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. ¡Palabra!

5

EL DUENDE. Príncipe Verdemar, allí viene la Reina vuestra madre, muy señora mía. Pídele la llave, que la lleva en la faltriquera.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. No me la daría.

EL DUENDE. Llega a tu madre, y dile que te mire en la oreja derecha, porque te duele. Y mientras ella mira, mete la mano con tiento en su faltriquera<sup>1</sup> y saca la llave.

6

Sale Señora REINA con su corona. Un paje le recoge la cola del manto, un lebre<sup>2</sup> le salta al costado, en el puño sostiene un azor.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Miradme en este oído, madre.

LA REINA. ¿Qué tienes niño?

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Una avispa se me ha entrado y me zumba dentro.

LA REINA. No veo nada, aunque te duela no veo nada

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Mirad bien en la oreja, madre porque me duele, me zumba dentro

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Dejadlo, madre, ya saldrá.

Señora REINA se agachaba para mirar en la oreja del PRÍNCIPE. El muchacho, guiñando un ojo, le hurtaba la llave de la faltriquera cosida con hilo de oro. Se va Señora Reina.. El Príncipe Verdemar abre la puerta del torreón y sale el Duende.

EL DUENDE. Gracias, Príncipe mío. Toma este anillo. Cuando te lo pongas me tendrás a tu lado.

(desaparece)

EL PRÍNCIPE POMPÓN. Nuestro padre te castigará porque has dado libertad al Duende. ¿Y si nos culpan a los tres?

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Me declararé el solo delincuente.

EL PRÍNCIPE POMPÓN. Llega el Rey, nuestro padre.

7

(Entra el Gran Rey Micomicón con el cortejo de sus palaciegos)

8

EL REY. Quiero que veáis al Duende, enredador y travieso, que deshoja las rosas en mis jardines reales, que cuando pasa la Reina sacude sobre su cabeza de los árboles las ramas mojadas, que en las cámaras de mi palacio se esconde, para fingir un eco burlesco, y que en lo alto de la chimenea se mofa con una risa hueca, que parece del viento, cuando con mis Ministros me reúno en Consejo. En los parques reales lo cazó mi jardinero, a quien acabo de recompensar con un título de nobleza. Y en memoria de este día, tan fausto en mi reinado, mandaré grabar una medalla. En cuanto a los Príncipes, mis hijos, quiero asociarlos a esta alegría de mi pueblo, como padre y como Rey. Príncipe Pompón, tuyo es mi caballo. Príncipe Ajonjolí, tuyo es mi manto de armiño. Príncipe Verdemar, tuya es mi espada.

LOS PRÍNCIPES. Gracias, señor.

EL REY. Pedid a la Reina la llave del torreón.

EL PRIMER MINISTRO. Señor, la puerta esta franca.

CORO ¿Quién fue el traidor que al Duende dio libertad?

EL REY. ¡Cómo! ¿Quién fue el traidor que dio libertad al duende?

Señora REINA acude llorando. Con el hipo que trae, la corona le baila en la cabeza. El azor que lleva en el puño abre las alas, el lebrél que lleva al costado se desata en ladridos. Y saca la lengua, acezando, el paje que le sostiene la cola del manto real

LA REINA. ¡Me han robado la llave! ¡Me han robado la llave! ¡Hay traidores en el palacio! ¡Estamos como en Babia!

EL REY. ¿Te han robado la llave? Peor que en Babia

CORO. Peor que en Babia

EL REY. ¡Quisiera yo ahora comerme el corazón crudo y sin sal del que ha dado suelta a mi presa. ¡Vamos! Avisad a mi médico para que me sangre.

CORO ¿Quién fue el traidor que al duende dio libertad?

Los señores REYES se parten con el cortejo de sus palaciegos. Se quedan solos los tres Príncipes.

8bis

EL PRÍNCIPE AJONJOLÍ. ¿Quieres cambiarme la espada por el manto?

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. No, hermano. Díomela mi padre, y no la cambio por nada en el mundo.

EL PRÍNCIPE POMPÓN. ¿A mí, por el caballo?

EL PRÍNCIPE POMPÓN. Cuando sepa que libertado al duende con esa misma espada te degollará.

9

EL PRÍNCIPE POMPÓN arruga la frente y mira en torno con mirada torva. EL PRÍNCIPE AJONJOLÍ hace lo mismo. Los dos cambian una mirada a hurto de su hermano y se van. EL PRÍNCIPE VERDEMAR queda solo y suspira contemplando el azul.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Mis hermanos me delatarán y mi padre se comerá mi corazón crudo y sin sal. Debí dejar que se llevasen la espada. Debo escapar de este palacio en el que he nacido. Sólo siento no poder besar las manos de mi madre y decirle adiós...¡Ah! ¡Y pedirle algunos doblones para el viaje!

## ESCENA II

### PRELUDIO EN LA VENTA

Una venta clásica en la encrucijada de dos malos caminos. Arde en el vasto lar la lumbrada de urces y tojos. En la chimenea ahúma el tasajo, en el pote cuece el pernil.

10

LA MARITORNES pela una gallina que cacarea, el mastín roe un hueso y EL VENTERO, con su navaja de a terciá, pica la magra longaniza. Se albergan en la venta un PRÍNCIPE y un BUFÓN. El azar los ha juntado allí y ellos han hecho conocimiento.

EL VENTERO. Date prisa, Maritornes. Sirve a estos hidalgos.

MARITORNES. ¿Qué desean sus mercedes?

EL BUFÓN. Beber y comer.

MARITORNES. ¿Está repleta la bolsa?

EL BUFÓN. Está vacía la andorga. ¿Cuándo has visto tú que estuviese repleta la bolsa de un pobre bufón que sólo espera poder embarcarse para las Indias?

MARITORNES. ¿No estabas al servicio de la hija del Rey Micomicón?

EL BUFÓN. ¡Pobre señora mía!

EL VENTERO. ¿Qué ha pasado?

EL BUFÓN. Hace tres días que toda la Corte viste por ella de luto.

MARITORNES. ¡Pobre señora!

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. ¿Cómo puede ser estando viva? Yo la vi pasear en los jardines de su palacio,

11



Asoma en la puerta de la venta un CIEGO. Antiparras<sup>1</sup> negras, capa remendada, y bajo el brazo, gacetas y romances. De una cadenilla, un perro sin rabo, que siempre tira olfateando la tierra.

EL CIEGO. Se pasea un capitán, una mañana serena, con cuatrocientos caballos, debajo de su bandera. Voces corren de la fama que un muy gentil caballero, está malico en la cama

BUFÓN. ¡Eh, compadre Zacarías

EL CIEGO. ¿Adónde estás, Bertoldo?

EL BUFÓN. Acá, compadre Zacarías.

EL CIEGO. ¿Estás solo?

EL BUFÓN. Con un amigo que me hace la merced de pagarme la cena.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. ¡Maritornes! Añade un cubierto para este nuevo amigo.

EL CIEGO. ¡Gracias, generoso caballero!

LA MARITORNES. Aquí está el cordero para vuestras mercedes

12

Entra un famoso rufián, que come de ser matante y cena de lo que afana la coima<sup>1</sup> guiñando el ojo a los galanes, cuando se tercia. La coima viene con él.

ESPANDIÁN. ¡Hola! ¿Es aquí donde se cena de balde? Siéntate, Geroma.

GEROMA. Dile a esos que me dejen sitio, Espandián, marido mío.

ESPANDIÁN. ¡Vamos bergantes! Haced un puesto a mi dama.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Una silla para la Señora Geroma.

MARITORNES. ¡Una silla para la Señora Geroma!

BUFÓN. ¡Una silla para la señora!

Remedando los modos de la Corte, EL BUFÓN ofrece una silla a la Señora GEROMA. ESPANDIÁN alarga su terrible brazo y la toma para sí, afirmándola en el suelo con un golpe que casi la esportilla y mirando en torno, retador. Cuando va a sentarse, EL PRÍNCIPE VERDEMAR le derriba la silla. Da una costalada el matante y se levanta poniendo mano al espadón.

ESPANDIÁN. ¡Oh! ¡Bergante! ¡Voto a sanes! ¿Son éstas chanzas o veras?

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Veras y muy veras, Señor Espandián.

ESPANDIÁN. Está bien, porque de chanzas tan pesadas no gusta el hijo de mi madre.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Aquí está vuestra silla, señora Geroma

BUFÓN, VENTERO, MARITORNES. ¡Vuestra silla, señora Geroma!

GEROMA. Gracias, gentil caballero.

ESPANDIÁN. Y mi silla, ¿dónde está?

GEROMA. Espandián, marido mío, Eepara con cuánta cortesía se conduce el caballero y muéstrate agradecido

ESPANDIÁN. Hablo así porque reparo cómo te escancian de beber y te colman el plato, hablo así. ¿Y qué?

13

ESPANDIÁN. ¿Dónde ha nacido ese uso bárbaro de que coma la mujer y ayune el marido? ¿Es de la Grecia? ¡No! ¿Es de la Roma? ¡No! ¿Es de las tierras de Oriente? ¡No! Es de una región salvaje, para mí desconocida y para ti también, Geroma. Y si este caballero quiere implantar aquí tan afrentosos usos, yo se lo estorbaré con mi espada. Geroma, ese plato es mío, ese vaso es mío, esa silla es mía también.

GEROMA. ¿Por qué?

ESPANDIÁN. Porque tú eres mía, según la Epístola de San Pablo.

GEROMA. ¡Deja el vaso!

ESPANDIÁN. Ya te dije que es mío.

GEROMA. ¡Dame el plato!

ESPANDIÁN. Ya te dije que es mío

GEROMA. ¡Borracho, rufián, apaleamujeres!

Se alegra la venta con tumulto. ESPANDIÁN, tras de apurar el vaso de un solo trago, arrebató a la coima el plato lleno de cordero y pringue<sup>1</sup>. La señora GEROMA saca las uñas, arañándole la cara, y el rufián, puesto en pie, escacha el plato en mitad de la mesa.

ESPANDIÁN. Geroma, a mí puedes arañarme. Un hombre como yo conoce lo que son señoras. Pero ¡cuida de no decir una sola palabra ofensiva para mi honor!

GEROMA. ¡Vuélveme el plato!

ESPANDIÁN. ¡Toma!

13bis

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Enjugad vuestro llanto, Señora Geroma, y a vuestro marido decidle que si fuera mayor su cortesía, yo le pagara la cena.

ESPANDIÁN. Con poca o mucha cortesía, he cenado a vuestra costa. Y si queréis cobraros, ¡sacad la espada!

14

Derribando la silla, se levanta ESPANDIÁN, y, con la capa revuelta al brazo, a guisa de broquel, y la espada en la mano, toma campo en mitad de la cocina. EL PRÍNCIPE pone también mano a su espada. Riñen con mucho estruendo CIEGO, en un raptó de risa, se muerde el rabo.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. (hiere a Espandián) Ya te has cobrado.

ESPANDIÁN. ¡Ya sabrás de mí! ¡Cuéntate con los muertos!

15

Al abrirse la puerta de la cocina para dejarle paso, se ve la noche azul y una gran luna sangrienta. Sale arrastrando de un brazo a la coima.

EL BUFÓN. Volverá con sus compañeros.

MARITORNES. Si queréis salvar la vida, debéis huir.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Sé defenderme.

EL BUFÓN. Sí, pero contra el número nada puede la destreza.

EL CIEGO ¿habéis oído un silbido? Es que llama a su gente.

BUFÓN. Atrancad, Maese Trabuco.

MARITORNES. ¿Por qué no tomáis un disfraz?

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. ¡Sea!

EL BUFÓN. Tomad mi traje de bufón.

EL VENTERO. Entrad ahí.

16

ESPANDIÁN. ¡Maese Trabuco!

EL VENTERO. ¿Quién va?

ESPANDIÁN. ¡Abrid con mil diablos!

EL VENTERO. ¿Quién va digo?

EL CIEGO. ¡Espandián con su gente!

ESPANDIÁN. ¡Derribad la puerta!

EL VENTERO. ¿Sois el Señor Espandián?

ESPANDIÁN. ¡Ah bergante!

EL VENTERO. Pero ¿por qué no decíais vuestra gracia? Voy por la llave. ¡Daos prisa vosotros!

Abre la puerta. Entra ESPANDIÁN con su banda. Todos miran de través. Unos se tuercen el mostacho, otros se llevan la mano al puño de la espada, otros permanecen en la sombra, con el embozo a los ojos. Y a todo esto, EL PRÍNCIPE VERDEMAR se desliza pegado al muro, vestido de bufón. Hace una reverencia y sale a la noche quimérica y azul, bajo la cara chata de la luna. MARITORNES suspira.

CORO. ¡Maese Trabuco! Somos de Espandián la gente, somos de Espandián la banda, con mil diablos llamamos a la puerta con el pomo del puñal

BUFÓN. Tra-la-la-la-la

16bis

ESPANDIÁN. ¿Dónde está ese tocinito del cielo?

EL VENTERO. Llámale, Maritornes.

LA MARITORNES. ¡Caballero, salid! Acá os buscan. ¿Para qué digo?

ESPANDIÁN. Yo le sacaré de su escondite.

EL BUFÓN. Me habéis salvado la vida, señor Espandián. Poco faltó para que ese mozuelo me pasase con su espada. Al pecho me puso la espada para que le entregase mi sayo. ¡Y no paró ahí! Quiso obligarme a ponerme su vestido para que me matáseis. Me habéis salvado, Señor Espandián.

ESPANDIÁN. ¡Venga ese traje!

GEROMA. Dámelo. Lo dejaré como nuevo.

EL BUFÓN. ¿Me dejaréis morir de frío?

LA MARITORNES. Acercaos al fuego.

ESPANDIÁN. ¿Qué anuncia ese tambor?

GEROMA. ¿Será el pregón de tu cabeza, Espandián?

EL PREGONERO. ¡Oíd! El poderoso Rey Micomicón hace saber a todos, caballeros y villanos, que aquel que diese muerte al Dragón, salvando la vida de la Señora Infantina, será con ella desposado. El poderoso Rey Micomicón dará en dote la mitad de su reino a la Señora Infantina.

ESPANDIÁN. ¡Oh! Esa es una empresa digna de mi brazo. Geroma, tendré que repudiarte.

GEROMA. ¡Espandián, marido mío!

ACTO II

ESCENA TERCERA

En un jardín del Palacio del REY MICOMICÓN. Jardín con rosas y escalinatas de mármol, donde abren su cola los pavos reales. Un lago y dos cisnes unánimes.

PRELUDIO DE LA SEÑORA INFANTINA

18

(En el laberinto de mirtos, al pie de la fuente, está llorando la hija del Rey. De pronto se aparece a sus ojos, disfrazado de bufón, el PRÍNCIPE VERDEMAR)

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. ¡Señora Infantina!

LA INFANTINA. ¿Quién eres?

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. ¿Por qué me preguntas quién soy cuando mi sayo a voces lo está diciendo? Soy un bufón.

LA INFANTINA. Me cegaban las lágrimas y no podía verte. ¿Qué quieres, bufón?

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Te traigo un mensaje de las rosas de tu jardín real. Solicitan de tu gracia que no les niegues el sol.

LA INFANTINA. El sol va por los cielos, mucho más levantado que el poder de los reyes.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. El sol que piden las rosas es el de tus ojos. Cuando yo llegué ante ti, señora mía, los tenías nublados con tu pañolito.

LA INFANTINA. ¿Qué pueden hacer mis ojos sino llorar?

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Por unos soldados supe tu desgracia. Dijeron también que estabas sin bufón, y aquí entré para merecer el favor de servirte. Ya sólo para ti quiero agitar mis cascabeles, y si alegrar consigo la rosa de tu boca, permíteme que recoja tus lágrimas en el cáliz de esta otra rosa.

De un rosal todo florido y fragante que mece sus ramas al viento, EL PRÍNCIPE VERDEMAR corta la rosa más hermosa y se la ofrece a LA INFANTINA, arrodillado ante ella, recordando a un bufón de Watteau

19

LA INFANTINA. ¿Para qué quieres recoger mis lágrimas bufón?

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Para beberlas.

LA INFANTINA. ¡Son muy amargas!

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Divino licor para quien tiene por oficio decir donosas sales.

LA INFANTINA. Pero ¿en verdad eres lo que pregona tu atavío?

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. ¿Por qué lo dudas?

LA INFANTINA. Porque tienen tus palabras un son lejano. ¿Hace mucho que llevas los cascabeles?

20

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Desde que nací. Me cantaron primero en el corazón; después florecieron en mi caperuza.

LA INFANTINA. Yo tuve un bufón, que me abandonó hace poco. No se parecía a ti.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Todos los bufones somos hermanos, pero una misma canción puede tener distintas músicas. ¿Quieres tomarme a tu servicio, gentil señora? Mis cascabeles jamás te serán importunos. Si estás alegre, repicarán a gloria; si triste, doblarán a muerto. Los gobernaré como gobierna las campanas un sacristán.

LA INFANTINA. Poco tiempo durarías en mi servicio.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. ¿Poco?

LA INFANTINA. Si esta rosa conservas, puede durar más tiempo en tus manos. ¡Hoy es el día de mi muerte! Para salvar al reino debo morir entre las garras del Dragón.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Conservaré la rosa hasta mañana.

LA INFANTINA. Bufón mío, prométeme que irás a deshojarla sobre mi sepultura.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. No morirás, tu no morirás Infantina. Mañana cortarás en este jardín otra rosa para tu bufón, que te saludará con la música más alegre de sus cascabeles de oro.

LA INFANTINA. ¡Divino son! ¡Qué divino son tienen tus cascabeles! Aunque esté bajo tierra, creo que los oiré.

Se va LA INFANTINA, y EL PRÍNCIPE VERDEMAR la mira alejarse por los tortuosos senderos del laberinto, como perdida o encantada en él. En el fondo excavado de un viejo roble, canta EL DUENDE.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. ¡Princesa de mis sueños, moriré en la demanda o triunfaré del Dragón!

EL DUENDE. ¡Ay! ¡Dióme libertad paloma real! ¡Palomita que vuelas tan alto, sin miedo del gavilán!

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. ¡Ah! ¡El Duende! Le llamaré.

EL DUENDE. Aquí estoy, Príncipe mío. ¿Qué deseas?

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Triunfar del Dragón.

EL DUENDE. Tendrás la espada de diamante.

#### **ESCENA CUARTA**

##### PRELUDIO EN EL BOSQUE DE LOS MIL AÑOS

Un bosque de mil años, en el Reino del REY MICOMICÓN.

21

CORO. ¡Arcángel San Miguel, tú Señor seas siempre en su favor! ¡Oh, angélica luz clara! Tú la defiende y ampara de aquella espantosa cara de furor quieras ser su defensor. ¡Señor, seas siempre en su favor!

La Señora INFANTINA aparece entre un largo cortejo de damas y meninas, pajes y chambelanes. EL MAESTRO DE CEREMONIAS anda entre todos batiendo el suelo con su porra de plata.

LA INFANTINA. ¡Dejadme aquí, señor!

EL MAESTRO DE CEREMONIAS. ¡Imposible, Señora Infantina!

LA INFANTINA. ¡Ved que no puedo más!

EL MAESTRO DE CEREMONIAS. Imposible acceder a vuestro ruego.

LA INFANTINA. ¡Sois cruel, Señor Maestro de Ceremonias!

21bis

DUQUESA. ¡Un poco de ánimo!

MAESTRO DE CEREMONIAS. El paraje do el dragón se come a las princesas ya no puede quedar lejos.

LA INFANTINA. ¡Estoy desfallecida!

DUQUESA. Descansad un momento.

LA INFANTINA. ¡Ah! ¿Por qué no me dejáis aquí?

EL MAESTRO DE CEREMONIAS. ¡La etiqueta prescribe la Fuente de los Enanos!

LA INFANTINA. ¡Estoy rendida! Aquí me siento y no me muevo de aquí.

CORO. La Infantina tiene razón.

EL MAESTRO DE CEREMONIAS. ¿Y qué excusa le damos a vuestro padre el Rey?

LA DUQUESA. Casi estoy por darle la razón a mi señora la Infantina.

LA INFANTINA. Llévadle mis chapines y decidle que no podía andar con ellos.

LA DUQUESA. ¡Buena idea! Lo haremos así.

EL MAESTRO DE CEREMONIAS. No me guardéis rencor, Señora Infantina, y dadme las manos a besar.

CORO. ¡Adiós Infantina!

DUQUESA. ¡Adiós mi niña adorada!

22

LA INFANTINA queda sola en el bosque, sentada al pie de un árbol lleno de nidos y de cantos de ruiseñor.

LA INFANTINA. ¡Guerreros soberanos de mi estirpe! ¡Reyes y Reinas! ¡Blancas Princesas, como yo sacrificadas a la furia del monstruo! ¡Dadme el aliento para saber morir! Me cubriré con mi manto. ¡No quiero que puedan ver el miedo en mi rostro ni aun los pájaros del cielo! Quiero salvar a todos los que una vez besaron mis manos. Que se cumpla mi destino de flor que deshoja el viento.

23

Aparece EL REY MICOMICÓN, la melena al viento. Es un gigante de cien años, con largas barbas como viejo Emperador Carlomagno. Camina desorientado, y al ver a su hija, la Señora INFANTINA, da un gran grito.

EL REY MICOMICÓN. ¡Hija! ¡Blancaflor! ¡Al fin te encuentro!

LA INFANTINA. ¿Vos aquí, padre mío?

EL REY MICOMICÓN. He salido del palacio disfrazado. Vengo para salvarte. ¡Oh! ¡Qué zozobras he sentido al correr este bosque sin hallarte en parte alguna! ¡Creía llegar tarde! ¡Vamos, hija mía! Cerca de aquí me espera tu paje fiel, con un caballo.

LA INFANTINA. No tengo chapines, padre mío.

EL REY MICOMICÓN. ¡Oh! ¡Qué niña loca! Te llevaré en brazos.

LA INFANTINA. ¿Adónde, padre mío?

EL REY MICOMICÓN. A una tierra lejana y feliz donde no haya monstruos. Donde brille el sol y haya flores y pájaros. Para salvarte, renuncio a mi corona.

LA INFANTINA. ¡Oh, no! Vuestro reino todo será abrasado por los ojos del Dragón. ¡No, padre mío! Yo quiero salvar a todos los que una vez besaron mis manos como Infantina. ¡Dejad, señor, que se cumpla mi destino de flor que deshoja el viento!

EL REY MICOMICÓN. ¡Qué triste final el de mi reinado!

LA INFANTINA. ¡Volved al palacio, Señor! Haced feliz a vuestro pueblo. Ahora que sois desgraciado podréis conseguirlo mejor, que son los ojos más clementes los que miran llenos de lágrimas. Apartaos las barbas con la mano para que os pueda besar.

EL REY MICOMICÓN. ¡Adiós Infantina, Blanca Flor, hija mía!

LA INFANTINA. ¡Adiós, padre mío!

EL REY MICOMICÓN. ¡Nunca pensé que pudiese recorrer un camino tan lleno de espinas siendo Rey!

INFANTINA. ¡Pobre patriarca sin prole, parece un mendigo con la melena al viento!

CORO. ¡Inmortal héroe vencedor, seas siempre en su favor!

24

Se aleja EL REY por aquel bosque antiguo, lleno de ecos como un sepulcro. Camina despacio y con anhelo, sacudida la espalda por los sollozos. Aparece EL PRÍNCIPE VERDEMAR con una armadura resplandeciente, semejante a un Arcángel.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Princesa de mis sueños, soy un enamorado de tu hermosura, y vengo de lejanas tierras para vencer al Dragón.

LA INFANTINA. El Dragón es invencible, noble caballero.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Si fuese como dices, bastaría para mi gloria dar la vida en tu defensa.

LA INFANTINA. Yo no quiero que tan noble vida se aventure en una muerte cierta. ¡Huid, generoso paladín, huid!

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Son hermanos tu destino y mi destino. Sea una nuestra suerte, y la estrella de la tarde, que ahora nace en el cielo, vea nuestra desgracia o nuestra ventura.

Óyese el vuelo del Dragón rompiendo las ramas de los árboles y asustando a los pájaros. Es un monstruo que tiene herencia de la serpiente y del caballo, con las alas del murciélago.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. ¡Ahí está el Dragón!

EL PRÍNCIPE VERDEMAR pelea con el DRAGÓN. La boca del monstruo descubre siete hileras de dientes. Hay un momento en que el paladín siente desmayar su brío. Pero le anima el sentimiento divino del amor, y levantado a dos manos la espada, que parece un rayo de sol, da muerte al DRAGÓN.

24bis

LA INFANTINA. ¿Quién sois, que poseéis la espada de diamante? Vuestra es mi vida, valeroso guerrero.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. ¡Infantina!

LA INFANTINA. Llevadme a la Corte de mi padre, y mi reino será vuestro.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Un voto me impide entrar en poblado.

LA INFANTINA. Juradme al menos que aún os veré otra vez.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Os lo juro.

25

EL DUENDE sale de la enramada con unos chapines de piedras preciosas, y los deja sobre la yerba. De un salto, como lo dan las ranas y los sapos, desaparece.



EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Os llevaré hasta las puertas de la ciudad.

LA INFANTINA. ¡Ay, no tengo chapines!

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Tengo para ti unos chapines de oro.

LA INFANTINA. ¡Oh! ¡Qué lindos! Sólo las hadas los tienen así.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. ¿Me dejas encerrar en ellos los lirios de tus pies?

LA INFANTINA. ¿Y tú no olvidarás la promesa de volver a verme?

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Aún queriendo olvidarla, no podría.

Se alejan, y buscan el camino el uno en los ojos del otro. Y van así por el bosque, que empieza a llenarse de sombras, y los ruiseñores cantan en sus nidos.

EL DUENDE sale cauteloso del tronco de un árbol. Pone el pie en la cabeza del DRAGÓN y le arranca la lengua.

EL DUENDE. Le cortaré la lengua, la voy a necesitar.

UNA PASTORA . ¡Quien a la sierpe matará, con la Infantina casará! ¡Quien diere muerte al Dragón, reinará en el reino de Micomicón!

### **ACTO III**

#### **ESCENA QUINTA**

En los jardines reales. El pavón, siempre con la cola abierta en abanico de divinos iris, está sobre la escalinata de mármol que decoran las rosas. Y al pie, la góndola de plata con palio de marfil. Y los cisnes duales en la proa bogando, musicales en su curva divina.

#### **PRELUDIO EN EL LAGO**

26

LA INFANTINA pasea en la góndola. LA DUQUESA le da compañía en calidad de dama de respeto.

#### **ARIETA DE VERDEMAR**

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Pasea por el lago en su góndola de plata con palio de marfil. Princesa de mis sueños. ¡Infantina, Infantina! Ay, qué mal hice señora en miraros, ya que os vi y hube de amaros. Ya jamás mi corazón podrá olvidaros, Infantina, Infantina. Ay qué mal hice en miraros. Mortal tristura diéronme vuestros amores, tan cruel es mi desventura porque mal hice en miraros, porque mal hice en quererlos.

Desembarcan, me esconderé.

Entra la Infantina y aguarda a la Duquesa que se había rezagado cortando unas flores

26bis

DUQUESA. ¿Y decís niña mía que era un bello paladín? ¿Y cómo no ha venido a recibir la recompensa? Sin duda no sabe que al vencedor le será otorgada vuestra mano.

LA INFANTINA. ¡Acaso no me ame!

DUQUESA. ¿No amaros y os ha visto?

LA INFANTINA. Él me prometió venir un día. Yo le espero siempre.

DUQUESA. ¿Vos ya le amáis?

LA INFANTINA. Cuando se me apareció en el bosque creí que le había visto otra vez, que no pude reconocerle.

DUQUESA. ¿Le habíais visto en sueños?

LA INFANTINA. Eso pensé.

27

LA DUQUESA, con un gesto impaciente, rechaza al bufón. EL PRÍNCIPE VERDEMAR le hace una mueca. Después, como si un pensamiento le cambiase el rostro y el alma, suspira contemplando a LA INFANTINA.

LA INFANTINA. A tiempo llegas para divertirme, bufón.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. ¿Estás triste, Señora mía? ¿Cuáles son tus penas?

LA INFANTINA. No tengo penas. Sólo tengo recuerdos y quiero olvidar.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. No se olvida cuando se quiere.

LA INFANTINA. Dicen que hay una fuente...

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Esa fuente está siempre al otro extremo del mundo. Hay que caminar muchos años para llegar a ella.

LA INFANTINA. Pero ¿se olvida al beber sus aguas?

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Se olvida sin beberlas. Es el tiempo quien hace el milagro, y no la fuente. Cuando es larga la peregrinación, se olvida siempre...

LA INFANTINA. ¿Y se es feliz al olvidar?

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Y tú, ¿has olvidado con qué palabras me diste esta rosa?

28

LA INFANTINA. ¡Es verdad! Encendiste mi corazón con la esperanza, más ¿cómo sabías que no sería víctima del Dragón?

EL PRÍNCIPE VERDAMAR. Se lo pregunté a una margarita deshojándola.

LA INFANTINA. ¿Y no le preguntaste si un día volverá mi paladín?

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Sí

LA INFANTINA. ¿Y qué dijo la flor?

EL PRÍNCIPE VERDAMAR. Que volverá.

29

Aparece el REY MICOMICÓN, con manto de armiño, corona y cetro. Los cortesanos aparecen tras él.

EL REY MICOMICÓN. ¡Hija mía, Blanca Flor. Un heraldo acaba de anunciarme la llegada del paladín vencedor del Dragón.

LA INFANTINA. ¡Cómo tiembla mi corazón al esperarle!

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Aquella tarde que imaginabas ir a la muerte, me ofreciste una rosa si volvías a tu jardín.

LA INFANTINA. Te la daré otro día, bufón.

EL MAESTRO DE CEREMONIAS. ¡Señora Infantina! ¡Oíd! Pide venia para saludaros el más poderoso caballero de la Cristiandad, el que ciñe la espada de diamante, el que dio muerte al Dragón.

CORO. ¡Oh, señora Infantina! El paladín tu salvador anuncia su llegada. ¡Es el más poderoso caballero de la cristiandad! ¡Es el que ciñe la espada de diamante! ¡El que dio muerte al Dragón! ¡Ya llega, ya llega! ¡Mirad!

Aparece ESPANDIÁN. Las guías del mostacho, estupendas y retorcidas, casi le tocan las orejas. Su espadón, de siete cuartas, da temblores. Por bajo el ala del chapeo asesta terribles miradas.

ESPANDIÁN. Hija del Rey, dame tus manos a besar.

LA INFANTINA. ¿Dónde queda tu señor?

ESPANDIÁN. Nunca tuve señor.

LA INFANTINA. ¿Dónde queda el valeroso paladín a quien debo la vida, y de quien, sin duda, traes algún mensaje, ¿dónde queda el valeroso paladín? ¿Dónde está mi generoso salvador?

ESPANDIÁN. Yo soy ese paladín, hija del Rey. ¡Ese soy yo! Me desconoces porque las lágrimas te cegaban en aquellos momentos y no te dejaban ver bien. Era como si tuvieses telarañas en los ojos.

LA INFANTINA. ¡Oh, no! ¡Oh, no! ¡Aquel era un hermoso caballero!

ESPANDIÁN. ¿No te parezco hermoso?

LA INFANTINA. ¡Tú! ¡Eres un impostor!

CORO. ¡Oh! Un impostor tan valeroso paladín ¡Un impostor!

LA INFANTINA. Padre mío, mandadle azotar.

EL REY MICOMICÓN. Si es verdad lo que dices, le mandaré ahorcar.

CORO. ¡Le mandará ahorcar por impostor!

ESPANDIÁN. Rey de Micomicón, te daré tales pruebas, que sea imposible dudar de mis palabras. Tu hija es natural que no me reconozca. En aquel instante debí parecerle bello como un arcángel. ¡Además, ya he dicho que lloraba hilo a hilo!

CORO. Como un Arcángel. Lloraba hilo a hilo.

ESPANDIÁN se pasea contoneándose gallardamente con aires de gran señor.

EL REY MICOMICÓN. Seca tus ojos, hija mía. Mírale bien. ¿No hay ningún rasgo que te lo recuerde?

LA INFANTINA. Ninguno.

CORO. ¡Ninguno!

EL REY MICOMICÓN. ¿La voz acaso?

LA INFANTINA. ¡Aquella voz era una música!

30bis

EL REY MICOMICÓN. ¿Qué pruebas puedes darme de que eres tú quien dio muerte al Dragón?

ESPANDIÁN. La cabeza del monstruo.

EL REY MICOMICÓN. ¿Dónde está?

ESPANDIÁN. La guardan mis criados.

EL REY MICOMICÓN. ¡Que comparezcan inmediatamente!

ESPANDIÁN. Tocaré mi bocina.

EL REY MICOMICÓN. ¡Caminan agobiados!

ESPANDIÁN. ¡Vedla! Mi espada le atravesó la frente. Mirad.

32

EL REY MICOMICÓN. Hija mía, toda duda es imposible. Vuelve los ojos a este valeroso caballero, pídele perdón. Ofrécele tu mano.

LA INFANTINA. ¡Jamás! ¡Es un impostor!

EL REY MICOMICÓN. ¡Infantina! ¿Qué dices?

LA INFANTINA. Moriré porque no le amo.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. ¡Tu fe te salva, Infantina Blanca Flor! Mirad, esa cabeza no tiene lengua.

EL REY MICOMICÓN. Veamos. ¡Abridle las fauces! ¡Cierto! ¡No tiene lengua!

CORO. ¡Cierto! ¡No tiene lengua! ¡No tiene lengua!

EL PRÍNCIPE VERDAMAR. ¡Vedla aquí! ¡Yo he dado muerte al Dragón!

CORO. ¿Qué dice el bufón? ¿Qué dice?

EL PRÍNCIPE VERDAMAR. Soy el Príncipe Verdamar, hijo de tu amigo el Rey Mangucián. Mira señor, ¡la flor de lis!

EL REY MICOMICÓN. ¡La flor de lis!

CORO. ¡Es el Príncipe Verdamar! ¡Tiene la flor de lis!

LA INFANTINA. ¡Oh, qué ilusión!

DUQUESA. ¡Oh, qué dicha, niña mía!

EL MAESTRO DE CEREMONIAS. ¡Señora Infantina!

EL REY MICOMICÓN. ¡Oh, Príncipe Verdemar! ¡Tú reinarás en mi reino con la Infantina! Pero entremos al Palacio que el relente de la noche es malo para los enamorados.

ESPANDIÁN. ¡Oh Rey, poderoso Señor! ¡Halle gracia en tu corazón el caballero Espandián!

EL REY MICOMICÓN. Te perdono la vida pero sufrirás la pena de azotes.

CORO. ¡Oh, rey Micomicón, poderoso Señor! ¡Perdonad a Espandián!. Pobre Espandián le azotarán.

LA INFANTINA. ¡Perdonadle, padre mío!

33

Se oye el planto de la señora Geroma que aparece baldeando, jipando y manoteando. Sus clamores pueblan el jardín. Llegando al árbol donde está atado Espandián, suspira y pone los ojos en blanco.

GEROMA. ¡Espandián! ¡Marido mío! ¡Gala de las galeas! ¡Brazo de fierro! ¡No pensabas ayer, cuando me pediste el agua para lavarte el cuello, que el verdugo te ensebaba la cuerda! ¡Espandián! ¡Marido mío, que no te ponías calcetas por no darle a tu Geroma el trabajo de remendártelas! ¡Y eras tan lechuguino como el primero!

## **ESCENA VI**

### **PRELUDIO DE LOS SONES DE FIESTA**

Los palacios del REY MICOMICÓN. En la sala de los banquetes.

34

Bajo la gran arcada que se abre sobre el jardín de los cisnes y las rosas acaban de tropezarse BERTOLDO, el antiguo bufón de la Señora INFANTINA, y el CIEGO DE LAS GACETAS. Satisfechos de hacer nuevo conocimiento, se abrazan.

EL BUFÓN. ¡Ya estás de vuelta, compadre Zacarías!

EL CIEGO. ¡Y tú también, Bertoldo!

EL BUFÓN. No pude embarcar porque me habían robado el vestido.

EL CIEGO. Tampoco yo pude embarcar y vendo nuevamente las gacetas en Palacio. Estos días algo se hace con motivo de las bodas reales.

EL BUFÓN. Claro, hoy se celebra el gran banquete.

EL DUENDE. Creo que el Rey de Micomicón, tu suegro, ha invitado a tu padre el Rey Mangucían

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. sí.

EL DUENDE. Deseo servirle en el banquete.

EL PRÍNCIPE VERDEMAR. Si es tu deseo le servirás. Aquí está ya todo el cortejo.

Por todos los arcos aparece el cortejo de las bodas. Reyes y Reinas con corona y manto, y cada cual por su puerta. Detrás, los séquitos. EL PRÍNCIPE hace un paso muy gentil, para tomar la mano a la INFANTINA. Los músicos tocan alegre sonata: las

doncellas dan la corte de amor a los tiernos amantes y, cantando, siembran de flores su camino.

CORO. Entra Mayo y sale abril tan garrido le vi venir. Entra Mayo con sus flores, sale Abril con sus amores y los dulces amadores comienzan a bien vivir.

35bis

EL REY MICOMICÓN. Estoy desfallecido. Dejad que la gente se coloque como quiera, Señor Maestro de Ceremonias, solamente que mi amigo el Rey Mangucián tenga su sitial a mi diestra. No faltará comida. Se han sacrificado un toro y siete corderos. ¡Vamos! ¡Presto!

36

DANZAS DE LOS BANQUETES REALES

36bis

EL REY MANGUCIÁN. ¿Qué me habéis servido en este plato? Te declararé la guerra por la burla, Rey de Micomicón.

EL REY MICOMICÓN. Repórtate, Rey Mangucián. Lo que te han servido es un sabroso pernil<sup>1</sup>.

EL REY MANGUCIÁN. No, esto no es pernil.

Los dos Reyes se miran airados. EL REY MANGUCIÁN ha puesto mano a la espada y se ha sujetado la corona en la cabeza. EL REY MICOMICÓN hace lo mismo. Los cortesanos dan un giro y quedan espantados: las bocas abiertas, el bocado en el aire y la copa en la mano. EL DUENDE deja oír su voz burlona.

EL DUENDE. Esto no es pernil. Lo acabo de servirte, Rey Mangucián, es corazón de cordero crudo y sin sal. ¿No era así como clamabas un día por comerte el corazón de aquel príncipe, hijo tuyo, que dió libertad al Duende?

CORO. ¿Crudo y sin sal? ¿Es un duende?

INFANTINA. VERDEMAR. ¡Benedicidnos!

LOS REYES. ¡Que los altos cielos igualmente os bendigan, dilatando nuestras dinastías por los siglos de los siglos!

CORO. Quien a la sierpe ya mató, con la Infantina ya casó. Quien dio la muerte al Dragón, reinará pues en el Reino de Micomicón.

## ANEXO XVIII

### “PATTO DI SANGUE”

Commedia nera in due parti, libretto di Sandro Cappelletto, liberamente tratto da due drammi di Ramon del Valle-Inclan. Musica di Matteo D'Amico

( a Maria Luisa Aguirre D'Amico)

Alata e ridente finzione poetica, quando avverrà che  
gli uomini si convincano della necessità del tuo trionfo!

*Ramon del Valle-Inclan*

#### PARTE I

##### *Patto di sangue*

*(Entra la Ragazza. Il suo ingresso è giocato tra l'ombra e la luce. La sua bellezza è attraversata, rasoiata, da un ghigno involontario, triste. Sullo sfondo, una locanda)*

Ragazza.- Sobre un pie la vuelta / de los mundos doy./ Cuando paso, quedo,/ cuando quedo, voy!

!Por verme, por verme,/ por verme la liga,/ me dijo, me dijo/ de hacerme su amiga!/ Me dijo, me dijo,/ que fuese su amiga./ Yo le jice, le jice,/ le jice la jiga!

*(Sopra un piede faccio/ il giro dei mondi./ Quando parto, resto/ quando resto, vado.*

*Per vedermi, per vedermi,/ per veder la giarrettiera,/ mi disse, mi disse/ di diventar la sua amica!/ Mi chiese, mi chiese/ che fossi sua amica./ Io gli dissi, gli dissi,/ gli ballai la giga!)*

*(entra - appare, ma già c'era - la Volpe, corpo segaligno, stortignaccolo, che le ruba la voce, con asprezza, concitata e insinuante, astiosa e ruffiana, sempre ambigua. "Sagoma sottile, con scialle e bastone, con passi claudicanti". Deve aver bevuto; la sua ombra volpina ciruisce la ragazza)*

Volpe: Negra de alma! Ne hai per tutti, a tutti regali le tue grazie.

Ragazza: Signora zia, buongiorno.

Volpe: Se la verità ti dà fastidio, se sei troppo prudente, allora parlo io. Dimmi, bellezza, non ti guardi mai allo specchio?

Ragazza: Tu nel fondo di una bottiglia, io quando vado alla fonte.

Volpe: E quello che tieni sul comodino?

Ragazza: Non ci vedo dal sonno.

Volpe: Sempre una risposta pronta? Versami da bere.

Ragazza: Grande o piccolo?

Volpe: Dammelo mezzano, bambina mia.

*(Il chiaro di luna illumina una collana, che la vecchia Volpe ha tirato fuori da una sua sacca, talmente stracolma che per trovarla si è dovuta aiutare con una pila... Dopo averla fatta scivolare, luccicare fra le dita, la mette al collo della ragazza, è un gioiello stupendo)*

Volpe: Te gusta, Mozuela?

Ragazza *(le piace, ma non vuole dirlo)*: Di notte non si può dire.

Volpe: La vedrai di giorno!

Ragazza: La ruberanno.

Volpe: Mettila quando vai a letto.

Ragazza *(feroce)*: Il ladro mi taglia la gola.

*(un gioco, che diventa violento, a mettere e togliere la collana)*

Volpe: Come ti dona, ci vuole uno specchio.

Ragazza: Mi stringe, mi soffoca.

Volpe: Stupida che sei! Bella come una regina, ma stupida. Domani sarai vecchia, malata e storpiata e te li scordi i regali degli uomini.

Ragazza: Chi mi vuole come amante per buttarmi via domani?

Volpe: Prendi la collana, non fare la superba.

Ragazza: Superba e preziosa, mi piace così.

Volpe: Prendi la collana, come farebbe tua madre! Lei sa cosa ti conviene.

Ragazza: E che mi fa mia madre? Mi mette l'amante nel letto? Non voglio vecchi, non voglio!

*(va a prendere, furibonda, un paio di forbici)*

Volpe: Tua madre sa quello che ti conviene!

Ragazza: Dille che dormirò con queste sotto il cuscino.

Volpe: Loca y sorda y ciega ! L'amore è passeggero.

Ragazza: Per me è vento.

Volpe: Por donde para tu madre?

Ragazza *(mostrando le forbici e gridando verso l'interno, furiosa)*: Mi madre, mi madre, mi madre. Dentro ce hace!

*(esce la Volpe, la Ragazza riprende la sua aria d'entrata, con voce ancora più sensuale, provocante; ha sempre in mano le forbici, quando appare l'arrotino, dandole sulla voce)*:

Arrotino: Afilador, afilador! Coltelli e forbici, cuori e lame. Afilador, afilador! Ragazza dammi le tue forbici.



Ragazza: Che prezzo mi fai?

Arrotino: Un abbraccio mi basterà.

Ragazza: Altrimenti?

Arrotino: Nel cambio ci perdi: troppo denaro vale un tuo bacio.

Ragazza: Affilale. Falle diventare d'argento

Arrotino: Senza averti visto mai, già ti conoscevo. Vieni al chiaro di luna. voglio vederti

Ragazza: Inganna, la luna.

Arrotino: Ma non la tua grazia.

Ragazza: Ti serve il mio viso, per fare conto? E' più brutto di un pitale!

Arrotino: Prendi uno specchio.

Ragazza: *(con dolcezza)* Prendi le forbici

Arrotino: Te le farò d'argento.

Ragazza: Arrotale, stringile.

Arrotino: Così belle non le hai vi. Mi negherai ancora la grazia?

Ragazza: La grazia?! *(ridendo)*... Non pensarci. Non lasciarle troppo dure.

Arrotino: Prendi un capello, buttalo in aria, lo taglieranno in quattro!

*(Buio su Arrotino e Ragazza; in scena - altrove - anche la Volpe e la Locandiera: all'interno della locanda la zia e la madre della ragazza bevono, discutono. La madre sta lavorando in cucina).*

Volpe: Le stelle non dicono niente di buono, sorella.

Madre: *Non guardarle, sorella.*

Volpe: Querida, ti ho sempre nel cuore.

Madre: E per te io darei la vita.

Volpe: Che stai preparando, comadre?

Madre: Empanadas de chicarrones y blanco de Rueda!

Volpe: Meglio un grappino, comadre!

*(bevono, e una, e due, e forte; la loro allegria è vivacissima, esasperata, survoltata, maligna; la Volpe diventa anche minacciosa; può mostrare la collana che la Ragazza ha rifiutato)*

Volpe: Io ti posso far ricca, sorella. Turulù. Come ti va la sorte?

Madre: *C'è un corno sopra la casa.*

Volpe: Non basterà. Turulù.

Madre: Vuoi prendermi con le cattive, sorella?

Volpe: No, con le buone. E con la luna!

Madre: Comadre, negra de alma.

Volpe: Turulù. Mi hermana bruja. Sai volare anche tu?

Madre: Prendo la scopa e attraverso il cielo alla mezzanotte del sabato. Arcos de sol, arcos de luna!

*(e ribevono)*

Volpe: A me, ogni sera, mi visita il Trasgo.

Madre: Verdad? El Trasgo?

Volpe: El Trasgo! Comadre, mi sono perduta, la luna mi acceca. E a te non basterà un corno.

Madre: Arcos de sol, arcos de luna. Cuerno de vida mala.

Volpe *(mostrando la collana)*: Strega, questa stella mi farà da guida,

Madre: Comadre, ti ubbidirò.

Volpe e Locandiera: Hermana, te tengo en el alma.

*(L'Arrotino e la Ragazza di nuovo in primo piano - continua ad affilare e lei gli porta da bere; lui accetta, ma prima vuole che lei assaggi il primo sorso: è una scena di intimità, se non di seduzione.)*

Ragazza Sobre un pie la vuelta / de los mundos doy./ Cuando paso, quedo,/ cuando quedo, voy!

Arrotino: Sin aberte nunca visto, me eres conocida. No tendràs alma para negarme el premio.

*(l'Arrotino ha finito il suo lavoro; lucida le forbici sulle braghe, poi cerca, alla luce della luna, il punto giusto per mostrare quanto siano diventate splendite.)*

Ragazza: Quanto fa?

Arrotino: Quello che vuoi.

Ragazza: Sei furbo, pensi di essere il più furbo. Vuoi da bere?

Arrotino E non vuoi premiare la mia furbizia?

Ragazza: Fai il giro del mondo, torna da me e ti darò la risposta.

Arrotino: Quanto pensi che mi occorrerà? Meno di un lampo, per tornare da te.

Ragazza: Sai anche volare?

Arrotino: Stringo la cosa di un amico.

Ragazza: *(attratta ed esitante)* Vai, ma prima bevi.

Arrotino: Prima bagna le tue labbra.

Ragazza: Ho già bevuto.

Arrotino: Voglio vederlo.

*(Mentre la Ragazza beve e poi porge il bicchiere all'Arrotino che a sua volta beve, lentamente, guardandola, guardandosi, il focus vocale centra la Volpe e la Madre, che insistono nel loro ebbro duetto: "Sono ubriache, parlano tartagliando. Vanno su e giù facendo gesti di disgusto e di sdegno".)*

Volpe e Madre: Todas las noches me/ visita el Trasgo./ Comadre, qual es mi camino?/ A las doce del sabado monto / en la escoba, y por los cielos./ Usted lo suena! /¡Esta amonada! /La luna, la luna, la luna me ciega

### **[Interludio della luna]**

*(I quattro personaggi sagomati, 'silhouettati' sono tutti visibili in scena.*

*Poi la Madre e la Ragazza, faccia a faccia.)*

Madre *(alla figlia)*: Guarda, guarda la collana che non ti piace. Perché non accetti il regalo? Preferisci darti per niente!

Ragazza: Sì, così. Per niente.

Madre: Ti butti via.

Ragazza: Non ci rimetto mai.

Madre:.. Impara la prudenza.

Ragazza *(ridendo)*: Tu me la vuoi insegnare, madre mia?

Madre: Non hai niente, tu..

Ragazza: Ho il mio corpo.

Madre: Neppure quello è tuo. E tu lo sai, figlia di strega.

Ragazza: Lo vedremo.

Madre: Guarda che collana: perle e coralli: un regalo. Ascolta tua madre, diventerai ricca.

*(Si sentono le voci di)*

Arrotino: No tendràs alma para negarme el premio.

Volpe: Turulù. Comadre, le quiedro la suerte.

Ragazza: Mi do a chi mi piace, per perdermi. Hai capito, Madre? Para perderme!

Madre: Libertina, Relajada, Deshonesta.

Ragazza: *(ride)* Disonesta! *(furiosa)* Prova a mettermelo *nel letto! Non farmelo incontrare: gli taglio la gola!*

Madre: Negra de alma. Gran pervertida. Ubbidirai a tua madre, mala razza.

Ragazza: Alma de luna. Y de sangre, madre.

Madre: Y de sangre, figlia.

Volpe *(distante, tagliente)*: Te llevo en el alma, hermana,

(l'arrotino ha concluso il suo lavoro, è restato ad aspettare la ragazza)

Ragazza: Sobre un pie la vuelta/ de los mundos doy./ Quando parto, resto/ quando resto, vado!

Arrotino: Le tue parole sono piene di magia!

Ragazza: Hai già fatto il giro del mondo, per tornare da me?

Arrotino (*indicando il cielo*): Da cima a fondo. Non mi hai visto volare?

Ragazza: !Por verme, por verme / por verme la liga,/ me dijo, me dijo/ de hacerme su amiga!

Arrotino: Come una sirena canti di notte per prendere i viandanti, per prendere me?

Ragazza: E non ti piacerebbe, se fossi sirena?

Arrotino: Mi piacerebbe, perché voglio vederti le gambe. E le calze che hai. Dicono che le scegli bene.

Ragazza: (*mostrando le gambe*) Non sono una sirena, ma canto per te. (eccitata) Ho visto i tuoi passi e i tuoi denti riflessi nella luna.

Arrotino: Vedi anche il mio pensiero? Bambina, se lo indovini, ti proclamo strega!

Ragazza: Io ti dico che hai avuto paura.

Arrotino (*stupito, spaurito*): E' vero! E da dove venivo?

Ragazza: Sotto il cipresso, un cane ti ha morso alla spalla. Guarda, hai il vestito strappato!

Arrotino: E' facile indovinare.

Ragazza: Non speravo di vederti ancora. Ha deciso la sorte.

Arrotino (*scherzando*): Il cane che mi ha morso ha deciso.

Ragazza: Tutto decide la sorte. Vedi, la luna si oscura.

Arrotino: Dove sei? Dove sei? Non ti vedo!

Ragazza: Sono qui, accanto a te.

Arrotino: Non ti vedo più, mozuela. Mozuela! Non ti posso toccare.

Ragazza: Ho un anello incantato. Cercami ti fruscio vicina, non senti?/ Cuando paso, quedo/ cuando quedo, voy./ Cercami.

Arrotino: Prima sirena, adesso serpente.

Ragazza: E poi?

Arrotino: La mia dannazione, se Belzebù ha deciso così!

Arrotino: Quando sei arrivato mi hai chiesto un abbraccio. Vieni a prenderlo. Conserverò il segreto.

Madre (*improvvisamente, chiamando la figlia*): Vieni a casa, basta parlare. Torna dentro, ma non mettere il catenaccio. Questa notte magari verrà qualcuno. Mi ascolti?

Arrotino (*alla ragazza*): Ti tratta bene la vecchia! E ti fa da ruffiana.

Ragazza: Il mio fiore non lo do per denaro!

Arrotino: Olé!

Ragazza: Ti parlerò dalla finestra, aspettami. Quello che deve accadere, sarà.

Arrotino: Non mi manca il tempo, e la voglia.

*("Nera, nel vano luminoso della porta, si staglia la figura della Madre  
che inalbera una scopa. Il giovane Arrotino si nasconde nell'ombra. La Ragazza canta")*

Ragazza: Me muero de risa./ De risa me muero./ Tengo la camisa/ con un agujero.

Madre: Vieni dentro, bastarda, ribelle. E finiscila con quel vagabondo. Chiudi, metti la spranga. Se qualcuno arriva, apro io.

Ragazza: Esperame, filador!

#### [Interludio della 'mortal lussuria']

*(I personaggi, come automi, agiscono mossi da un destino che si sta per compiere. Dal buio dell'interludio, esce per prima la Ragazza. La luna diventa sempre più chiara, gelidamente accecante, insostenibile)*

Ragazza: Me muero... de risa,/ de risa me muero./ Me muero, filador / Mia madre cerca denaro./ Vuoi prendermi tu?

Arrotino: Non mettere l'acqua vicino alla mia sete, se non posso berla.

*(La Ragazza di nuovo scompare, riappare, di nuovo svanisce nell'ombra)*

Arrotino: Dove sei, dove sei, non ti vedo più!

Ragazza: *(ridendo)* L'anello, l'anello mágico. Volevi un abbraccio? Vieni a prendertelo!

Arrotino: Eccoti: cascasse il mondo, non ti lascio più.

Ragazza: Tu sarai il primo. Senti, c'è un buco nella mia camicia...

Arrotino: Mi fai impazzire, Mozuela.

*(Distante, eppure ben udibile, il canto della Volpe)*

Volpe: Turulù. Hay que alegrarlo este relajo de vida. Comadre, le quiedro la suerte.

*(Si ode anche la voce della Madre)*

Madre: Somos de un arte, comadre.

Volpe e Madre, (a due): Arcos de sol, arcos de luna/ L'alma es perdida, hermana./ Arcos de vida... Me muero de risa...

Ragazza: Qui ti ha morso il cane?! Scopri la spalla, mostrami il sangue...

Arrotino: Miralo.

Ragazza: Voglio succhiarlo.

Arrotino: Sirena, serpente, adesso strega.

Ragazza: Berrò il tuo sangue e tu il mio. E tu sarai il primo. Sei sposato?

Arrotino: Mozuela enamorada, ti chiedo perdono: sono già impegnato, ho dato la parola nella chiesa de Santa Maria de Todo el Mundo.

Ragazza: Ma ora, filador, ora non vuoi bere il mio sangue, e prima offrirmi il tuo? Per perdermi!

Arrotino: Mi fai perdere il cuore, bambina.

*(La Ragazza prende le forbici, che l'Arrotino ha lustrato alla perfezione. Si taglia il palmo della mano)*

Ragazza: Sposo promesso, sai cos'è un patto di sangue? Vuoi farlo? Vuoi farlo con me?  
*(non le si può resistere)*

Arrotino: Bel modo hai di fare innamorare.

*(quasi non gli dà il tempo di respirare, di dire)*

Ragazza: Hai lavorato bene, filador. Mordi, e bacia, e succhia. e mordi. Ligazon te hago! Scopri la spalla. Ora io devo bere il tuo sangue.

Arrotino: Sirena, serpente, e adesso strega.

Ragazza: Strega!

Arrotino: Non mi tiro indietro!

*(Si abbracciano, lei lo morde e beve il suo sangue, lui non le può resistere)*

Ragazza: Vieni, entra e disfami il letto.

*(Un'ombra attraversa veloce la scena, mentre si ascolta la voce della Ragazza che ripete il suo invito terribile)*

Ragazza: Me muero de risa./ De risa me muero./ Tengo la camisa/ con un agujero./ Me dijo, me dijo,/ que fuese su amiga./ Yo le jice, le jice,/ le jice la jiga!

*(Nell'ombra luccicano le forbici, alte nel braccio della Ragazza, che colpisce. Ombre in tumulto. Un grido. Il tonfo di un corpo che cade in terra. Un silenzio teso. Un raggio di luna illumina il corpo esanime di un uomo, le forbici conficcate nel petto.)*

FINE PRIMA PARTE

PARTE SECONDA

*La rosa di carta*

(Un ambiente povero, proletario e misterioso: avremo fatale meraviglia delle cose che vi accadono. Una piccola scala porta a una soffitta. E' sera, è freddo, sferza il sinibbio. Simeone batte il ferro, lo forgia. Scintille accecano il buio. Dal fondo della stanza, quasi

invisibile nell'ombra, sale la voce sfinita di Floriana, sfatta dalla malattia e dalla miseria, distesa su un letto sudato)

Floriana: Basta, mi scoppia la testa. Così mi uccidi, maledetto! Vuoi farmi morire? Basta!

Simeone (picchiando sull'incudine) : Il lavoro nobilita l'uomo. Batti e ribatti. Chi mantiene la famiglia?

Floriana: Non ti ho mai visto lavorare così, sto morendo e questa è la tua benedizione. Maledetto, vai all'osteria.

Simeone: Moglie mia, guarda quanto mi do da fare. Non voglio più rimproveri da te.

(picchia ancora più forte)

Floriana: Dio, prendimi, portami via, per pietà.

Simeone: Dio! Il tuo Dio non è ancora pronto. Non ti vuole.

Floriana: Bestia, bastardo, bestemmiatore.

Simeone: Troppa grazia, signora.

Floriana (ora rassegnata): Sei un cattivo cristiano.

Simeone (con sincera stupefazione): Cristiano? Cattivo? E' ora di andare.

(smette di battere, prende il cappello, se lo aggiusta con fare malandrino, va verso la porta, la apre, entra una refolata di vento gelido, di acqua ghiacciata, che quasi lo spaventa. Si ferma).

Simeone: Meus Deus!

Floriana (con fatica si mette seduta sul letto e alza la voce, che ora assume un tono perentorio): Fermati, Simeon. Ascoltami.

(Simeone si gira verso di lei, che dal lenzuolo tira fuori un fagotto ben annodato, lo mostra, lo soppesa):

Floriana: Settemila reali. Tutti qui. La vita mi sono costati! (tossisce)

Simeone: Non fare la Traviata!

Floriana: Simeone, pensa ai bambini.

Simeone (incredulo, andando verso di lei): Fammi vedere.

Floriana (perentoria): Aspetta che muoia per spenderli all'osteria, vigliacco!

(Simeone cerca di prendere il fagotto, Floriana resiste)... Toccalo, li senti i quattrini?

Settemila.

Simeone (euforico): Settemila? Settemila reali!? Non ci credo, non è vero, come hai fatto?... (un dubbio nella voce). Li hai contati bene?...E' così leggero...

Floriana: Settemila sudori. In pezzi da cento.

Simeone: Moglie meravigliosa, prodigio della vita mia, amore.

Floriana (con crescente passione): Giura Simeon, giura, sui figli nostri giura. Pensa a loro,

non berli all'osteria, non perderli alle carte, giura.

Simeone: Sul mio onore. Sul mio onore.

Floriana: Giura!

Simeone: Conosco i miei doveri.

Floriana: Non derubare i tuoi figli, giuralo.

Simeone: Mi fai torto, padrona.

Floriana: Prima che muoia, vai a chiamare il prete.

Simeone (bonario, comprensivo): Sei tu che cominci a spendere, fanatica. Avrai il tuo prete.

Floriana (quasi con un gesto di affetto, gli toglie il berretto): Quando il Re del Cielo mi chiamerà, ti toglierai il cappello?

Simeone: Sul mio onore, sul mio onore, lotteria della mia vita.

Floriana (esausta, si sdraia di nuovo sul letto): Chiama il prete.

Simeone : Vado, vado... Fanatica che sei...(con una certa apprensione)...Ma dov'è il fagotto? I sudori della vita tua?

Floriana (alza il braccio da sotto il lenzuolo, mostrando il fagotto):Vai dal prete, fai presto. Voglio essere pronta. Vai!

(Simeone si rimette il cappello e se ne va, credendosi un gagà. Quando si è richiuso la porta alle spalle, Floriana raccoglie le forze e si alza. E' davvero malata. In mano ha il fagotto dei soldi. Cammina a fatica, si lamenta, è a piedi nudi, ha freddo, si copre con uno scialle. Sale la piccola scala che porta in soffitta, la vediamo guardare, frugare, infine decidere: ha trovato il nascondiglio per i suoi settemila reali. Ridiscende la scala, è sfinita, ritorna a letto, dopo aver provato a rimetterlo in ordine. Guarda in alto, verso la soffitta, per ricordarsi il nascondiglio che ha scelto.

Si bussava alla porta, come fossimo al quarto atto di un *Rigoletto* senza duchi.

Appaiono e rapidamente entrano cinque figure. Tre sono bambini, i figli di Floriana e Simeone, con dei cartocchetti caldi di cibo. Si avvicinano al letto, guardano muti la mamma, lei li benedice con lo sguardo, poi di corsa salgono la scala e spariscono nella soffitta, la loro stanza.

Con loro, la Musa e la Disa, due comari pettegole e affettuose, beghine e profane, più anziane di lei, sono le vicine di casa di Floriana, le sue uniche amiche. Secche secche e intirizzite. Le hanno portato una tazza di brodo caldo, Floriana ne beve un sorso appena. Musa e Disa si guardano, più che preoccupate).

Musa: Che tempo fuori, fai bene a restare a letto

Floriana: Sono alla fine. Pensate ai bambini.

Disa: Cosa dice il dottore?

Floriana: Dice di pregare.

Disa: Si è fatto pagare?



Musa: Fai dire una messa a San Geronimo. I santi sono una gran medicina.

Disa: E costano meno dei dottori.

Musa: Regola i conti con Dio.

Floriana (gridando, sfinita): Muoio, voglio un prete.

Musa (inginocchiata, per una giaculatoria bisbigliata, incomprendibile):... Madre de los dolores... Suavissima Virgen de todos los martires y los santos... ultima esperanza de los humildes... señora de la vida y de la muerte, abre tu mirada sobre los peccados de nosotros. Por l'amor de tu hijo umiliado para nostra salud... tenev pietad de la alma de tu hija Floriana por la ultima benedición y la vida eterna. Amen.

Disa (toccando la fronte di Floriana): Sei gelata, Florianita. Latte caldo e acquavite fanno più di un sacramento.

Floriana (alzandosi sul letto, in preda alle visioni): Un gatto, un gatto nero, sopra il mio letto.

Disa: Un gatto?! Dove vedi il gatto?

Floriana: Nero, infuocato, un demonio.

Musa: E' il delirio, Disa, guarda come gira gli occhi.

Floriana: Mandatelo via, Satana. Simeone, il prete!

Musa: Santa Jeronima de la Fuente y todas las corporaciones de los angeles.

Disa: A cercarlo all'osteria è andato!

(Ma in quel momento Simeone ritorna. Berretto calato, passo sghembo e parlata vispa dell'ubriaco. Non è contento di vedere le due vicine. Il suo grido sopraffà la preghiera della Musa).

Simeone: Fuera de aqui! Menagrame, chi vi ha chiamato? Fuori, miserabili.

Musa: Non dare scandalo, ubriaco che sei.

Disa: Sempre, sempre borracho. Tua moglie sta morendo.

Simeone (avvicinandosi alla moglie, incespica, si riprende, riesce a tirar fuori dalla tasca due ciambelle, che porge a quelle mani cadaveriche con tutta la goffa grazia di cui è capace): Florianita, amore della vita mia. Hai chiamato tu queste due... signore?

Floriana: Il gatto nero, mandalo via, mi guarda, è un demonio, il prete, hai portato il prete? Manda via il gatto.

Disa: Non ti riconosce più.

Musa: Ti ripudia, borrachon. Prega, almeno adesso prega.

Simeone (con astuzia da ubriaco): Non mi fido! Di voi non mi fido!

(Maldestro com'è, inizia a frugare tra le lenzuola, sollevando la spossata Floriana, che si lamenta, rantola, continua a vedere "il gatto nero")

Floriana: Cerca il gatto, mandalo via, prendi il crocifisso.

(Simeone insiste, allunga le mani fin dove può, sempre più ansioso, disfa il letto, solleva il corpo moribondo, cerca ancora, ma il fagotto dei denari non salta fuori).

Simeone: Ladre, ma di qui non uscite vive. Dov'è? Ditemi dov'è, subito! Tutti i sudori di questa santa, il pane dei miei figli, ladre fottute, maranteghe stregate, eh ma no, no che non mi fregate. (con più forza ancora) Dov'è?! Fuori i soldi, bastarde.

Musa: Ma di cosa parli? Sei solo ubriaco, sai la novità.

Disa: Ladro sei tu, che le hai rubato la vita.

Simeone: Settemila reali, in un fagotto. Sei stata tu, o tu, o tutte e due, impissacandele dei miei cojoni.

Musa: Fanfarone, cacciaballe. Borracho.

Disa: Borrachon.

Musa: Borrachissimo.

Disa: Settemila? In un fagotto? Hai la sbornia storta, malalingua.

Simeone: Li voglio! Tirateli fuori o vi ammazzo

(va al suo angolo di lavoro, prende un rasoio, lo affila, esperto, ebbro e minaccioso. Attratti dalle urla, i bambini si affacciano dalla soffitta)..... Vi sgozzo. Tutte e due. E mi mangio il sanguinaccio.

Musa: Sei matto. Non abbiamo visto niente. Calmati, i bambini ci guardano.

Disa: I bambini ci guardano, Simeone. Guarda i bambini.

Musa: Florianita, dillo tu. Abbiamo preso qualcosa da quando siamo entrate?

Disa: Niente, non abbiamo preso niente.

Musa: Per una preghiera siamo venute.

Disa: Alla Vergine madre perché abbia pietà di lei.

Musa e Disa: Dov'è il prete? Ti ha chiesto di chiamare il prete.

(si fanno il segno della croce)

Simeone: Non vi credo, mangiaostie, non mi fido, strusciabanchi. Andate voi dal vostro prete beghine scopine, andate a lavargli il pivialino, ma prima fuori il fagotto, o vi taglio la gola!

Floriana: El gato, el gato, el gato me mata!

(è il suo ultimo respiro. Tutti si voltano verso di lei, quello sguardo, quel dito alzato a cercare il gatto nero. Floriana casca morta sul letto.

Simeone: Vita mia

Disa: Morta è. Ha finito di patire.

Musa (riprende subito la sua orazione, con una certa felicità): Y abre tu mirada, Madre santissima, por la ultima benedición y la vida eterna de tu hija Floriana.

(poi va verso il letto, le tocca la fronte, le chiude gli occhi)

... Non respira più. E' fredda, già fredda.

Simeone: Perdo un angelo.

Disa: Rispettiamo la morte, tutti... Tutti.

(Simeone si toglie il berretto, accarezza Floriana, in un breve compianto. Poi va alla porta, la spranga, si mette la chiave in tasca)

Simeone: Fuori il fagotto o di qua non uscite vive. Prima vi scortico, poi vi cucio le budella.

Musa: Lasciami pregare per lei, schifoso che sei, negro de alma.

Disa: Un fulmine ti incenerisca la lingua, barbiere dei morti.

Simeone: Preparatevi voi a morire, sacramenti di ruffiane, maledette ladre!

Disa: I tuoi occhi affogano nel vino, cerca meglio.

Musa: Se lo avevi, lo ritroverai, il tuo fagotto...(con intuizione improvvisa): Aiutatemi!

(Musa si avvicina al letto. Seguendo i suoi muti ordini, lei e Disa prendono il cadavere, lo sollevano dalle braccia e dai piedi, ciancicano, si affannano, lo fanno cadere. Simeone capisce, tenta di aiutarle, ma ubriaco com'è peggiora la situazione. Dopo vari tentativi, le due donne riescono a sollevare la morta, che dondola tra di loro, e vagano per la stanza, cercando un posto dove appoggiarla)

Disa: No, per terra no.

Musa: Non ce la faccio più.

(sfinite, la lasciano andare sulla panca addossata al muro. Le sistemano la camicia da notte che si era scomposta, poi la Musa le incrocia le braccia sul petto)

Musa (a Simeone): Cerca, cerca ancora!

(il letto, adesso, è tutto per Simeone: alza e sbatte il pagliericcio, scuote lenzuola e coperta, toglie la federa al cuscino. Una, due volte, ma il fagotto non salta fuori)

Simeone: Se avete un'anima streghe, affidatela al vostro Dio, perché siete morte.

(brandendo il rasoio, si avvicina alle due donne, che si rifugiano dietro il letto.

Disa si fa scudo con una scopa. Musa afferra un paio di forbici: abbiamo già visto quella scopa e quelle forbici in *Patto di sangue*. Inizia una lotta che Simeone non è in grado di vincere: le gambe non gli reggono, la vista è di nebbia. Musa e Disa, non potendo uscire dalla porta sprangata, si avvicinano all'unica finestra del tugurio, la aprono, gridano. Simeone sta per raggiungerle, si rifugiano dietro la panca dove è adagiata Floriana: durante la colluttazione, il cadavere casca a terra, i tre stanno attenti a non calpestarlo, ma ci inciampano)

Musa: Aiuto, aiuto, madre de Dios.

Disa: Floriana è morta, suo marito ci ammazza.

Musa: Puzzi di vino come Polifemo.

Simeone: E tu di sacrestia. Vieni qui, voglio farti concime per le rose del Papa.

Musa: Tu non sei un padre...

Disa: Non sei un marito...

Musa: Non sei nemmeno un uomo...

Disa: Sei soltanto...

Musa e Disa: Un assassino, un assassino!

Simeone (terribilmente): Il vostro assassino!

Disa: Non siamo ladre, aiuto!

Musa: Ti sbudello se ti avvicini.

Simeone: I reali o la vita. Settemila rasoiate vi do, sono il barbiere dei morti!  
(i bambini si affacciano dall'alto, spauriti, ignudi, ancora più magri di come li ricordavamo)

Bambini: Mamma, mamma, mamma.

Disa: Povere creature, la mamma morta e il padre pazzo.

Simeone: In nome dei miei figli, fuori il fagotto.

Musa: Floriana, santa che sei, diglielo tu che non siamo ladre.

Disa: Dillo tu, Florianita, salvaci la vita.

Simeone: In nome dei miei figli...

Musa e Disa (tra sé): Disgraziati che sono.

Simeone: Restituite i reali o vi apro come due cozze.

Bambini: Papà, papà, papà.

Musa: Non hai...

Disa: ... compassione...

Musa: ... di loro, guardali...

Disa: ... come sono...

Musa: ... spaventati, poveri...

Disa e Musa: ... bambini. I tuoi figli.

Simeone: Poveri perché voi siete ladre. E morte!  
(torna vicino al letto, apre un cassone, si tuffa dentro la cianfrusaglia, trova una pistola arrugginita, la guarda felice. La impugna con gioia febbrile, fa girare il tamburo, la punta contro di loro)

Simeone: Sette pallottole! Sette! Pronte per voi.

Bambini: Mamma, papà, mamma, papà!

Disa (con autorità, con furbizia): Simeone ragiona! Se il fagotto c'era, lo troveremo.

Lo troveremo sicuro, se ti calmi. Non c'è solo il letto, la casa non è grande. Cerchiamolo ancora, salterà fuori.

Musa: Prima pensiamo a Floriana.

(Simeone sembra di nuovo persuaso, si infila la pistola nella cintura, poi aiutato dalla due donne rialza da terra il cadavere della moglie. Vanno prima verso il letto, ci ripensano e lo appoggiano di nuovo sulla panca. Simeone si inginocchia)

Simeone: Floriana, vida de la mi vida, unica madre dei miei figli, non andrò più all'osteria, lavorerò, manderò i bambini a scuola, pagherò le messe per la tua anima...

(si rivolge a Musa e Disa, che annuiscono e si fanno il segno della croce)...

ma ora dimmi, ti prego dimmi, dove sono i reali, dimmelo, per loro (indicando i figli)... non per me, per loro, per loro.

(Silenzio. Il cadavere non risponde, ma il più piccolo dei bambini alza un braccio e indica un punto della soffitta. Ancora silenzio. Il padre guarda il figlio, poi incredulo, vola verso la scala, inciampa, cade, ricomincia la scalata, dondola, sta per precipitare ancora, Musa e Disa lo sorreggono, ce la fa, sparisce in soffitta, mentre qualcuno batte alla porta)

Pepe (fuori scena): Chi grida, chi chiede aiuto? Aprite, aprite! Siete vivi o morti?

Musa: Floriana è morta.

Disa: Ha lasciato una fortuna.

Musa: Simeone non la trova e vuole uccidere anche noi.

Disa: Ha sprangato la porta, ha una pistola in mano.

Musa: E un rasoio. Lo ha appena affilato.

Pepe: Simeone non fare il pazzo, apri, sono Pepe, apri.

Disa: Ci sono anche i bambini.

Musa: Morti di paura. Salvateci.

Pepe (battendo alla porta ancora più forte): Simeone, ascoltami, o te ne pentirai. Apri subito, subito.

(In quel momento, Simeone appare solenne dall'alto della soffitta.

Ha in mano il fagotto, lo taglia col rasoio, guarda i soldi, li infila sotto la camicia. Dalla tasca prende la chiave, la getta verso la Musa, che corre ad aprire la porta a Pepe il bottegaio, un buon uomo, basso e robusto. Simeone scende la scala a precipizio, getta via rasoio e pistola, non guarda nessuno, si butta ai piedi del cadavere della moglie, che la morte sembra aver trasfigurato, placato, imbellito).

Simeone (così accorato, così disperato non lo avevamo mai sentito cantare):

Moglie mia, quante volte ti ho maltrattato, troppe poche parole gentili ho saputo dirti, perdonami se puoi. Ora che ci hai lasciato, ora capisco l'amore che hai avuto per noi, come eri bella Floriana, come un fiore eri bella io non ho saputo amarti, io ti ho

rovinato la vita, come sei bella ancora, se tu potessi vederti come sei  
bella adesso, cara, da quanto tempo non ti chiamavo così, cara, cara, cara,  
sembri viva come una rosa. Penserò io ai tuoi figli, i nostri figli Floriana,  
capiranno il tuo sacrificio, ameranno sempre la loro madre, come sei bella adesso,  
avrà un bellissimo funerale, tu hai vinto la morte, tu ci salvi, mio amor.

(Come in una Pietà, solleva Floriana, la riporta sul letto, la adagia, si inginocchia, le  
pettina con una certa grazia i capelli. Stupefatte, Musa e Disa la coprono con il  
lenzuolo).

Pepe (a Simeone, affettuosamente): Coraggio amico mio. Andiamo, bisogna ordinare  
la cassa, i fiori. Verranno i compagni a suonare e cantare, non ti lasceremo solo,  
Floriana avrà il funerale che merita. Come amavi tua moglie, quanto la amavi.

(Simeone, molto afflitto, e Pepe escono: fuori, sempre vento e pioggia. Simeone calca  
il suo cappello. La Musa prende dalla borsa la mantiglia e inizia il lamento funebre)

Musa: De profundis clamavi ad te, Domine:/ Domine, exaudi vocem meam./ Fiant aures  
tuas intendentes in vocem/ Deprecationis meae./ Si iniquitates observaveris, Domine,  
Domine, quis sustinebit?/ Quia apud Dominum misericordia, et/ Copiosa apud eum  
redemptio.

(Entrano due donne, venute per lavare e preparare il cadavere. Sollevano il lenzuolo,  
iniziano il loro lavoro. Uno dei figli, diverso da quello che prima aveva indicato al padre  
il nascondiglio del fagotto dei denari, apre la cassapanca, prende una scatola di cartone  
e la consegna alla Disa: dentro, ripiegati con cura, ci sono gli abiti che Floriana aveva  
preparato per la sua ultima vestizione. I tre bambini baciano la madre, poi ritornano  
verso la soffitta)

Disa: Creature, non sanno il bene che hanno perduto. Quanto hai lavorato nella tua  
vita, Floriana. Come li hai sudati questi reali. Donna di casa, sei morta di fatica e che  
dolore se finiranno all'osteria. Non è così nero il dolore del tuo sposo, passerà presto,  
ma dava i brividi quando ti abbracciava, i brividi.

(Le due donne aprono la scatola dei vestiti. Una gonna, degli stivaletti di vernice, la  
biancheria, la sottoveste, le calze nere come il corsetto, lo scialle rosso. Indumenti  
nuovi, mai indossati, poco funebri. La vestizione è un rito doloroso, ma gli sguardi delle  
due donne, di Disa e Musa rivelano ammirazione per tanta bellezza. Musa accende due  
candele ai piedi del letto, il cadavere ne è vivamente illuminato).

Musa: Bella, proprio bella.

Disa: Merita un funerale di lusso, incenso, salmi e campane.

Musa: Quel tirchio la seppellirà senza una corona.

Disa: Senza una preghiera, quel mangiapreti.

Musa: Settemila reali ha lasciato...(vedendo per terra il rasoio) al suo barbiere dei morti.

Disa: Una fortuna e quella bestia non la merita. Magari Floriana ha fatto testamento, i figli, la chiesa, ... le amiche.

Musa: Andranno tutti a quell'ubriacone. Che ingiustizia, mondo malvagio.

Disa: Ancora non torna, avrà la sbornia triste e chiacchierina.

Musa: Con settemila reali, ne trinca di bicchieri!

(In quel momento, Simeone rientra in casa. Dietro a lui, Pepe e un 'cireneo' portano la bara)

Pepe: Mai visto un vedovo disperarsi così, non si consola, vuole un funerale splendido, ha chiamato la banda, il coro, sfileranno le bandiere, spenderà una fortuna.

(Simeone ha sulle spalle, "infilata dalla testa, una corona popolare e provocante, di un greve sentimentalismo". Barcolla più di quando è uscito, si avvicina al letto, si toglie il berretto, ammira con meraviglia Floriana rivestita).

Simeone: I compagni canteranno la Marsigliese, i proletari di tutto il mondo ti abbracceranno e piangeranno per te, mia moglie magnifica. Spenderò una parte dei tuoi sudori, ma tu lo meriti. Tutti devono sapere che donna sei stata, che madre, che moglie. Avrai gli onori di una regina. (depone la corona ai piedi del letto)... Il coro degli amici ti offre questa corona, senti come profuma.... Perché non mi rispondi, perché non mi guardi, sei morta, morta, diventerai polvere, diventerai nulla, esiste soltanto il nulla, il nulla e il mio amore per te.

Musa (segnandosi): Sta' zitto, mangiapreti, almeno adesso rispettala.

(Pepe e il "cireneo" prendono la bara e la avvicinano al giaciglio di Floriana. Simeone li ferma)

Pepe: Amico mio, coraggio.

Simeone: Lascia che la guardi ancora un momento.

Pepe: E' bella come una sposa.

Simeone: La mia sposa.

I bambini (con incredibile autorevolezza): Papà!

(Simeone si volta verso di loro, il maggiore dei tre porge al padre una scarlatta rosa di carta, che Simeone posa tra le mani giunte di Floriana, come fosse un rosario. Poi, dalla tasca interna della giacca tira fuori una collana - la stessa collana ammirata in *Patto di sangue* - e la mette con trasporto al collo della moglie)

Simeone: Per te, mia sposa bellissima.

Musa: Bestemmia e sacrilegio, borrachon y puerco.

Disa: Il suo primo gioiello l'ha avuto da morta.

Pepe: Simeone, comportati da uomo.

Simeone: E' quello che faccio! Quando entrerai in Paradiso i santi faranno la coda per ballare con te. Hai le carni di una Diana, mia madonna fiorentina.

Disa: Fatti un nodo alla lingua, satana..

Musa: Hai tracannato l'inferno, malabestia.

Pepe: I compagni ti aiuteranno, non disperarti.

Simeone: Come è bianca la tua pelle, hai le calze ricamate, sei bella come una ballerina, una diva del cinema, devi rimanere così per sempre, farò imbalsamare il tuo corpo meraviglioso per me, solo per me.

Disa: Non dare scandalo.

Musa: Signore, perdonalo se puoi.

Pepe: Amico mio calmati, per i tuoi figli.

(Simeone apre le braccia di Floriana, vuole stringerla al petto, ma nel movimento inciampa, barcolla, fa cadere un cero. La fiamma comincia a bruciare il lenzuolo, prende nuova lena dalla paglia del materasso, dalla corona funebre, dalla rosa di carta che avvampa e crepita)

Simeone (il fuoco che circonda il cadavere della moglie lo affascina, lo eccita. Inutilmente Pepe cerca di fermarlo): Medici, farmacisti, stregoni, cinquemila pesos a chi imbalsama mia moglie. Io, solo io avrò la chiave per aprire la teca del tuo corpo di dea, Floriana, magnifico fiore, rosa vivente, guardatela come è bella adesso, guardatela, ha sconfitto il nulla, ha vinto la morte.

(Simeone oltrepassa il cerchio magico del fuoco, scompare tra le fiamme come un Don Giovanni volontario, come un Sigfrido dipinto da Goya, si ricongiunge a Floriana. La Musa si inginocchia, la Disa corre verso i bambini e cerca di distrarli da quella immagine. Pepe, il "cireneo", le pie donne rimangono impauriti e incantati a contemplare le fiamme che hanno i colori della vita e della morte e si innalzano sempre più, invincibili).

Simeone (la sua voce emerge dal cerchio del fuoco): Mio Angelo, ti chiedo l'amore.

*Fine dell'opera*



## ANEXO XVII

### **LIGAZÓN**

Libreto y música de José Luis Turina

(Transcripción a partir de la partitura. El texto en cursiva se corresponde con recitativos))

(CLARO de luna. El ventorrillo calca el recuadro luminoso de su puerta, en la tiniebla de un emparrado. A la vera del tapial la luna se espeja en las aguas del dornil donde abrevan las yuntas. Sobre la puerta iluminada se perfila la sombra de una mozuela. Mira al campillo de céspedes, radiados con una estrella de senderos. Pegada al tapiado, por el hilo que proyectan las tejas, una sombra -báculo y manto- discierne con trencos compases, su tenue relieve. La sombra raposa conquiére a la mozuela:)

LA RAPOSA.- ¡Para todos derramas tu sal! Tú me dirás que para todos tienes.

LA MOZUELA.- ¡Qué ventolera!

LA RAPOSA.- Podías ser más orgullosa. ¿Tú no te miras al espejo?

LA MOZUELA.- Voy a la fuente.

LA RAPOSA.- ¿Y el espejillo de tu alcoba, nada te dice cuando de noche te acuestas?

LA MOZUELA.- No me veo con el sueño.

LA RAPOSA.- ¡Qué pico tienes!

LA RAPOSA.- ¿Por dónde pára tu madre?

LA MOZUELA.- Dentro se halla.

LA RAPOSA.- Ahora me veo con ella. ¡Ven! Pongámonos en el claro de luna. ¡Ven! ¡Vas a pasmar con una gargantilla de aljófares y corales!

(LA RAPOSA se palpa la faltriquera, y en las haces de la luna abre un estuche: Suspende la gargantilla en el garfio de los dedos, y la juega, buscándole las luces.)

LA MOZUELA.- ¡Sí que es maja!

LA RAPOSA.- Venida de Oporto. ¡A ver cómo te cae!

LA MOZUELA.- De noche no luce.

LA RAPOSA.- Haces el cotejo de día.

LA MOZUELA.- Pueden robármela.

LA RAPOSA.- Duermes con ella.

LA MOZUELA.- Y provocaba al ladrón para que me degollase.

LA RAPOSA.- Deja que te la prenda. ¡Sí que te da realce!

LA MOZUELA.- Guárdese la gargantilla, que dogal se me vuelve en la garganta.

LA RAPOSA.- Ten cabeza. ¡ Hoy eres una rosa!... ¡Mañana, unas viruelas. ¡No son iguales todos los días! Hoy te acude la proporción de un hombre que te llena la mano de oro, mañana no la tienes.

LA MOZUELA.- ¿Para qué me quiere ese hombre? ¿Para amiga, y que donde se canse me deje?

LA RAPOSA.- ¡Sedas vestirías! Quédate la sarta y no hagas desprecio.

LA MOZUELA.- Sí que lo hago.

LA RAPOSA.- Tu madre te ha dado mejor enseñanza! Ella tiene otra experiencia.

LA MOZUELA.- El caso que usted maquina no hay madre que lo resuelva sin contar con su hija.

LA RAPOSA.- Tu madre sabe lo que más te conviene.

LA MOZUELA.- ¿Qué puede? ¿Meterme el cortejo en la alcoba? ¡Dormiré con las tijeras ocultas bajo la almohada.

LA RAPOSA.- ¡Loqueas! Tú estás encandilada por alguno que no te merece. Amor es sujeto muy pasajero.

LA MOZUELA.- ¡Para mí el aire!

(LA RAPOSA se mete por la puerta del ventorro, con galqueo trenqueante, apoyada en el báculo. La mozueta, en señal de menosprecio, canta sobre el umbral. Ladran remotos canes, y la sombra de un mozo afilador se proyecta sobre la estrella de los caminos luneros.)

CANTA LA MOZUELA: ¡Me dijo, me dijo, / que fuese su amiga! / le jice la figa, / le jice la figa.

EL AFILADOR.- ¡Afilas tijeras y navajas! ¿Mocita, quieres que te limpie de orín las tijeras? ¡Te las pondré de plata!

LA MOZUELA.- ¿Qué vas a llevarme?

EL AFILADOR.- Con un abrazo me dejas contento.

LA MOZUELA.- ¿Vives de esas pagas?

EL AFILADOR.- ¿Cuáles mejores?

LA MOZUELA.- ¿Y qué haces con quien te rehúsa el tal estipendio?

EL AFILADOR.- Cambiarlo a perronas.

LA MOZUELA.- Pues saca la cuenta, y me afilas las tijeras.

EL AFILADOR.- Sal al claro de luna para bien verte.

LA MOZUELA.- ¿Por mi cara has de sacar la cuenta? ¡La tengo más fea que un tito!

EL AFILADOR.- La luna no dice eso.

EL AFILADOR.- Vengan las tijeras, mocita.

LA MOZUELA.- Tómalas, y lúcete, tunante.

EL AFILADOR.- Van a quedarte de plata.

LA MOZUELA.- Lúcete y aun te convidó a una copa de anisete.

(EN el claro de luna gira su sombra la rueda del mozo afilador: Saca chispas de la piedra el acero. La mozuela, alertada y nocturna, sobre el vano luminoso de la puerta, hace saltar en la palma de la mano, una moneda negra.)

EL AFILADOR.- Mocita, guárdate la perrona. Y pues rehúsas el abrazo, me caminaré sin paga.

LA MOZUELA.- ¡Qué tuno eres!

EL AFILADOR.- ¡Mirando al tu garbo, qué otra me resta sino camelarte?

LA MOZUELA.- Prosero.

EL AFILADOR.- Guárdate la moneda. Me beberé en tu compañía la copa de anisete.

(EL AFILADOR, sobre la rodilla del calzón, sacaba el último brillo a las tijeras: Las hacía jugar cortando un rayo de luna: Tornaba a pasarlas por la pernera.)

LA MOZUELA.- ¿Dirás qué te adeudo?

EL AFILADOR.- Lo hablado.

LA MOZUELA.- Pues voy a sacarte la copa. ¿O tienes preferencia por otra bebida?

EL AFILADOR.- La más de tu gusto.

(LA MOZUELA ha desaparecido del vano luminoso: Llega su voz del adentro. El afilador espera, ya cargado con la araña de su artilugio: Proyecta la rueda su círculo negro en el cruce barcino de las tres sendas. Garbeando el talle, con la copa en alto, ahora salía del ventorro la mozuela.)

EL AFILADOR.- Si quieres que beba, antes tú mojarás el pico.

LA MOZUELA.- Te daré ese gusto.

(LA MOZUELA moja los labios en la copa y se la ofrece al tuno, que levanta la quimera de su tabanque en el claro lunero)

EL AFILADOR.- Me beberé tus secretos.

LA MOZUELA.- Por hoy no los tengo.

EL AFILADOR.- Los de mañana.

LA MOZUELA.- Prosero, más que prosero.

EL AFILADOR.- Hasta la vuelta, niña.

(SE aleja. El negro trebejo, sobre los hombros del errante, perfila su rueda con rara sugestión de enigmas y azares: Bajo el cielo de estrellas, en el rezo susurrante de la noche aldeana, se desvanece. Salen a la penumbra lunaria del emparrado, la dueña y la tía maulona, dos sombras calamocanas con leria tartajosa, esguinces y vaivenes)

LA RAPOSA.- *¡Tolondrean las estrellas, comadre! ¡Este relajo de vida hay que alegrarlo!*

LA VENTERA.- *Del lobo un pelo.*

LA RAPOSA.- *¡Comadre, qué buena se conserva!*

LA VENTERA.- *Más es el aparente.*

LA RAPOSA.- *¡Comadre, la llevo en el alma!*

LA VENTERA.- *¡Comadre, pídamela vida!*

LA RAPOSA.- *Memoria la pido.*

LA VENTERA.- *¡Si soy olvidadiza, me muera!*

LA RAPOSA.- *Comadre, si olvida que mis pasos van a llenarle la casa, le quiebro la suerte.*

LA VENTERA.- *Tengo un cuerno en el tejado.*

LA RAPOSA.- *De poco vale.*

LA VENTERA.- *¡A tuertas no se ponga conmigo, comadre!*

LA RAPOSA.- *¡Turulú! A tuertas y a derechas.*

LA VENTERA.- *Por las buenas cuanto se tercié.*

LA RAPOSA.- *¡Y por las malas! ¡Mi fada es muy negra!*

LA VENTERA.- *¡Comadre, somos de un arte!*

LA RAPOSA.- *¿Usted es volandista?*

LA VENTERA.- *A las doce del sábado monto en la escoba, y por los cielos. ¡Arcos de sol! ¡Arcos de luna!*

LA RAPOSA.- *¡Está usted amonada!*

LA VENTERA.- *Amonada porque le saco ventaja.*

LA RAPOSA.- *¡A mí todas las noches me visita el Trasgo!*

LA VENTERA.- *¡Usted lo sueña!*

LA RAPOSA.- *¡Tan verdad como su retaleo! ¿Comadre, cuál es mi camino? La luna me ciega.*

LA VENTERA.- *La noche todo lo atolondra.*

LA RAPOSA.- *Por aquel estrellón me guío.*

LA VENTERA.- *Comadre, mandado me deja.*

LA RAPOSA.- *Te llevo en el alma, hermana.*

LA VENTERA.- *Hermana, pídemela la vida.*

(LA COMADRE -báculo y manto- se pierde en la noche de estrellas. Remotos ladran los perros. Sentada en el borde del dornajo, trémulo de brillos, se ajena con despectiva canturía la mozueta. La madre aspa los brazos.)

CANTA LA MOZUELA.- Por verme, por verme, /por verme la liga, /me dijo, me dijo /de hacerme su amiga.

LA VENTERA.- ¿Cuál fue el consejo que te dio la comadre?

LA MOZUELA.- ¿Cuál mi respuesta?

LA VENTERA.- ¿Por qué no has recibido el presente?

LA MOZUELA.- No me apetece las tales ferias.

LA VENTERA.- ¡No te azorres! ¿Es tirarte pagar con agrado un fino rendimiento, y no lo es ponerte pica a pica con cada uno que va y viene?

LA MOZUELA.- Con ello nada pierdo.

LA VENTERA.- ¡Así me muera, si sabes tú lo que es miramiento!

LA MOZUELA.- ¡Usted me lo enseña!

LA VENTERA.- Deja los descaros y ten seso.

LA MOZUELA.- Lo mío es mío.

LA VENTERA.- Tú nada tienes.

LA MOZUELA.- Tengo mi cuerpo.

LA VENTERA.- Ni ése es tuyo.

LA MOZUELA.- Habrá de verse.

LA VENTERA.- ¡Y tanto! La gargantilla de tus desprecios, mírala aquí. ¡Aljófares y corales!

LA MOZUELA.- ¡Ay, mi madre! ¡Usted con poco se ciega!

LA VENTERA.- Por tu bien miro. Si escuchas a tu madre, puedes verte con capitales.

LA MOZUELA.- ¡No me camela ese punto, porque se venga saltando el oro en la palma de la mano!

LA VENTERA.- ¡Negra de alma! ¡Mira por tu madre, ya que por ti no mires, escarrilada!

LA MOZUELA.- ¡No se remonte, que está por demás! Con una gargantilla aún no ciego, y antes me doy a un gusto mío, para perderme.

LA VENTERA.- ¡Libertina! ¡Relajada! ¡Deshonesta!

LA MOZUELA.- ¡Con todo ello!

LA VENTERA.- ¡Así pospones tu buena ventura! ¡Así la repeles!

LA MOZUELA.- Si ese cortejo usted me lo mete en la alcoba, se encontrará lo que deba encontrarse.

LA VENTERA.- ¡A lo menos recibe sus dones y tenle parrafeo por la ventana! No me busques el genio.

LA MOZUELA.- Si le apetece mi garbo, que vaya y que venga y que se cabree.

(METIASE la madre zaguán adentro, y en el pretil del dornajo quedaba la hija cantando. Lenta se oscurecía la luna con errantes lutos. La sombra ahuyentada de un perro blanco, cruzó el campillo. Quedaba, todo de la noche, el cantar, abolida la figura de la mozuelo, en la nocturna tiniebla, Los pasos del mozo afilador eran sobre el lindero del campillo abismado de ecos.)

CANTA LA MOZUELA.- ¡Sobre un pie la vuelta / de los mundos doy. / Cuando paso, quedo, / cuando quedo, voy ¡

EL AFILADOR.- *¡Me acoges con buen ensalmo!*

LA MOZUELA.- *¿Ya hiciste la rueda del mundo?*

EL AFILADOR.- *De cabo a cabo.*

LA MOZUELA.- *¿Por el aire sería?*

EL AFILADOR.- *¡Claramente que por el aire!*

CANTA LA MOZUELA.- *¡Cuando paso, quedo, cuando quedo, voy ¡*

EL AFILADOR.- *¿Niña, te has revestido de sirena, y cantas de noche para atraer a los caminantes?*

LA MOZUELA.- *¿Y lamentarías que sirena fuese?*

EL AFILADOR.- *Lo lamentaría, que has de tener muy ricas piernas, y las sirenas no usan calcetas.*

LA MOZUELA.- *Sin ser sirena en estas aguas del dornil, he visto todos tus pasos reflejados.*

EL AFILADOR.- *¿Y también me lees en la idea?*

LA MOZUELA.- *Ahí me detengo.*

EL AFILADOR.- *¿Dónde, recordándote, me senté a fumar un cigarro? Si me lo aciertas, bruja te proclamo!*

LA MOZUELA.- *En la primera de las puentes estuviste recordándome.*

EL AFILADOR.- *¡Cierto!*

LA MOZUELA.- *Y te digo más: Un susto pasaste*

EL AFILADOR.- *¡Cierto!*

LA MOZUELA.- *Te salió un can y en el hombro te clavó los colmillos. Mirate en el hombro la ropa rasgada.*

EL AFILADOR.- ¡Eso te dió luces!

(VOLABA un nublo sobre la luna, y en el morado tenebrario de la parra, a canto del tapial, borbaban su bulto, los bultos del afilador y la mozueta. Las voces abrían circular alternos en el vaho de tinieblas:)

LA MOZUELA.- Todo dimana de aquello.

EL AFILADOR.- ¿Adónde te hallas? ¿Adónde estás, que no te veo?

LA MOZUELA.- A tu vera estoy.

EL AFILADOR.- Ni verte ni palparte.

LA MOZUELA.- Cuando de primeras pasaste, un abrazo me pediste. Ven a tomarlo. ¿Qué dudas?

EL AFILADOR.- Se ha revestido en ti la serpiente!

LA MOZUELA.- ¡Antes, sirena!... ¡Ahora, serpiente! ¿Qué seré luego?

*EL AFILADOR.- Mi perdición, si lo deseas. El Diablo ha maquinado este enredo para contárselo a la otra gachí, que me aguarda vestida y compuesta.*

LA MOZUELA.- Recomiéndale el secreto a Patillas.

EL AFILADOR.- Tío Mengue, te llamo a capítulo. De lo que entre esta niña y un servidor se pase, boca callada, o te rompo un cuerno.

LA MOZUELA.- Eres ocurrente.

LA VOZ DE LA MADRE.- ¡Deja el cotorreo! ¡Métete al adentro! Arrima la puerta, sin echar el fecho, aun pudiera esta noche venir alguno.

LA MOZUELA.- ¡Madre no renueve la gresca pasada!

EL AFILADOR.- ¡Buen trato te da la vieja!

LA MOZUELA.- *Quiere perderme con un judío de mucha plata.*

EL AFILADOR.- *¡Y no falta de gusto!*

LA MOZUELA.- *Pues lo que más viene procurando, no lo encontrará... Tiene otro delante...*

(EN el vano luminoso de la puerta destaca por negro, enarbolando una escoba, la tía ventorrillera. El mozo afilador se disimula en la sombra.)

CANTA LA MOZUELA.- ¡Me muero de risa! ¡De risa me muero! ¡Tengo la camisa / con un agujero.

LA VENTERA.- ¡Esta noche te majo, gran rebelde!

(SE oye correr el cerrojo. La madre y la hija disputan tras de la puerta. El bulto del mozo afilador se despega sigiloso del tapiado. Maja la escoba, grita la vieja, llora la mozueta. El mozo afilador escucha, con la rueda al hombro. La disputa se aleja, se apaga, se encrespa, se extingue. Perdura el lloriqueo de la mozueta: Enjugándose los ojos, sale a la ventana:)

LA MOZUELA.- ¿Has oído a la vieja?

EL AFILADOR.- Alguna palabra me ha sonado.

LA MOZUELA.- ¿Y qué conjetura sacaste?

EL AFILADOR.- Que busca dinero.

LA MOZUELA.- ¿Quieres tomarme para ti?

EL AFILADOR.- ¡No me pongas el agua a la boca si no he de catarla!

LA MOZUELA.- ¡Responde!

EL AFILADOR.- ¡No me encandiles, que desvanezco!

LA MOZUELA.- ¡Tú serás el primero que me tenga!

EL AFILADOR.- ¿A qué me ciegas?

LA MOZUELA.- ¿Ciegas por tan poco?

EL AFILADOR.- ¡Canela eres!

LA MOZUELA.- Descúbrete el hombro, y muéstrame la sangre que te mana.

EL AFILADOR.- Mírala.

LA MOZUELA.- ¡Llega!

EL AFILADOR.- ¿Qué quieres?

LA MOZUELA.- ¡Bebértela quiero!

EL AFILADOR.- ¡Por Cristo, que bruja aparentas!

LA MOZUELA.- ¡Y lo soy! Beberé tu sangre, y tú beberás la mía.

EL AFILADOR.- ¡Vaya un sacramento!

LA MOZUELA.- ¿No te hallas capaz para ello?

EL AFILADOR.- La cabeza, niña, me has mareado.

LA MOZUELA.- ¿Sabes lo que es una ligazón?

EL AFILADOR.- Algo se me alcanza.

LA MOZUELA.- ¿Y estás propicio?

EL AFILADOR.- Para cuanto ordenes.

(LA MOZUELA, con gesto cruel, que le crisca los labios y le aguza los ojos, se clava las tijeras en la mano, y oprime la boca del mozo con la palma ensangrentada:)

LA MOZUELA.- ¡Besa! ¡Muerde! ¡Ligazón te hago!



EL AFILADOR.- ¡Pues no me arredro!

LA MOZUELA.- Pues entra a deshacerme la cama.

(EL errante se descuelga la rueda, y mete la zanca por el ventano. Apaga la luz en la alcoba la mozuela. Un bulto jaque, de manta y retaco, cruza el campillo, y pulsa en la puerta. Rechina el cerrojo. Se entorna la hoja, y el bulto se cuela furtivo por el hueco. Agorina un blanco mastín sobre el campillo de céspedes. Cruza la mozuela por el claro del ventano. Levanta el brazo. Quiebra el rayo de luna con el brillo de las tijeras. Tumulto de sombras. Un grito, y el golpe de un cuerpo en tierra. Tenso silencio. Por el hueco del ventano, cuatro brazos descuelgan el pelele de un hombre con las tijeras clavadas en el pecho. Ladran los perros de la aldea.)

## ANEXO XIX

### “ROMANCE DE LOBOS”

Libreto de Arturo Reverter y música de Eduardo Soutullo

#### ESCENA PRIMERA

*Un camino. A lo lejos, el verde y oloroso cementerio de una aldea. Es de noche, y la luna naciente brilla entre los cipreses. Entran en escena los MENDIGOS (MENDIGO 1, MENDIGO 2, EL CIEGO DE GONDAR y EL POBRE DE SAN LÁZARO) que caminan como la procesión de almas en pena de A Santa Compañía, vestidos con harapos y capuchas que ocultan sus rostros. Al fondo del escenario y ajena a ellos vislumbramos la figura de LA APARECIDA, elegantemente vestida con una capa que oculta su rostro.*

*La APARECIDA y los MENDIGOS salen de escena.*

*Entra en escena El CABALLERO, Don Juan Manuel Montenegro, que vuelve borracho de la feria, cruza por el camino y reniega como un condenado.*

EL CABALLERO: ¡Un rayo me parta y me confunda!

Los MENDIGOS (*detrás del escenario*): ¡No maldigas, pecador! ¡Tu alma es negra como un tizón del Infierno, pecador! ¡Piensa en la hora de la muerte, pecador! ¡Siete diablos hierven aceite para achicharrar tu cuerpo mortal, pecador!

EL CABALLERO: ¿Quién me habla? ¿Sois voces del otro mundo? ¿Sois almas en pena, o sois hijos de puta?

*Retiembla un gran trueno en el aire. Vuelven a entrar en escena los MENDIGOS caminando como la procesión de almas en pena de A Santa Compañía. Al fondo deambula La APARECIDA. EL CABALLERO siente erizarse los cabellos en su frente, y disipados los vapores del mosto. Se oyen gemidos de agonía y herrumbroso son de cadenas que arrastran en la noche oscura, las ánimas en pena que vienen al mundo para cumplir penitencia.*

Los MENDIGOS (*marchan en procesión*): ¡Sigue con nosotros, pecador! ¡Toma un cirio encendido! ¡Alumbra el camino del camposanto, pecador!

*EL CABALLERO siente el escalofrío de la muerte, viendo en su mano oscilar la llama de un cirio. La procesión le rodea con un aire frío, aliento de sepultura.*

Los MENDIGOS (*marchan en procesión*): ¡Sigue con las ánimas hasta que cante el gallo negro! ¡A todos nos dió la leche de sus tetas peludas, la Madre Diablesa!

*Mientras La APARECIDA permanece hierática al fondo, los MENDIGOS se sientan y hacen ademanes propios de un aquelarre de brujas preparando pócimas.*

Los MENDIGOS: ¡La madre coja, bisoja, que rompe los pucheros! ¡La madre morueca, que hila en su rueca los cordones de los frailes putañeros, y la cuerda del ajusticiado que nació de un bandullo embrujado! ¡La madre tiñosa, que se mea en la hoguera y guarda el cuerno del carnero en la faltriguera, y del cuerno hizo un alfiletero! Madre bruja, que con la aguja que lleva en el cuerno, cose los virgos en el Infierno y los calzones de los maridos cabrones!

*EL CABALLERO mira temblar la luz del cirio sobre su puño cerrado, y advierte con espanto que sólo oprime un hueso de muerto. Cierra los ojos, y la tierra le falta bajo el pie. Cuando de nuevo se atreve a mirar, ve como los MENDIGOS se van levantando lentamente y con gestos muy pausados parecen bailar una danza macabra. EL CABALLERO mira con horror la escena. Los MENDIGOS forman un círculo mirando hacia fuera del mismo y en todas direcciones, colocando la mano en la oreja en ademán de escuchar.*

Los MENDIGOS: ¡Cantó el gallo blanco, pico al canto! ¡Canta el gallo pinto, ande el pico! ¡Canta el gallo negro, pico quedo!

*EL CABALLERO camina como si despertase de un sueño. La luna ha trasmontado los cipreses del cementerio y los nimba de oro. EL CABALLERO procura orientarse. Al fondo, sobre las lápidas del cementerio se levanta una neblina. La APARECIDA camina hasta desaparecer envuelta en la neblina (sale de escena). EL CABALLERO desde una esquina, contempla a los MENDIGOS, que van saliendo de la escena en procesión como si fuesen almas en pena.*

*Al fondo, entre la neblina del cementerio, se abre paso la luz de la luna que ilumina una de las lápidas, de la que parece salir el canto de una difunta allí enterrada, la APARECIDA (el espíritu de la difunta esposa del CABALLERO que canta fuera del escenario). El rostro del CABALLERO se muestra horrorizado como si reconociese la voz que canta. Camina unos metros en dirección al cementerio sin quitar la vista de la lejana lápida iluminada hacia la que alza su brazo como si quisiese atrapar con su mano aquella voz en el aire. Caer arrodillado, compungido, mientras solloza y oculta su rostro entre sus manos. EL CABALLERO se pone en pie y mira al cielo.*

EL CABALLERO: Dios me ordena que me arrepienta de mis pecados... ¡Toda una vida! A estas horas habrá muerto aquella santa ¡Por mí, que fui su verdugo! Y sin embargo, la quería. He hecho una mártir de mi pobre mujer. Pero yo no sé mentir ¡Cuántos pecados! Tengo hijos en todas estas aldeas, a quienes no he podido dar mi nombre.

*Empieza a soplar un fuerte viento. Unos relámpagos iluminan el cielo nocturno. Se desata una tormenta. Aparecen en escena los MENDIGOS que ya no caminan en procesión sino que huyen despavoridos en todas direcciones buscando refugio. La tormenta va amainando y los MENDIGOS salen de donde se habían guarecido acercándose lentamente al CABALLERO. La MENDIGA se acerca al CABALLERO y le acerca su mano en actitud de pedirle limosna*

La MENDIGA: Habrá reparto de limosna en la casa grande, y más atraparé un pobre allí que en Santa Baya. Yo también hago pensamiento de llegarme por aquellas puertas, que siempre fueron de mucha caridad.

EL CABALLERO: Habrá limosna para todos los que lleguen a ellas.

La MENDIGA: Lo ha dejado en una manda la difunta señora, porque sus culpas le sean perdonadas.

EL CABALLERO: ¡No son sus culpas las que necesitan perdón, son las mías!

*Los MENDIGOS se sientan alrededor del CABALLERO que se alza en el centro de la escena como si fuese un profeta entre sus discípulos*

EL CABALLERO: Ahora, entre vosotros, me figuro que soy vuestro hermano. El día en que los pobres se juntasen para quemar las siembras, para envenenar las fuentes, sería el día de la gran justicia... La redención de los humildes hemos de hacerla los que nacimos con ímpetu de señores cuando se haga la luz en nuestras conciencias. ¡En la mía se hace esa luz de tempestad!

*La hueste de MENDIGOS se conmueve con un largo murmullo semejante al murmullo del rezo con que pide limosna por las puertas. Cuando el rumor se aquieta, se pone el pie el POBRE DE SAN LÁZARO que con su elevada estatura se mueve con la dignidad de un rey, mirando hacia el público. Lleva en su mano un cayado tan alto como él. Mientras dice su plegaria, va levantando poco a poco sus brazos hacia el cielo, en un gesto que podría parecer mesiánico, mostrando sus manos llagadas por la lepra. Los demás MENDIGOS retroceden haciendo un aspaviento.*

EL POBRE DE SAN LÁZARO: Dios Nuestro Señor nos dará en el Cielo su recompensa a todos los que aquí pasamos trabajos. Nos manda tener paciencia para pedir la limosna, y a los ricos les manda tener caridad ¡Es la ley de Nuestro Señor!

EL CABALLERO: ¿Eres el pobre de San Lázaro?

EL POBRE DE SAN LÁZARO: Sí, señor.

EL CABALLERO: ¿Y tus hijos?

EL POBRE DE SAN LÁZARO: Los cinco están recogidos en el Hospital.

EL CABALLERO: ¿Tienen tu mismo mal?

EL POBRE DE SAN LÁZARO: Sí, señor. Yo, como nací labrador, no puedo estar preso en el Hospital. Si no veo los campos, muero de tristeza.

EL CABALLERO: Dios les bendiga. Job, si puedes andar, ven conmigo.

*Don Juan Manuel sale al camino, y la hueste de MENDIGOS se mueve tras él con un clamor de planto.*

LOS MENDIGOS: ¡Era Doña María la madre de los pobres! ¡Nunca hubo puerta de más caridad! ¡Dios Nuestro Señor la llamó para sí y la tiene en el Cielo, al lado de la Virgen Santísima!

EL CABALLERO: ¿Por qué no camináis en silencio? ¡Era mi madre también, era todo cuanto tenía en el mundo, y no lloro!

*La voz del CABALLERO, desmintiendo sus palabras, se rompe en un sollozo. EL CABALLERO cae de rodillas al suelo mientras los MENDIGOS comienzan a rezar guiados por EL POBRE DE SAN LÁZARO.*

LOS MENDIGOS: ¡Pater Noster, qui es in caelis !

*Mientras EL CABALLERO sale de escena sollozando con el rostro oculto entre las manos, los MENDIGOS deambulan desordenadamente como una grotesca procesión de tullidos penitentes. Unos simulan flagelarse y otros gesticulan ademanes obscenos ante la mirada majestuosa del POBRE DE SAN LÁZARO. Sale de escena EL CIEGO DE GONDAR.*

## **ESCENA SEGUNDA**

*Los MENDIGOS encienden una lumbre y bailan a su alrededor una grotesca danza haciendo todo tipo de burlas. Sus gestos recuerdan a los personajes retratados por Goya en sus pinturas negras.*

*Entra a escena EL CABALLERO acompañado de la CRIADA, que viste de uniforme y lleva una cesta*

EL CABALLERO: ¡Ya dieron tierra a tu cuerpo! ¿Rusa, por qué me dejas tan solo? ¡Que al pie de tu sepultura caven la mía!

LOS MENDIGOS: ¡Era la madre de los pobres! ¡Fruto de buen árbol! ¡Tierra de carabeles!

EL CABALLERO

(a la CRIADA ): dales de comer y beber.

(A los MENDIGOS): vosotros calentaos al amor de la lumbre.

La CRIADA: Poco hay en la cesta para tanto hambriento.

EL CABALLERO: ¡Calla, vieja sierpe!

EL POBRE DE SAN LÁZARO: Veinte criados tenía el señor mayorazgo, y otro tiempo se juntaban. Yo también me senté con ellos, que aún no tenía este mal tan triste.

EL CABALLERO

(al MENDIGO LEPROSO): ahora te sentarás conmigo para que yo pueda sentarme algún día al lado de mi muerta.

(A la CRIADA): abre esa cesta y repártenos el pan.

La CRIADA: ¡Ay, señor mi amo, está vacía la cesta!

EL CABALLERO: ¿No encendiste el horno? ¿Y no amasaste la harina más blanca de la flor del trigo?

La CRIADA: ¡Ay, señor mi amo, no había harina!

EL CABALLERO: ¿Qué ha sido del trigo y el centeno que llenaba mis arcaces?

La CRIADA: ¡Ay, señor mi amo, comieronle las ratas.

EL CABALLERO: Si no había harina que cocer te quemaremos a ti por bruja.

La CRIADA: ¡Murióse aquella santa, que si ella no muriese no recibiera yo este trato! ¡Bruja! Nadie en el mundo me dijo ese texto ¡Muerte negra, te llevas a los mejores y dejas a los más ruines!

*EL CABALLERO se sienta y permanece abatido y sombrío, con los ojos en la lumbre que levanta sus lenguas de oro hacia el fondo negro, donde resuenan las risas del viento. Los MENDIGOS se agrupan al otro lado de la escena y hablan en voz baja.*

EL CABALLERO: No puedo ofreceros nada. El señor mayorazgo hoy es tan pobre como vosotros.

EL POBRE DE SAN LÁZARO: Donde está el fuego, está Dios Nuestro Señor. El fuego es más que el pan y que el agua. Yo llevo este mal tan triste porque un gran frío me recorre el cuerpo. Del cielo nada baja a la tierra, si no es el agua y el fuego, que tienen una hermandad.

*Entra en escena otra mendiga, PAULA LA REINA, amamantando a un bebé que lleva en sus brazos.*

*La CRIADA se acerca a ellos y hace carantoñas al bebé.*

La CRIADA: Eh, meniño, eh!. ¿Teu pai quen foy? ¿Tua nay quen e?

EL CABALLERO: ¿Por qué no le retuerces el cuello a esa criatura? ¿No ves cómo llora? ¿Qué derecho tienes para darle tu miseria? Guarda tus pechos, y déjalo morir. ¿Ves cómo llora de hambre? Pues así llorará toda la vida. ¿No te da lástima, mujer? Retuércele el cuello para que deje de sufrir ¡Ojalá nos retorciesen el cuello a todos cuando nacemos! ¡Ojalá yo se lo hubiese retorcido a mis hijos. ¿Han cavado bien honda la sepultura de su madre? ¿Bien honda que haya sitio para mí?

*El Caballero guarda silencio. Los mendigos se agrupan en torno del fuego, y con los brazos apretados sobre sus harapos se estremecen, con ese estremecimiento feliz de los vagabundos que saben del albergue y del fuego. Entra EL CAPELLÁN.*

EL CAPELLÁN: ¡Un resucitado! ¡Le veo y no parece Don Juan Manuel! ¡Vengo de la playa, de esperar la barca de Abelardo!

EL CABALLERO: ¿No habrá llegado?

EL CAPELLÁN: ¡Ni llegará! Naufragaron.

EL CABALLERO: ¿Y han perecido todos?

EL CAPELLÁN: ¡Todos! Yo le hacía embarcado con ellos a Don Juan Manuel.

EL CABALLERO: ¡Con ellos estuve embarcado toda la noche! La muerte estaba en acecho, y la sentí pasar por mi lado.

EL CAPELLÁN: La muerte va con nosotros desde que nacemos.

EL CABALLERO: Yo siento sus pasos en mi pecho, huérfano de la pobre alma. ¿Por qué no me esperasteis para dar tierra a su cuerpo?

EL CAPELLÁN: Se corrompía todo

EL CABALLERO: ¡Miseria de la carne!

EL CAPELLÁN: Los gusanos le corrían. Formaban nido en la cabeza y en los brazos.

EL CABALLERO: ¡Miseria de la vida!

EL CAPELLÁN: Dijeron que se le había abierto la madre de los gusanos, la gusanera, como cuentan de un rey de las Españas.

*El CAPELLÁN sale de la escena*

EL CABALLERO: ¿Dónde ha muerto? Quiero ver su alcoba. Allí estará su sombra, esperándome. Mis brazos de carne no podrán estrecharla. Pero las almas se abrazan, porque también son de sombra, y los vivos oyen a los muertos.

*EL CABALLERO sale del escenario. LOS MENDIGOS vuelven a bailar una grotesca danza macabra importunando y haciendo burlas a la CRIADA que intenta escapar de ellos. Entra en escena EL CIEGO DE GONDAR que se coloca detrás de la CRIADA y le habla con pretensiones seductoras, mientras se quita el parche que le cubra un ojo y descubrimos que en realidad no es ciego y mira el escote de la CRIADA*

EL CIEGO DE GONDAR: ¿Hay licencia?

LA CRIADA: No la has menester.

EL CIEGO DE GONDAR: ¿Y un sitio al amor de la lumbre?

LA CRIADA: Si no es más que eso.

EL CIEGO DE GONDAR: Y una fábula que he de tener contigo...

LA CRIADA: ¿Una fábula?

EL CIEGO DE GONDAR: Muy secreta.

*El CIEGO DE GONDAR se pone detrás de LA CRIADA, la agarra por las caderas e intenta bailar con ella un grotesco y obsceno vals mientras ella se resiste...*

EL CIEGO DE GONDAR: Bien de mi corazón, allega si quieres, y si non, non, que por el mundo sobran mujeres.

LA CRIADA: ¡Valiente prosero!

EL CIEGO DE GONDAR: Allega tu pico, paloma real.

LA CRIADA: Acaba de una vez, que se me va la lumbre.

EL CIEGO DE GONDAR: Mi paloma, sopla en el lar. Nos, en este lecho, hemos de amasar, meter y sacar y dar de barriga. No riades, rapaces, que no hay picardía.

*Los MENDIGOS ríen a carcajadas y comienzan a bailar alrededor de la CRIADA y el CIEGO DE GONDAR.*

*Los MENDIGOS se van sentado alrededor de la lumbre en pequeños grupos a la manera del cuadro "La última cena" de Leonardo da Vinci, con EL CIEGO DE GONDAR presidiendo el grupo en actitud solemne.*

*PAULA LA REINA, LA CRIADA y los MENDIGOS salen del escenario*

### ESCENA TERCERA

*Una sombra deambula por el recinto... Es la sombra de DON FARRUQUIÑO, de quien vemos ahora su rostro. Recorre todas las lápidas hasta encontrar la que busca. Es la tumba de la APARECIDA, la difunta esposa del CABALLERO. Suenan las campanas de una iglesia. El HIJO MAYOR intenta arrancar la cruz que corona la lápida de la APARECIDA. Cuando lo consigue, guarda la cruz en un bolsillo. A continuación, DON FARRUQUIÑO saca un cuchillo de su bolsillo e intenta levantar la lápida de la APARECIDA haciendo palanca. DON FARRUQUIÑO cree escuchar algo y se aleja de la lápida escondiéndose. Otras dos sombras avanzan en dirección a la tumba de la APARECIDA. Son las sombras del CABALLERO y del CAPELLÁN, de quienes vemos ahora sus rostros.*

EL CABALLERO: ¿Dónde está enterrada?

EL CAPELLÁN: Esta losa la cubre, señor.

EL CABALLERO: Es preciso que la levantemos ¡Quiero verla!

EL CAPELLÁN: Nuestras fuerzas no bastan, señor.

EL CAPELLÁN: ¡Piedra, levántate!

*El CAPELLÁN posa su mano sobre la lápida de la difunta y tantea el lugar donde estaba la cruz.*

EL CAPELLÁN: ¡Falta la cruz!

EL CABALLERO: ¡Trágame, tierra!

EL CAPELLÁN: ¡No han sido lechuzas las que entraron aquí, fueron lobos!

EL CABALLERO: ¡Ni una cruz que presida tu sepultura, pobre Rusa ¡Nada han dejado! ¡Rusa, pide por mí y por esos ladrones que bebieron la leche de tus pechos! ¡Son nuestros hijos, María Soledad!

EL CAPELLÁN: ¡Y no han temido la cólera divina!

EL CABALLERO: Y tampoco temen la mía!

EL CAPELLÁN: ¡El Señor pudo enviar un rayo que los aniquilase!

EL CABALLERO: Yo pude enviarles un tiro.

EL CAPELLÁN: ¡Son como fieras!

EL CABALLERO: Son lobeznos, hijos de lobo.

EL CAPELLÁN: El Señor Don Juan Manuel no ha sido nunca como ellos.

EL CABALLERO: ¡Yo he sido siempre el peor hombre del mundo! Ahora siento que voy a dejarlo, y quiero arrepentirme. Y para que mi linaje mis hijos no lo cubran de oprobio, acabando en la horca por ladrones, les repartiré mis bienes y quedaré pobre. Ahora probemos entre los dos a levantar la sepultura. ¡Quiero ver a mi muerta! ¡Acaso me hable!

EL CAPELLÁN: Esos son delirios, Señor.

*EL CABALLERO intenta, sin éxito, levantar la lápida*

EL CABALLERO: ¡Piedra, levántate!

EL CAPELLÁN: ¡Don Juan Manuel somos viejos!

EL CABALLERO: Mayor peso llevo sobre los hombros, y sólo anhelo dejar la vida.

EL CAPELLÁN: Ya tuvo el consuelo de rezar sobre la sepultura. Yo le ayudaré, señor. ¿Dónde hallaríamos algo con qué apalancar?

EL CABALLERO: En esta oscuridad, apenas se ve.

*EL CAPELLÁN busca algún objeto que le sirva de palanca para levantar la lápida de la difunta.*

*Se acaba topando con DON FARRUQUIÑO agazapado. Este se levanta intentando recomponerse*

EL CAPELLÁN: ¡Ah!... Sacrílego. ¿Cómo has venido a este recinto?

DON FARRUQUIÑO: Quise dar paz a mi conciencia.

EL CAPELLÁN: ¿Dónde están las alhajas de la capilla?

DON FARRUQUIÑO: Ya habían sido robadas.

EL CAPELLÁN: ¡No mientas, perverso!

*DON FARRUQUIÑO, temeroso al escuchar las palabras autoritarias de su padre, da unos pasos hacia atrás alejándose de él*

EL CABALLERO: ¿Por qué te escondes, mal hijo?

DON FARRUQUIÑO: No me escondo, señor.

EL CABALLERO: ¿Temes mi justicia?

DON FARRUQUIÑO: Quien está sin culpa, nada teme.



EL CABALLERO: ¡Has arrancado la cruz que presidía la sepultura de tu madre!

DON FARRUQUIÑO: Si mi padre lo dice, será verdad.

EL CABALLERO: Eres solapado en palabras ¡Defiéndete, al menos!

DON FARRUQUIÑO: Dios ha elegido mi cabeza para que sobre ella caigan las culpas de otros.

EL CABALLERO: A mí no puedes engañarme. Ayúdame a levantar la sepultura. No tardaré en morir, y para que no acabéis en la horca me heredaréis en vida. Si tienes hijos, ellos me vengarán. Los votos no te impedirán tenerlos.

EL CAPELLÁN: Vamos, alma de Faraón.

DON FARRUQUIÑO: No reconozco a Don Juan Manuel.

EL CAPELLÁN: Tiene razón, cuando dice que va a morir.

*Los tres se mueven vagarosos alrededor de la sepultura, tantean, se encorvan, y en silencio, con una rodilla en tierra, en un tácito acuerdo, comienzan a levantar la losa. Se les oye jadear. Vuelven a sonar las campanas de una iglesia. Cuando aparece el hueco negro, pestilente, húmedo, EL CABALLERO se inclina sobre él, y solloza con un sollozo sofocado y terrible de león viejo. DON FARRUQUIÑO, con los ojos nublados de miedo, se aparta.*

DON FARRUQUIÑO: ¡No puedo más!

EL CAPELLÁN: Temo que a tu padre le dé un arrebato de sangre.

EL CABALLERO: ¡Esposa mía! ¡Háblame!

EL CAPELLÁN: Basta ya, señor...

EL CABALLERO: ¡Quiero ver su rostro por última vez!

*EL CABALLERO levanta la tapa del féretro y en la oscuridad albean las tocas del sudario y destella la cruz colocada sobre el pecho, entre las manos yertas de su difunta esposa, la APARECIDA, con su rostro hermoso y sin descomponer. EL CABALLERO se inclina, y un aire de húmeda pestilencia, que le hace sentir todo el horror de la muerte, pone frío en su rostro. Escuchamos desde fuera de la escena la voz de la esposa muerta que entona un vocalise.*

EL CABALLERO: ¡María Soledad, espérame! Tienes los ojos abiertos y siento que me miras. Ahora me voy, pero vendré pronto y para siempre a tu lado. ¡Cativo Dios, por qué te llevaste a mi bien!

*EL CAPELLÁN acude, y levanta el desfallecido cuerpo del CABALLERO. El hijo, más tardo por miedo o desamor, se acerca también y le ayuda. EL CABALLERO se arrodilla. Escuchamos de nuevo (desde fuera de la escena) la voz de la esposa muerta que entona un vocalise.*

EL CABALLERO: ¡Abierta queda mi sepultura! ¡Maldito quien intente poner la losa antes de haber bajado yo a la cueva! ¡Esposa mía, espérame! Quiero morir aquí. He vivido siempre como un hereje, sin pensar que hay otra vida, y ahora siento una luz dentro de mí.

EL CAPELLÁN: Es la luz de la Gracia.

EL CABALLERO: Señor capellán, necesito la absolución de mis pecados para reunirme con mi mujer en el Cielo.

EL CAPELLÁN: Es menester que haga confesión de ellos.

EL CABALLERO: ¡No tengo más que uno que llena toda mi vida! Haré confesión pública. Llamad a los criados ¡Hermanos que llegasteis aquí conmigo! ¿Dónde estáis? ¡Quiere hacer confesión ante vosotros Don Juan Manuel Montenegro!

*DON FARRUQUIÑO y EL CAPELLÁN se interrogan con una mirada. En sus ojos asoma el mismo pensamiento, y se dicen si no ha pasado sobre ellos, en aquellas palabras, una ráfaga de locura. Entran en escena el MENDIGO 2 y FUSO NEGRO que se acercan al CABALLERO con ojos de susto y gesto de misterio.*

EL CABALLERO: ¡Cavada tengo la sepultura! Están marcadas mis horas. Cuando echéis el cuerpo a la tierra, volved a poner la losa que han alzado mis manos, pero antes no. ¡Maldito sea quien lo intente! Tú, mal hijo, no finjas dolor. Lleva a tu hermano la noticia, y celebradla juntos en la cueva de los ladrones, en el cubil de un lobo. Cuanto era mío, mañana será vuestro, y el cuerpo que será de los gusanos, tendrá más noble destino. No tengo más que un pecado que llena toda mi vida. He sido el verdugo de aquella santa. Un pecado de todos los días. La afición a las mujeres y al vino, y al juego, eso nace con el hombre. Y ahora me arrodillo para recibir la absolución.

EL CABALLERO: Señor capellán, la absolución, y tu absolución también, mal hijo, ya que tienen esa gracia tus manos impuras. Absolvedme y dejadme aquí como en un pozo, solo, para morir.

*EL CAPELLÁN traza una cruz con su diestra sobre la cabeza de CABALLERO. El MENDIGO 2 y FUSO NEGRO se colocan en un segundo plano en actitud de penitentes que marchan en procesión rezando. Escuchamos de nuevo (desde fuera de la escena) la voz de la esposa muerta.*

LA APARECIDA (*desde fuera de la escena*), MENDIGO 1, MENDIGO 2, EL CAPELLÁN y FUSO NEGRO: ¡Avé María, Gratia Plena!

*Salen todos fuera del escenario marchando en procesión.*

#### ESCENA CUARTA

*Entra en escena FUSO NEGRO, que recorre todo el escenario danzando como un bufón loco. Se detiene cuando parece escuchar algo y busca donde esconderse. Entra en escena EL CABALLERO con un lento caminar que denota su abatimiento. Al pasar por delante de la tumba de su difunta esposa se detiene ante ella. A continuación se sienta encima de una lápida contigua y finalmente se tumba sobre ella y se tapa con su abrigo. Parece esperar la muerte como un viejo león. FUSO NEGRO sale de su escondrijo y se dirige hacia la lápida donde está EL CABALLERO tumbándose en otra a su lado*

FUSO NEGRO: Ya somos dos.

EL CABALLERO: ¡Tampoco aquí podré estar sólo para morir en paz!

FUSO NEGRO: Aquí se le harán llagas las costas.

EL CABALLERO: ¿Duermes en este recinto?

FUSO NEGRO: Unas veces duermo y otras veces velo.

EL CABALLERO: ¡Yo te pido que me dejes morir aquí!

FUSO NEGRO: ¿Quiere hacerse ermitaño el señor mayorazgo? ¡Iráse el loco a los palacios del señor! Tendrá su mesa vino del que beben los abades en la misa, y si parida, el ama en la cama

EL CABALLERO: Ya no tengo palacios. Todo lo he repartido entre mis hijos para evitar que acaben en la horca y fuesen deshonra de mi linaje. ¡Todo lo di!

FUSO NEGRO: ¡Ya somos hermanos!

EL CABALLERO: Un ángel y un demonio me están abriendo la sepultura. El ángel y el demonio cavan ¿No los ves, hermano?

FUSO NEGRO: Bien que los veo! El demonio enciende un cigarro con un tizón que saca del rabo.

EL CABALLERO: ¿Tú los ves, Fuso Negro?

FUSO NEGRO: ¡Si que los veo!

EL CABALLERO: Yo dudaba que fuese delirio de mis sentidos. Apenas distingo tu sombra. He venido aquí para morir. Fuí toda mi vida un lobo rabioso, y como lobo rabioso quiero perecer de hambre en esta losa. Hermano, me cortarás la cabeza y se la llevarás a mis hijos. Verás cómo te visten de seda esos monstruos nacidos de mi sangre.

FUSO NEGRO: ¿Cuántos son?

EL CABALLERO: Son Dos.

FUSO NEGRO: ¡Dos cirios, dos rabos, dos demonios coronados!

EL CABALLERO: ¡Demonios son!

FUSO NEGRO: Hijos del Demonio Mayor, que dos veces estuvo en la cama con aquella que ya dejó este mundo.

*EL CABALLERO se levanta enfurecido. FUSO NEGRO se levanta y retrocede asustado*

EL CABALLERO: ¡No la nombres, boca miserable! ¡Boca de escorpión! ¡Boca de serpiente!

FUSO NEGRO: ¿Ya no somos hermanos? ¡Y todo porque cuento burlerías del Demonio Mayor! Los dos mancebos son hijos de su ciencia condenada. De su mano derecha a cada cual dióle un dedo con su uña, para que rabuñasen en el corazón del señor mayorazgo.

EL CABALLERO: ¡Hijos de Satanás!

FUSO NEGRO: También hay los hijos de Dios Nuestro Señor.

EL CABALLERO: Todos hermanos por parte de la tierra, que es nuestra madre. ¿Tú dices que mis hijos tienen un dedo de Satanás? Todos los tenemos para robar, para matar, para hacer una higa.

*Los gestos y movimientos de FUSO NEGRO acompañan la descripción que sus palabras hacen del Demonio Mayor.*

FUSO NEGRO: Los dos mancebos son hijos del Demonio Mayor. A cada uno le hizo un sábado, al filo de media noche, que es cuando se calienta con las brujas, aullando como un can, métese por las chimeneas con la apariencia del marido para montar a las mujeres y empreñarlas. Y las mujeres saben que tienen al enemigo encima, porque la flor de su sangre es fría. Al señor mayorazgo el Diablo hacía le cabrón y se acostaba con Dama María.

EL CABALLERO: Yo no soy cabrón.

FUSO NEGRO: El Diablo púsole sus cuernos.

EL CABALLERO: Tendrían que ser cabrones todos los hombres para que lo fuese Don Juan Manuel Montenegro.

FUSO NEGRO: ¡Todos lo son, todos son hijos de Satanás!

*Aquí FUSO NEGRO saca un mendrugo de entre la camisa y comienza a roerlo, con la mirada adusta y obstinada. EL CABALLERO cierra los ojos y se recuesta. FUSO NEGRO sigue royendo el mendrugo mientras hace cabriolas de un lado a otro con gestos grotescos*

EL CABALLERO: ¿Tienes hambre, hermano?

FUSO NEGRO: El loco tiene siempre hambre!

EL CABALLERO: ¡La furia de tus dientes me desvela!

FUSO NEGRO: ¡Es duro como un hueso este rebojo!

EL CABALLERO: ¡Hace dos días que no como, y toda el hambre dormida se despierta oyéndote roer!

FUSO NEGRO: ¡Parezco un can!

EL CABALLERO: ¿Es el viento o son tus dientes en el mendrugo?

FUSO NEGRO: ¡Cómo sopla el Nordés!

*FUSO NEGRO sale del escenario simulando ser arrastrado por el viento*

EL CABALLERO: ¡No sé si el viento, si tus dientes, hacen ese gran ruido que no me deja descansar y se agranda dentro de mí!

*EL CABALLERO sigue acostado con los ojos cerrados. Un fuerte viento empieza a soplar. Entran en escena la DON FARRUQUIÑO y DON PEDRITO zarandeando al CIEGO DE GONDAR mientras la MENDIGA intenta impedir que lo maltraten. EL CABALLERO se despierta sobresaltado y se levanta acercándose con paso lento y majestuoso a DON FARRUQUIÑO y DON PEDRITO, que dan un paso atrás al ver al CABALLERO y dejan al CIEGO DE GONDAR alejarse de ellos junto a la MENDIGA*

EL CABALLERO: ¡Soy un muerto que deja la sepultura para maldeciros!

EL HIJO MAYOR: ¡Padre, tengamos paz!

DON PEDRITO: ¡Fuera de aquí toda esa gente!

*Entra en escena EL POBRE DE SAN LÁZARO con su báculo. LA MENDIGA y EL CIEGO DE GONDAR se aproximan a él*

EL POBRE DE SAN LÁZARO: ¡Es nuestro padre!

LA MENDIGA. EL CIEGO DE GONDAR, EL POBRE DE SAN LÁZARO, DON FARRUQUIÑO y DON PEDRITO: ¡Es nuestro padre!

EL CABALLERO:

*(Indicando a los MENDIGOS):* ¡Son mis verdaderos hijos!

*(a DON FARRUQUIÑO y DON PEDRITO):* ¡Llego para hacer justicia, porque no sois mis hijos! ¡Sois hijos de Satanás!

DON FARRUQUIÑO: Entonces somos bien hijos de Don Juan Manuel Montenegro.

EL CABALLERO: ¡Yo he sido un gran pecador, y mi vida una noche negra de rayos y de truenos! ¡Por eso a mi vejez me veo tan castigado! ¡Dios, para humillar mi soberbia, quiso que en aquel vientre de mujer santa engendrara monstruos Satanás! ¡Siento que mis horas están contadas; pero aún tendré tiempo para hacer una gran justicia. Vuelvo para despojaros de mis bienes. ¡Dios me alarga la vida para que pueda repartirlos entre mis verdaderos hijos! ¡Salid de aquí, hijos de Satanás!

*A las palabras del CABALLERO, DON FARRUQUIÑO y DON PEDRITO responden con una carcajada. y le hacen burlas, DON FARRUQUIÑO situándose a su derecha y DON PEDRITO a su izquierda. EL CABALLERO mira iracundo a ambos lados como dudando con quien enfrentarse primero. EL CABALLERO adelanta algunos pasos, y los mancebos le gritan con bárbaro y cruel vocerío, y le cubren de lodo con sus mofas.*

DON FARRUQUIÑO y DON PEDRITO: ¡Hay que dormirla, Señor Don Juan Manuel! ¿Dónde la ha cogido, padre?

DON PEDRITO: ¡Buen sermón para Cuaresma!

DON FARRUQUIÑO:

(A DON PEDRITO): ¡No mezclamos estas burlas con cosas sagradas!

(A los MENDIGOS): Los verdaderos hijos, salid fuera de aquí.

*DON FARRUQUIÑO y DON PEDRITO golpean y zarandean a los tres MENDIGOS que se arreciandan con una queja humilde, iniciado la retirada, y dispersándose con un murmullo de cobardes oraciones. EL CABALLERO interpone su figura resplandeciente de nobleza, los ojos llenos de furias y demencias, y en el rostro la altivez de un rey y la palidez de un Cristo. Su mano abofetea la faz de DON FARRUQUIÑO. Las llamas del hogar ponen su reflejo sangriento, y el segundón, con un aullido, hunde la maza de su puño sobre la frente del viejo vinculerero, que cae con el rostro contra la tierra. Los tres MENDIGOS se yerguen con un gemido y con él se abate, mientras los ojos de los mancebos se hacen más sombríos. Y de pronto se ve crecer la sombra del leproso, poner sus manos sobre la garganta del segundón, luchar abrazados, y los albos dientes de lobo y la boca lllagada, morderse y escupirse. Abrazados caen entre las llamas del hogar. Transfigurado, envuelto en ellas, hermoso como un haz de fuego, se levanta EL POBRE DE SAN LÁZARO.*

EL POBRE DE SAN LÁZARO: ¡Era nuestro padre!

LA VOZ DE TODOS: ¡Era nuestro padre!

DON FARRUQUIÑO y DON PEDRITO: ¡Malditos, malditos estamos! ¡Malditos estamos!

LA MENDIGA. EL CIEGO DE GONDAR y EL POBRE DE SAN LÁZARO: ¡Seguid con las ánimas! ¡El pecado es sangre, y hace hermanos a los hombres! ¡Era nuestro hermano, y todos somos hijos de Satanás!

**FIN**





