

LA MÚSICA EN LAS NOVELAS DE CAMILO JOSÉ CELA

José Prieto Marugán

Resumen

Camilo José Cela no sentía ningún interés por la música. Existen testimonios de que no tenía por ella consideración alguna. Sin embargo, en muchas de sus obras, la música tiene cierta importancia, aunque no es, desde luego, relevante para la narración. La música de Cela no es la música culta de la sala de conciertos o el teatro lírico; es música popular, música de consumo. En las páginas siguientes se analiza la presencia de la música en el corpus novelístico del escritor gallego, ámbito al que, voluntariamente, se ha limitado el autor.

Palabras clave

Camilo José Cela, música, novelas, literatura, instrumentación

Abstract

Camilo José Cela did not feel a great interest towards music. Various testimonies attest to the fact that he did not hold it in any esteem. However, music has a certain relevance in a number of his works, though it is never of great relevance to the narrative. Music in Cela is not highbrow, concert music or that belonging to lyrical theatre; it is popular music, music to be consumed. This article analyzes the presence of music in Cella's novels, which is the part of his oeuvre that the author has willingly restricted himself to.

Keywords

Camilo José Cela, music, novels, literature, instrumentation

El origen de este estudio es casual. Un día que no puedo precisar leía *La colmena*, y en ella advertí varias referencias musicales. En aquel momento concebí la idea de realizar un trabajo dedicado a la presencia de la música en la obra del Premio Nobel gallego.

Así empecé a leer, sin orden ni concierto, esa es la verdad, las obras de Cela que tenía a mano. Pronto advertí que el propósito inicial iba a resultar poco menos que inabar-

cable. La producción del escritor de Iria Flavia es enorme y, sobre todo, la presencia de la música en sus páginas muy superior a lo que esperaba. Debía tomar una decisión y opté por reducir el ámbito del estudio a las catorce obras que fija el catálogo de la página web de la Fundación Camilo José Cela como novelas.¹

El estudio íntegro, del que proceden estas páginas, comprende cuatro apartados: **1 - La presencia de la música** (qué tipo, en qué entornos, qué profesionales se citan, qué funciones se le concede ...) y, un aspecto muy importante: qué conocimientos musicales pudo tener Camilo José Cela. **2 - Texto seleccionado de las obras**, con las referencias exactas de los textos que interesan, procurando que tengan un mínimo de sentido para el lector. **3 - Análisis de las voces musicales**, que agrupa palabras y expresiones relativas a las obras, instrumentos, personas, lugares .. y hasta refranes que denomino "musicales". **4 - Catálogo de términos musicales**, con la reseña de todas las palabras o expresiones encontradas, ordenadas alfabéticamente.

A fin de simplificar las referencias incluidas, utilizo siglas para cada una de las novelas, según la siguiente tabla:

CVA	<i>Cristo versus Arizona</i> (1988),
EADP	<i>El asesinato del perdedor</i> (1994),
LCA	<i>La catira</i> (1955).
LC	<i>La colmena</i> (1951).
LCDSA	<i>La cruz de San Andrés</i> (1944).
LFDPD	<i>La familia de Pascual Duarte</i> (1942).
MDB	<i>Madera de boj</i> (1999).
MPDM	<i>Mazurca para dos muertos</i> (1983).
MCHCSH	<i>Mrs. Caldwell habla con su hijo</i> (1953).
NAYDDLDT	<i>Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes</i> (1944).
ODT5	<i>Oficio de tinieblas 5</i> (1973).
PDR	<i>Pabellón de reposo</i> (1943).
SC36	<i>San Camilo, 36</i> (1969).
TDH	<i>Tobogán de hambrientos</i> (1962).

La presencia de la música

La música aparece en el conjunto de las novelas de Camilo José Cela con frecuencia. Es la música que acompaña a las actividades cotidianas de los personajes y sus situaciones; es, por así decirlo, música de diario. No es protagonista, sino elemento de am-

¹ www.fundacioncela.com

bientación, descriptivo. Y como las novelas de Cela son “populares” en el sentido de que sus personajes, su temática y desarrollo lo son, la música referenciada es también principalmente popular.

Una primera idea que podemos anotar es la sorprendente presencia de dos definiciones de gran contenido emocional: “la música es el aliento del amor” (ODT5, 138),² “la música es el alimento del amor” (ODT5, 138), en las que no falta, creemos, una clara intención de jugar con el sentido, el significado e, incluso, la fonética de las palabras.

El arte de los sonidos se relaciona con una actividad concreta: Gaudencio irá a misa cuando “termine de tocar la música” (MPDM, 29), y los hijos de don Jesús Manzanedo no mandarán “tocar la música” cuando él muera (MPDM, 90); también indica la disposición de alguien para ejercerla: el hermano de don Samuel Iglesias, está “muy bien dotado para la música” (MPDM, 226).

Cela recurre, por otra parte, a calificaciones muy concretas para las distintas músicas. Clara Erbecedo escucha **música clásica** (LCDSA, 20); la **música de banda** “tiene también mucha soledad” (SC36, 81); la **música de cuerda** “tiene menos emoción que la de viento también menos higiene y simpatía” (CVA, 503); para la **música de fondo** existe “toda una técnica” que no “debe ser nada difícil” (MCHCSH, 153); la **música de pulso y púa** “gusta mucho” a Vicent (MDB, 127); la **música de viento** es “buena para limpiar la sangre y mantener la voluntad bien orientada” (CVA, 500); la **música de violín** si el instrumento está hecho de madera de boj “da gusto oírla” (MDB, 134); la **música moderna**, por último, es muy arriesgada porque “cambia a cada momento” (TDH, 230).

¿De donde saca Cela los títulos de tantas obras musicales como cita, de tantas canciones que no siempre hemos sido capaces de localizar? ¿Estaban en su discoteca? ¿Las escuchaba mientras escribía? ¿Eran parte de su proceso de ambientación o documentación para la redacción de las novelas?

No hay en estas novelas descripciones, ni referencia siquiera, a grandes conciertos sinfónicos ni a la gran música, excepción hecha de algunos títulos de ópera y zarzuela. Y cuando recuerda nombres de compositores de música culta o clásica –denominaciones tan inexactas como inadecuadas– lo hace en base a sus obras más populares: *Para Elisa*, de Beethoven o su *Quinta sinfonía*, ofrecida en el popular concierto de la Banda Municipal de Madrid en el quiosco de Rosales; el nombre de Chopin figura asociado a sus valsos y no a otras composiciones de más enjundia; popular es la *Serenata* de Schubert y, por supuesto, los valsos de Strauss.

² Citamos la referencia bibliográfica poniendo las siglas de la novela y el número de la página, según la edición utilizada.

Las referencias al género operístico representan también a ese gran conjunto popular del que es buen ejemplo “La donna è mobile”. La excepción la constituye la cita a las óperas de Wagner con sus títulos en alemán. ¿Tendrá algún significado este detalle del idioma?

Si nos fijamos en las citas zarzueleras, volvemos a constatar la idea de popularidad: No hay recuerdo de representaciones, sino cita de fragmentos que la gente del pueblo conoce y canta.

Populares son también los recuerdos de espectáculos musicales: el protagonizado por Estrellita Castro en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid; y revistas de espectáculo y entretenimiento con ingredientes más o menos eróticos como *Las ansiosas*.

La música la hacen, cantando o tocando, toda clase de gentes: profesionales, aficionados con mucho interés, pobres gentes que se ganan la vida con ella, niños, soldados, borrachos ...

Utilidad de la música.

Con este título nos referimos a los diversos usos que de la música hacen los personajes de las novelas de Cela. En este contexto, la música es casi siempre útil, tanto para los personajes que la hacen como para los que la escuchan.

Cela destaca también las consecuencias e influencias de la música. En primer lugar su belleza misma: “la suave placidez que la música que escuchaban mis orejas –la primera que oyeron en su vida– diera a mi espíritu”, declara Lazarillo (NAYDDLDT, 354); Betty Boop y Miguel Negreira hablaron de “la belleza de la música” (LCDSA, 90).

El placer estético podríamos considerarlo como un grado de disfrute más elevado que el simple entretenimiento. En este grupo deberíamos incluir los personajes que escuchan música “activamente”, con intención de satisfacción artística, de aquellos que, en ese momento, no realizan otra actividad. Es el caso de quienes asisten a conciertos, óperas o zarzuelas. De este tipo de oyentes no hay en las novelas demasiados ejemplos.

La música sirve también para acompañar otra actividad, generalmente el trabajo. No hablamos de la música ambiental, que por cierto, a Cela no le gustaba nada, sino de las acciones musicales que realizan sus personajes mientras desarrollan la que es su actividad habitual. En *La colmena*, encontramos, a las criadas de servir, que cantan “ingenuos y descocados cuplés” (LC, 202); Margarita y Dorita, al servicio de doña Jesusa,

cantan mientras planchan; el matarife canta una “romanza de zarzuela” (LC, 279), mientras hace su trabajo. La conclusión que se desprende de esta actitud hacia la música la resume el propio escritor en *San Camilo* 36: “La música lo bueno que tiene es que permite pensar en otra cosa y hasta vaciar la cabeza como un cantarillo que se derrama” (SC36, 81).

No obstante, lo más habitual es que la música sirva de entretenimiento. Los personajes la buscan aunque sin mostrar hacia ella un excesivo interés: en *La colmena*, Don Trinidad García Sobrino, va al Café de doña Rosa llevando a su nieto a merendar y a “oír la música” (LC, 32); a Visitación le interesa “oír música” (LC, 146) y, sobre todo mirarse con su novio; la señora impedida a la que acompaña Dorita, va al café María Cristina a “oír un poco de música” (LC, 271).

Si hemos abierto un apartado para justificar la utilidad, múltiple y variada, de la música, hay que hablar también de la “inutilidad” de este arte. Pudiera ser que esta “inutilidad” no fuera achacable a la propia música, sino a nosotros mismos, o a la percepción que de ella tienen algunos, pero todo tiene su cara y su cruz, su haz y su envés. Y en el momento en que alguien considera que la música, o la pintura, o la literatura, no sirven para nada, estamos hablando de algo inútil. Que tengan razón, o no, quienes así piensan, es otro tema, fuera de la intención de estas páginas.

Aunque pueda resultar chocante para los aficionados y amantes de la música, hay que reconocer la existencia de personas para las cuales este arte o alguna de sus manifestaciones no tiene utilidad práctica. En las novelas del escritor gallego pueden encontrarse algunos ejemplos demostrativos de esta idea.

Son varias las ocasiones en que Cela introduce en sus obras términos, reflexiones o frases hechas para significar que algo no tiene importancia, que sirve para poco, o para nada. En el prólogo de *La colmena*, escribe el gallego: “todo lo demás es música de flauta” (LC, 17), incluso se lamenta de que “la literatura, como el violín”, sean “un entretenimiento que, bien mirado, no hace daño a nadie” (LC, 11).

En todo caso, la influencia de la música es evidente. Cuando Betty Boop rompió con el violinista le fue aconsejado “oír música de Mozart y de Beethoven” (LCDSA, 118). Pero hay más, al menos en opinión de Aurelia Borrego: “Mira, hija mía – dice a Begoñita Azcona–, si la música se mete en el corazón, desengáñate, es como un realquilado, que no hay quien lo eche. Cuando cuelgues la raqueta, que algún día será, no encontrarás consuelo comparable a la música. ¡Te lo digo yo, muchacha, que soy vieja y he sufrido muchísimos sinsabores! ¡Si no fuera por el arpa, a estas horas estaría muerta!” (TDH, 221).

Claro que para todo esto es necesario que los músicos toquen bien: “a los músicos no debe pasárseles nada porque en seguida se confían y abusan. Adelino Biendicho tocaba desafinado y rascón, Arnoldo C. Troncoso lo decía siempre, los de las bandas aún bueno, pero los que tocan solos son todos taralailas” (CVA, 435).

Los conocimientos musicales de Cela.

A pesar de las numerosas referencias musicales que pueden encontrarse en su obra, Camilo José Cela no tenía conocimientos técnicos de música, ni una afición destacada, ni siquiera un mínimo interés por este arte. Esta afirmación la corrobora su hijo. “Mi padre ha carecido siempre de oído musical”,³ y también Pedro Aguilar: “el gallego no era muy filarmónico, decía que ‘la música es uno de los ruidos más molestos.’”⁴

Sin embargo, sí tenía –y la demostraba en cuanto se le presentaba ocasión– mucha afición al tango y a otros tipos de música popular. Francisco García Marquina lo sostiene sin vacilación alguna: “Como ya se dijo, tiene más oreja que oído para la música, hecha excepción del tango y de la jota⁵”; “Camilo José Cela tiene el alma de tango: violento, literario sentimental. El tango es la única canción que soporta y que canta, junto con la jota. Para el resto de la música no tiene oído sino oreja... Cuando Cela entra en el salón del Hotel Miguel Ángel de Madrid, o el Don Pepe de Marbella, el pianista, después de unos parpadeos para coger el tono, ataca la melodía de *Garufa*⁶. La gente que rodea a Camilo conoce su devoción por este tango que él canta con mucho sentimiento y una voz gravísima.”⁷ Su hijo, Camilo José Cela Conde, nos ha confirmado la habilidad de su padre como “cantante de tangos”, y Pedro Aguilar reproduce en su simpático libro biográfico un par de confesiones demostrativas: “A mi lo que me hubiera gustado mucho hubiera sido ser boxeador o ser, qué sé yo, cantor de tangos o chulear mujeres, eso me hubiera gustado una barbaridad”, “Mi verdadera vocación, decía, era la de pastor de cabras o marinero de bergantín. Soplar aires ingenuos en una flauta o acariciar, como un dolor inmenso, el teclado de un viejo acordeón”. O ser arzobispo de Manila para ir rodeado de 40 monaguillos capados que cantaran sus glorias en tagalo.⁸ También gustaba del baile según Aguilar: “Aunque las piernas empezaron a fallarle en los últimos veranos, aún le vi bailarse un fandango en el tablao de Ana María en Marbella”, cuenta Raúl del Pozo, “hace cuatro agostos. Era muy bailón, desde que ganó el primer premio

³ Cela Conde, Op. cit., p. 100. Además de haberlo dejado escrito, Camilo José Cela Conde ha tenido la amabilidad de confirmárnoslo directamente.

⁴ Aguilar, Pedro. *Las cosas de Don Camilo*. Ediciones Cordero, Guadalajara, 2002.

⁵ García Marquina, Francisco. *Cela: masculino singular*. Plaza & Janés. Cambio 16. Barcelona, 1971, p. 81.

⁶ Título de un popular tango de origen uruguayo, escrito en 1927 por Víctor Soliño y Roberto Fontaina, con música de Juan Antonio Collazo.

⁷ García Marquina, Francisco. Op. Cit. p. 84.

⁸ Op. Cit., p. 55 y 109.

de chotis en Las Vistillas, donde se marcó el himno de Riego. Rafael Flórez dijo que era muy capaz de entregarse al tango, en la Boca, con un brazo levantado y la cabeza hundida junto a la de su pareja.⁹

A pesar de esta incapacidad expresada en varias ocasiones, Cela no tuvo reparo alguno en presentarse como un virtuoso de la flauta en cierta ocasión. La anécdota la cuenta su hijo:

“El episodio más célebre de los muchos que se sucedieron en el hotel Formen-tor fue el de un concierto de flauta que dio mi padre ante un auditorio selectísi-mo entre el que se encontraban Tomeu Buadas, Joaquín Soler Serrano y un no-table crítico musical italiano, cuyo nombre será mejor silenciar. Durante la cena la conversación derivó hacia el virtuosismo musical y CJC se aburríó muchísimo hasta que se le ocurrió decir, para pasmo de la mayoría de los comensales, que él era todo un maestro de la flauta. Tomeu le siguió enseguida la corriente y, después de muchos ruegos, todos quedaron invitados a llegarse hasta la *suite* del escritor para gozar del privilegio de un concierto en privado. Tomeu Buadas advirtió a la concurrencia de las severísimas consignas. Estaba permitido sen-tarse, pero no fumar, ni moverse bajo ningún concepto de la silla asignada. Las luces debían atenuarse unos minutos antes de la entrada del escritor (¿o será mejor decir del maestro?), y resultaba imprescindible mantener un silencio se-pulcral desde ese mismo momento. Nada de aplausos hasta haber terminado la obra, que por otra parte era brevísima.

CJC salió del cuarto de baño con un gorro de marinero de lana calado hasta las orejas, muy serio y con gesto de gran concentración. En medio de una expectación difícil de transmitir, se acercó la flauta a los labios. Quizá sea éste el momento indicado para aclarar que mi padre no ha sabido jamás tocar ningún instrumento, confunde la ópera y las sinfonías de Beethoven y, como Napoleón, cree que la música es uno de los ruidos más molestos e inútiles que existen, pero estuvo a la altura de las circunstancias. Dejó transcurrir un tiempo larguísimo, para soplar luego violentamente, durante dos o tres segundos, a la vez que se desmelenaba con pasión. Luego se puso a saludar con gran-des reverencias mientras Tomeu encendía las luces y los amigos vitoreaban y aplaudían a rabiar. El crítico italiano no estaba seguro de si le habían tomado el pelo o no pero, ante las dudas, optó por sumarse a los aplausos”¹⁰

Es evidente el carácter bromista y ocurrente de tal suceso, y, ¡quién sabe!, quizá crítico y sarcástico contra algún posible “entendido” o “experto”, reconocible por la concurrencia.

⁹ Op. Cit., p. 114.

¹⁰ Cela Conde, Op. cit., p. 113.

Según lo dicho, Cela no tenía demasiado interés por la música. Sin embargo, leyendo su obra, puede encontrarse algún resquicio en esta escasa afición.

En el mundo de la literatura, un escritor puede dejar señales de su propia vida personal en cualquier tipo de trabajo, aunque son las “memorias” las narraciones más apropiadas para hacerlo. Después de estos recuerdos, personales o profesionales, el género más adecuado para que el autor refleje sus aficiones o habilidades es, posiblemente, el llamado “libro de viajes”, sobre todo cuando este no es sólo producto de su imaginación, sino de la experiencia del camino.

El gallego escribió quince libros de viajes.¹¹ En alguno hemos encontrado pequeños detalles demostrativos de que Cela, identificándose como viajero, vagabundo o caminante, cantaba en sus rutas por los caminos españoles, descubriendo las más simples y sencillas emociones de las gentes.

En *Viaje a la Alcarria* encontramos una frase casi autobiográfica: “el viajero, al llegar a la calle, va cantando por lo bajo. Tiene mal oído y las canciones no sabe sino empezarlas.”¹² En *Viaje al Pirineo de Lérida* “el viajero cruza por Tabescán temprano aún y cantando canciones espirituales: el tango *Yira, yira*, los valeses *Ramona* y ¡*Viva María!* ¡*Viva el rosario!* etc.”¹³

Camino de Écija¹⁴, el vagabundo camina contento porque canta: “La copla que iba cantando la aprendió hace ya muchos años, cuando la guerra, en Gallur, provincia de Zaragoza:

*Y si no se le quitan bailando
los colores a la tabernera,
y si no se quitan bailando
dejailá, dejailá que se muera.
Y son, y son, y son unos fanfarrones ...*

En esta cita la música es muy concreta, pero en otros casos la acción de cantar es genérica. Por el camino que une Cartaya y Lepe, “el vagabundo marcha con el ánimo alegre y la cancioncilla brotándole de los labios. El vagabundo, cuando está contento, canta, aunque no sabe hacerlo, y lo pasa muy bien.”¹⁵

¹¹ Son los siguientes: *Viaje a la Alcarria* (1948), *Ávila* (1952), *Del Miño al Bidasoa* (1952), *Vagabundo por Castilla* (1955), *Judíos, moros y cristianos* (1956), *Primer viaje andaluz* (1959), *Cuaderno del Guadarrama* (1960), *Páginas de geografía errabunda* (1965), *Viaje al Pirineo de Lérida* (1965), *Madrid* (1966), *Viaje a USA* (1967), *Barcelona* (1970), *La Mancha en el corazón y en los ojos* (1971), *Nuevo viaje a la Alcarria* (1986) y *Galicia* (1990).

¹² *Viaje a la Alcarria*. Literatura Contemporánea, nº 49. Seix Barral, Barcelona, 1993, p. 23.

¹³ *Viaje al Pirineo de Lérida*. Editorial Noguer. Barcelona, 1976, p. 77. .

¹⁴ *Primer viaje andaluz*. Plaza & Janés. Barcelona, 1989, p. 176.

¹⁵ *Primer viaje andaluz*. Op. Cit. p. 318.

Estas citas tienen algo en común: el personaje reconoce no saber cantar, idea que volverá a figurar en otras referencias personales.

Cantar para entretenerse es muy normal, hacerlo para ganarse un plato de comida no lo es tanto. Sin embargo, parece que nuestro escritor se vio en esta circunstancia en su viaje *Del Miño al Bidasoa*:

“Como es sábado y día de yantar de balde en muchas casas nobles que hacen la caridad, el vagabundo, puesto en la cola de la hartura, saca la panza de mal año cantando unas coplejas que aprendió de niño y que, por más tiempos que sobre ellas pasaran, jamás habrían de envejecer ni ajarse; que la hierba es siempre joven –y el cantar–, porque su muerte no deja huella en el amargor de la memoria.

- ¿Quieren que cante otra?

- Si no le es molestia y un patacón le vale...

- Ya lo creo que me vale, señora, y aun sin él le habría de cantar una cantata que sé y que habla de dos amadores que tanto se amaban que hubieron de morir de parálisis.”

Hemos de entender “cantata” en el sentido de romance, pero la idea más importante es otra: ¿Quién esperaba encontrar a Cela cantando y haciéndolo para comer?

En este mismo libro, retrato de un paisaje enmarcado por dos importantes ríos, el gallego vuelve a recordarnos que canta, aunque ahora en compañía de un tal Dupont, vendedor de molinillos de papel; ambos, “por entretenerse, cantan el carrasclás¹⁶ por la parte del estribillo, por aquello de ‘qué bonita serenata’”.

En *Judíos, moros y cristianos*, Cela se desdice en lo que respecta a sus destrezas instrumentales. En el parador de San Antonio, en Villafranca de la Sierra,

– “a cambio de tocar la flauta, le dan aceite para mojar, pan con qué hacerlo, y vino para beber. ¿Sabe más piezas?

– Sí, señora, también sé *Ondiñas veñen*¹⁷.”

Desde el episodio de Mallorca lo presumíamos, pero no está demás que el novelista lo confiese.

¹⁶ Canción popular española, la letra de cuyas coplas varía desde el villancico hasta la de carácter bélico entonada durante la Guerra Civil. Parte del estribillo es lo que recuerda Cela.

¹⁷ Se trata del estribillo de la canción popular gallega conocida como *A rianxeira* (*La riancheira*). *Judíos, moros y cristianos*. Ediciones Destino y Planeta de Agostini. Obras completas. Vol. VI. Barcelona, 1989, p. 68.

Otro aspecto a considerar en este asunto de la preparación musical de Camilo José es su afición y el conocimiento del mundo sonoro. En su parcial autobiografía, escribe: “No me llamaba la atención la música y parte de la que escuchaba en mi casa –ópera italiana y zarzuelas– me daban un asco horrible. Con el *Vals de las velas*, me ponía sentimental y lloraba.”¹⁸

Sí parece que gustaba de la música más popular. En el capítulo XII del *Nuevo viaje a la Alcarria*, escribe:

“El viajero, al llegar a Tendilla, se encuentra con que lo recibe la rondalla, lo menos veinte o veinticinco ejecutantes rascando con entusiasmo y buena disposición en sus instrumentos de pulso y púa.

- ¿Le gusta a usted la música de rasquen?

- ¡Huy, la que más!

- Ya nos lo figurábamos, por eso hemos salido a saludarle tocando unas piezas.

- Hombre, ¡muy agradecido! Siempre es agradable ver que le aciertan a uno con las aficiones.”

Insiste Cela en su desconocimiento, aunque esta cita de *Viaje al Pirineo de Lérida* le desmienta:

“El viajero no es hombre de buen oído ni tampoco muy aficionado a las misteriosas y delicadas artes de la música. Sin embargo, el viajero observa –aun desde su ignorancia– que los músicos de La Guingueta tienen un desmedido apego al compás de tres por cuatro: a los vales, y a las sambas con ritmo de vals, y los boleros con ritmo de vals, y los tangos con ritmo de vals, y los pasodobles con ritmo de vals, etc. Lo que mejor tocan son el pasodoble *Islas Canarias* y aquel otro (el viajero no recuerda el título) cuya letra asegura que la española, cuando besa, es que besa de verdad, porque a ninguna le interesa besar por frivolidad.”¹⁹

Algo más adelante en este libro encontramos una referencia a la flauta. El viajero, cerca de Bossost camina “despacio y silbandillo”, y responde a una mujer de Ginzo de Limina a la que encuentra cuidando vacas:

“- ¿Toca usted la flauta?

- No, señora, y bien que lo siento.”

¹⁸ *La rosa*, Espasa Calpe. 2ª edición. Madrid, 2001, p. 177.

¹⁹ *Islas Canarias* es una famosa obra del compositor José María Tarridas (1903-1992). En cuanto a la otra obra se trata de *El beso*, número musical de la revista *La estrella de Egipto*, escrita por Adrián Ortega (1908-2008), con música de Fernando Moraleda (1911-1985). *Viaje al Pirineo de Lérida*. Op. cit., p. 97.

Lo que sí parece claro es que las obras de Wagner no le agradaban. En *Judíos, moros y cristianos*, puede leerse: "Al vagabundo le azara el boato de la liturgia; tampoco le agradan las óperas de Wagner".²⁰ Y en *Viaje al Pirineo de Lérida* se confiesa "poco wagneriano". Esta escasa afición no presupone, sin embargo, desconocimiento de la obra del compositor alemán, pero resulta mucho más sorprendente esta otra cita en el *Primer viaje andaluz*: "desde un balcón entreabierto caen sobre las baldosas de la calle –unas baldosas en las que se podrían asar chuletas– las delicadas notas de la *Petite suite pour piano*, de Debussy".²¹ No es ésta, una obra que podamos calificar de muy popular entre el amplísimo repertorio de la llamada "música clásica"; precisamente por eso nos llama la atención que Cela la encuentre y la reconozca.²²

Cela debía tener interés por el flamenco. Es la conclusión más lógica después de leer las ¡24 páginas! que le dedica en *Primer viaje andaluz*. En este libro, el escritor gallego recuerda a los más grandes cantaores clásicos del género y ofrece personales definiciones de la mayoría de los palos flamencos: alboreás, alegrías, bulerías, cantes de Levante, cantos de trilla, cañas, caracoles, cartageneras, debblas, fandangos y fandanguillos, granaínas, jaberas, malagueñas, marianas, martinetes, mineras, murcianas, nanas, peteneras, polos, rondeñas, saetas, serranas, sevillanas, siguiiriyas, soleás, tangos, tonás, trilleras y verdiales. Añade, incluso una excelente definición: "El cante flamenco es un mar sin orillas, un mar que limita, a un lado, con el cante jondo; al otro, con el cante campero y popular; por abajo, con el cante que nadie sabe poner en su sitio, y por arriba –a ver si nos entendemos– con Dios Nuestro Señor."²³

El oratorio *María Sabina*

En un estudio dedicado a comentar la presencia de la música en la producción literaria del Premio Nobel gallego, aunque voluntariamente restringida a las novelas, como ya se ha explicado, no hemos querido dejar sin referencia la única obra que Cela escribió para el teatro musical.

Se trata de *María Sabina*, oratorio (Cela emplea el término "tragifonía", no existente en el *DRAE*) dividido en un pregón que se repite y cinco melopeas. El libreto está inspirado en la celebrada mujer de conocimiento mazateca llamada, precisamente María Sabina.²⁴ Fue una chamana mazateca, muy considerada por sus vecinos, conocedora

²⁰ Op. Cit. p. 440.

²¹ Sencilla obra para piano a cuatro manos escrita entre 1886 y 1889 y estrenada este último año por Jacques Durand y el propio Debussy. Consta de los siguientes cuatro tiempos: En bateu, Cortège, Menuet, y Ballet. *Primer viaje andaluz*. Plaza & Janés, Barcelona, 1989. p. 73,

²² Según el libro, es en el pueblo de toledano de Ocaña.

²³ *Primer viaje andaluz*. Op. cit., p. 253.

²⁴ Su nombre era María Sabina Magdalena García (Huatla de Jiménez, cerca de Oaxaca, México, 1898 – 1985).

de la medicina tradicional de su tierra y experta en el manojito de hongos alucinógenos, entre ellos el teonanacatl (también conocido por “hongo sagrado”, “carne de Dios” o “carne del diablo”). Sus habilidades sanadoras despertaron el interés de algunos estudiosos.

María Sabina, obra trágica que narra la ejecución en la horca de la protagonista, emplea un lenguaje surrealista y onírico, planteado en forma de letanías. Está escrita para una narradora, la propia María Sabina, tres personajes casi circunstanciales (un pregonero, un alguacil y un verdugo) y coro.

La primera edición de esta obra fue publicada en la revista *Papeles de Son Armadans*, en diciembre de 1967. Se estrenó, con música de Leonardo Balada, en el Carnegie Hall, de Nueva York, el 17 de abril de 1970, bajo los auspicios de la Hispanic Society of América, teniendo como protagonista a María Soledad Romero. Un mes más tarde, el Teatro de la Zarzuela de Madrid recibía con manifiesta hostilidad de crítica y público esta obra.

Camilo José Cela Conde, en *Cela mi padre*²⁵, dice haber asistido a lo largo de su vida a algunos de los momentos de triunfo de su padre, entre ellos, “el pateo de *María Sabina* en el Teatro de la Zarzuela.” Más adelante²⁶, hablando de los extraños modos que seguía Cela para escribir sus obras (siempre con pluma, en verdadero recogimiento, y con multitud de correcciones, añadidos, tachaduras...) añade: “El poema sinfónico²⁷ *María Sabina*, por ejemplo, lo escribió Camilo José Cela de pie, apoyado sobre el atril de una columna de su casa de La Bonanova; el divieso heredado del navajazo que recibió en Casablanca en sus años mozos, de una ebullición recurrente, convertía en un suplicio el mero hecho de sentarse”.

En esta misma biografía existe prácticamente un capítulo dedicado a comentar el estreno madrileño de la obra del que copiamos:

“en el estreno español del jueves día veintiocho de mayo del mismo año, en el madrileño Teatro de la Zarzuela, las cosas transcurrieron de forma levemente distinta [al estreno neoyorkino].

La sala estaba también llena, pero el respetable público se tomó muy a mal la ópera, que estaba muy lejos, desde luego, de *La bohème*. Las señoras de traje largo, los caballeros de esmoquin y algún otro jovencito de bufanda y abrigo²⁸ patearon a rabiar, interrumpiendo la función, mientras mi padre, siempre cor-

²⁵ Op. cit., p. 49.

²⁶ Op. cit. p, 145.

²⁷ Ignoramos por qué lo llama “poema sinfónico”.

²⁸ Esta descripción de la vestimenta resulta un poco tópica; en Madrid y a finales de mayo, es más que probable que no haga falta abrigo, mucho menos bufanda.

tés se ponía de pie en la platea más cercana al escenario y, sonriente, saludaba con grandes reverencias. La gente, al ver su reacción redoblaban los pateos y los rugidos. Recuerdo en especial el de una de las señoras que gritaba sofocada de ira pero sin apear el tratamiento: “¡Más respeto, señor Cela!”. Mi padre continuó levantado, imperturbable y saludando con la mano, hasta que el pateo murió por agotamiento.”

Los diarios, al reseñar el estreno madrileño de *María Sabina*, hablaron de “división de opiniones”. Se conoce que ya entonces el nombre de Camilo José Cela imponía demasiado como para referirse pura y simplemente al pateo. Algún crítico, como el del diario *Madrid*, vinculado, según es sabido, al Opus Dei, se atrevió a indicar tímidamente lo siguiente: “No fue, a nuestro juicio, un acierto la selección de obras españolas para este VII Festival de Ópera madrileño”. Hubo también una voz claramente hostil: la del cronista del *ABC*, que se permitió ironizar sobre el texto de la ópera.²⁹ CJC envió de inmediato al diario una respuesta que reproduzco textualmente en la medida que representa un hecho insólito. Creo haber advertido antes que el escritor jamás responde a las críticas; he aquí la excepción:

Señor director de ABC:

Me refiero a la reseña que el crítico musical suplente de ABC hace de mi tragifonía “María Sabina” en el número de hoy de tu periódico. Nada he de objetar, claro es, a su juicio por dos razones: una substantiva –el respeto que profeso a la crítica, al margen de suplencias, calidades o intenciones –y adjetiva la otra– el principio, al que me debo, de no contestar jamás a nada que pueda referirse a mi labor profesional.

Sin embargo, no quisiera silenciar algo que, por serme ajeno, no debo dejar sin réplica. Vuestro crítico musical suplente asegura que en mi texto “previamente había entrado implacable la censura”. Es falso. La censura no tachó una sola línea de mi poema, como puedes ver en el ejemplar que te envío adjunto. Los cortes, en función del acoplamiento del texto a la partitura y de la partitura al texto, los decidimos Leonardo Balada y yo después de haber pasado todos los trámites administrativos, por nuestra propia y exclusiva conveniencia y sin intervención –que no hubiéramos admitido– de la censura ni de nadie. Porque te sé amigo de la verdad me permito enviarte estas breves palabras, que dejan las cosas en su sitio.”

La obra está dedicada “A los niños que fuman flores de magnolio con fundada esperanza”.

²⁹ La crónica iba firmada por Leopoldo Hontañón (“VII Festival de la Ópera. “La púrpura de la rosa”, de Torrejón y Velasco y “María Sabina”, de Leonardo Balada”). Se publicó el 30-5-1970 y vertía duras críticas tanto sobre el texto como sobre la música.

Análisis de las voces musicales

Vista la extensa nómina de palabras y frases relacionadas con la música en el corpus novelístico del escritor gallego, hemos considerado interesante agruparlas en varios apartados que den una idea global de la utilización por Cela de estos términos. Tales apartados y el número³⁰ de sus referencias son los siguientes: Acciones musicales y sus efectos (41 referencias), formas musicales (108), instrumentos (145), lugares donde se hace música (70), la naturaleza (74), obras (199), personas, personajes y conjuntos (32 reales y 572 ficticios), profesionales o asimilados (79), refranes, frases hechas y coloquiales (51), técnica musical en general (24), y varios (17).

Sólo referenciamos los términos propiamente musicales o aquellos otros que pudiendo ser otra cosa, están utilizados como musicales o con evidentes referencias al arte de los sonidos.

En esos apartados nos limitamos a la sola reseña de los personajes, instrumentos, formas, etc. musicales mencionados por Cela. La explicación más completa y pormenorizada de cada uno la ofrecemos en el capítulo que hemos llamado Catálogo de Términos Musicales.

La cita de las variadas referencias no es exhaustiva; puede faltar alguna que no consideramos representativa o que, simplemente, ha quedado trasapelada.

Acciones musicales

En este primer apartado del capítulo que dedicamos al análisis de los términos musicales escritos por Cela en sus novelas, incluimos los que más relación directa tienen con la música: cantar, bailar, silbar y tocar. Añadiremos algunos otros, de menor importancia, pero también presentes en el atractivo corpus novelístico de nuestro Premio Nobel.

En todas las novelas de Cela encontramos, con mayor o menor presencia, las acciones a que nos referimos. Sólo son excepción "silbar", que no aparece en *La cruz de San Andrés*, y "bailar" y "tocar", no encontradas en *La familia de Pascual Duarte*.

Bailar es actividad frecuente entre los personajes de las novelas celianas. Son numerosos los que lo hacen, en lugares diferentes y con distinta habilidad, desde el verdadero profesional, caso de Tobías Pandorado, "bailón de oficio" o Cesarín Catarroja Trainera

³⁰ Las cantidades expresadas pueden variar ligeramente en algún caso, en función de cómo se hagan los recuentos. Esta posibles oscilaciones no tienen, a nuestro juicio, relevancia alguna.

quien “suele quedar finalista en los concursos de chotis”, hasta el torpe y patoso Claudio, que confiesa: “yo no bailo más que el pasodoble”, los tres, personajes de *Tobogán de hambrientos*.

Con excepción de Fred Astaire (TDH), todos los que bailan son personajes de ficción, la mayoría identificados con nombre y apellidos. Sin embargo, no faltan nombres genéricos (maricones, ahorcados, condenados a muerte, marineros ...) e incluso entes como las ánimas de la Santa Compañía, e incluso, la propia muerte, ambas citadas en *Madera de boj*.

Todos estos individuos y personajes bailan una considerable variedad de danzas, tanto de origen folclórico o campesino (joropo, muñeira, corrido...) como de extracción urbana más moderna (foxtrot, one-step, cancán, tango, rock-and-roll...), sin faltar, claro está, las formas de origen salonesco e incluso aristocrático (vals, rigodón, chotis, pasodoble...). No faltan, además, referencias de tipo genérico: el “suelto”, lo “agarrao”, lo “moderno” y hasta “música de jazz”.

Hemos de reseñar, también, la presencia del término bailar con significado no musical, concretamente con el de robar (“nos han bailado a la niña”), en *La catira*.

Danzar es, en el lenguaje cotidiano, vocablo equivalente a “bailar”. En la novelística de Cela aparece en *Pabellón de reposo* y *La cruz de San Andrés*.

Se indican en *Tobogán de hambrientos*, unos muy curiosos modos de bailar practicados por solteras y por casadas: “poético, epiléptico, suplicante, cachondo, peguntoso, dominador, gimnástico, distante, abolerado, amoroso–palpanucas y amoroso–respiratorio; con frecuencia, estos módulos ideales no se dan puros, sino que se presentan mezclados y entreverados.”

Cantar. En las novelas de Cela son muchos los personajes que cantan. Se contabilizan unos 120, de los cuales sólo dos son reales: Paul McCartney (EADP) y La Goya (SC36). El resto son personajes literarios entre los que no faltan los genéricos: católicos, ciegos, cómicos, criadas, curas, enterradores, jardinero, la multitud, niños de un coro, trovadores, un borracho, un misionero, un niño, una tiple... Están presentes también seres fantásticos a los que Cela atribuye la posibilidad de cantar: alma en pena, esposas del Cordero, masa coral de mendigos, muertos, sirenas... e incluso existen referencias canoras a cosas inanimadas como las ruedas y el eje de un carro.

Por supuesto figuran cantando distintas aves: calandria, canario, jilguero, loro, mirlo, ruiseñor, verderol...; aves propias de Venezuela, exóticas para nosotros: capiscol, guacaba, quirirí, picoeplata, soisola, tautaco, tecolote, turpial, y algunas de escaso vuelo,

como el gallo o el pollo. Están también presentes otros animales que en la realidad no cantan, como el caimán, la libélula o el dragón, pero que les hace cantar la fantasía del novelista. Hay referencia a esta acción en las olas. No falta incluso, la sorprendente afirmación de que algunas plantas, los crisantemos o los cardos cantan.

La variedad de lo que se canta es bastante amplia y abarca obras concretas, identificadas por su título o mediante la inclusión de alguna parte de su texto. También se citan de forma genérica.

Entre las primeras podemos recordar: *Rattling rakes nature makes* y *La Pensilvania* (las dos en CVA); *Ave María*, de Gounod, *La Carmañola*, *Desde Santurce a Bilbao*, *San Francisco sobre las olas*, *Y si no se le quitan bailando los colores a la tabernera*, *La donna è mobile*, *La Madelón* y *Gaudeamus igitur* (EADP); *Madama Butterfly* (LCA); *Muera el amor* y *Lo siento* (LCDSA); *La Marsellesa* (SC36); *La del manojo de rosas*, *Katiuska*, *Don Manolito*, *Los gavilanes*, *La canción del olvido*, *La montería* y *Luisa Fernanda* (TDH).

En cuanto a las formas citadas por su nombre común encontramos “canciones” y “coplas”, en general, y canciones de temática más concreta según señalan sus apellidos: de amor, de moda, de soldados, desafinadas, galesas, italianas, marinas, obscenas, prostibularias, revolucionarias o un específico “canto de las ramerás huérfanas”, registrado en *Oficio de tinieblas* 5.

Otro grupo lo constituyen las canciones de inspiración u origen folclórico: barcarola, canta, cantar, corrido, fado, habanera, joropo, jota, parranda, rianxeira y tarantela; o lo que podemos llamar formas urbanas: balada, canción de moda, cuplé, charlestón, pasodoble, romance, romanza y tango.

No faltan referencias a la ópera, a la zarzuela y al flamenco, tanto de manera genérica como en dos de sus especialidades: seguidillas y caracoles.

Sorprende, por último, la presencia del canto fúnebre del gorigori, de dos temas de título extraño: “la loa de los sacrificados” y “la balada de las mil sorpresas”, y aún más la cita de un ciego cantando “los cuarenta iguales” (LC) y la del sobrino de Ángela López Moncada capaz de cantar “todas las capitales de Europa” (LCA).

Hemos separado del conjunto de referencias relacionadas con “cantar” tres expresiones muy concretas: cantar en rueda, cantar gregoriano y cantar misa.

Términos asimilable al que tratamos son: “canturrear”, acción que realiza Raimundo el de los Casandulfes (MPDM), unas mujeres no definidas (ODT5) y la protagonista de *Mrs. Caldwell*; “salmodiar” como un coro de voces blancas o los soldados del ejército

victorioso (ODT5) y “tararear”, actividad efectuada por los dos personajes ya citados que canturrean, además de un cubano que tararea un son y la multitud que tarareaba *La Marsellesa*.

Aunque no es cierto, y no faltarían ejemplos si los buscásemos, suele pensarse que el canto acompaña a la alegría; quizá por esa creencia resulta extraño que encontremos el canto en el lugar, no alegre precisamente, que se describe en *Pabellón de reposo*. Otro efecto del canto lo encontramos en *La familia de Pascual Duarte*, en el que leemos que las perdices se espantan “al canto del caminante”.

Silbar es, junto a cantar, la acción musical más frecuentemente citada. Y como en el canto, tanto silban las personas como los animales, especialmente los pájaros. Entre las primeras podemos citar: Amo de Lázaro, Ángel jovencito, Blas, Catuxa Bainte, Ebumgala, El Estirao, Eliacim, Eudosio, Evaristo, Floro Cedeira, Gerard Ospino, Gus Coral Kendall, Ivon hormisdas, Ladislao Tercius, Leprosos, Libélula, Martín, Martín Marco, Niño, Pascual Duarte, Raimundo el de los Casandulfes, Raimundo Lulio, Ricardiño, Sandalio Cabezuela Guadalén, Santiago, Sebastián, Tío Cleto, un hombre y unas viudas.

Entre las aves, Cela escribe que silban: Arrendajo, búho real, cuervo, lechuza, pájaros, picoeplata, quelele y turpial. Y los dos mirlos citados con nombres de persona Moncho (MPDM) y Tabeirón (EADP).

Silban, además, otros animales y cosas: Aguas del río, caracola de nácar, clarines del aire, el tren de la muerte, escorzos, grillos, la respiración, rubetas, sapos, un raro animal y zarzas.

Los silbadores ejecutan canciones, una copla, tangos argentinos y un número importante de temas musicales concretos citados por su título: *Corazón santo*, *Gallito*, *Himno de Riego*, *La bejarana*, *La Madelón*, *Ma petite Marianne*, *Marcha (o Himno) de Garibaldi*, *Oriamendi*. Hemos de resaltar, por último, que el mirlo Tabeirón silba la *Marcha Real* y un cuervo *La Marsellesa*.

Término equivalente a “silbar” es “chiflar” que también aparece en los escritos de Cela aquí estudiados, concretamente en *Oficio de tinieblas 5* y *El asesinato del perdedor*. El novelista gallego emplea también “asubiar”, equivalente gallego a “silbar” en *Madera de boj*.

Tocar es también actividad frecuentemente citada en el corpus novelístico de Cela. Lo que se toca son, como es natural, instrumentos musicales; entre ellos: acordeón, armónica, arpa, bajo eléctrico, corneta, flauta, furruco, guitarra, mandolina, piano, saxofón, trompeta, zanfona.

A estos instrumentos musicales hemos de añadir algún otro que “toca” por sí mismo, como la radio, o la esquila de un convento.

Verbos equivalentes a “tocar” son “tañer”, “pulsar”, “rascar”, “soplar” y, dependiendo de su uso, el término “sonar”.

Tañer y su efecto, tañido, los emplea Cela de forma muy poética y gráfica en *La catira*: “Por el cielo sonaba como una confusa melodía, como un gracioso y venenoso tañido de suavísima flauta.”; a Sniltza le gustaba “pulsar” el arpa, mientras que el ciego Clorindo tendrá que ganarse la vida “rascando” el cuatro.

Como es lógico, lo que se sopla son instrumentos de viento: fiscorno, corneta, gaita, saxofón. Aunque también se sopla el pasodoble (SC36) y la gente “escucha con respeto el soplido de los músicos” (SC36).

Sonar es acción equivalente a tocar, aunque no siempre se especifique el sujeto de la acción. Suena el esquilón de la parroquia (LFDPD), los músicos que encontró Lázaro (NAYDDLDT), el corazón (NAYDDLDT), un reloj (NAYDDLDT) y hasta los huesos de Alfonso cuando cayó desde un tercer piso (MDB). Carliños de Micaela (MDB) hizo sonar la bocina de un coche, aunque no sea ésta instrumento muy musical que digamos. Queda claro que en todos estos casos hay una persona detrás, pero otros sujetos son capaces de hacer sonar algo: el viento puede arrancar sonidos a una campana.

Nos queda una última cita: el día del Juicio sonarán las trompetas del fin del mundo (MDB), no sabemos si tocadas por alguien divino o humano, quizá suenen solas, porque en tal momento todo puede suceder.

Acciones también relacionadas con la música son “afinar” y “entonar”, esta última entendida como sinónimo de cantar: “la juventud entona canciones revolucionarias” (SC36). “Desafinar” es acción reprobable en un músico y en el caso del acordeonista Adelino Biendicho (CVA) arriesgada, pues el desafinar le costó una oreja. También encontramos “Desentonar”, tanto en su significado musical (LC), como en el que se refiere a no encajar en un entorno concreto (MCHCSH).

Otras acciones tienen que ver con las voces propias de ciertos animales, voces que en sí mismas tienen cierto aire onomatopéyico, como el “croar” de las ranas (NAYDDLDT), el “sisear” de la lechuza (NAYDDLDT), e incluso el “pitar” de la pavita (LCA). En este pequeño grupo podríamos incluir “zumbar”, pues en *La catira* el novelista lo asocia con una serpiente de cascabel.

Tres términos utiliza Cela relacionados con los sonidos repetitivos: **Repicar**; asociado a las campanas (MDB) y, en sentido figurado, llamar insistentemente (LCDSA), **tam-**

borilear, cuando mediante el uso de los dedos se imita la voz del tambor (PDR) o se describe el machacón sonido de la lluvia (MDB), y **repiquetear** con algún instrumento como la campanilla (MPDM) o un simple palito sobre diversas cosas (MDB).

Aflautar en sencillamente hacer la voz más aguda, pero es término asociado en muchas ocasiones con el afeminamiento. No olvida el literato gallego hacer referencia a la castración como causa de este cambio de timbre, tanto en casos accidentales como los que nacieron de la histórica y felizmente desaparecida práctica de la emasculación. Con ambas intenciones encontramos el término en diversas novelas de Cela: *La catira*, *Mazurca para dos muertos*, *Oficio de tinieblas 5* y *San Camilo 36*.

Palabra similar es **atiplar** (*La colmena*, *Madera de boj*, *Mazurca para dos muertos*, *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, *Oficio de tinieblas 5* y *Tobogán de hambrientos*). Nuestro novelista llega, incluso, a inventar un nuevo término, **amadamar**, claramente relacionado con la idea más negativa que subyace en algunos casos en la voz aflautar; dice el gallego que “los hombres con voz amadamada son muy criminales y peligrosos ... los hombres de voz amadamada son muy traidores y rastreros ...” (SC36).

Otras voces que hacen referencia a acciones musicales y no requieren explicación adicional son: “acompañar”, “componer”, “escuchar música”, “enseñar la solfa”, e incluso “acomparar”, en su significado de regularidad.

Formas musicales

Entendemos por forma cualquier estructura de las obras musicales, más o menos reglada y presentada con mayor o menor libertad. Estamos, en consecuencia, hablando de patrones a los que las composiciones musicales se adaptan en distinta medida, según los criterios de los creadores.

En todas las novelas del escritor gallego encontramos alguna referencia a estas formas musicales. Las más citadas son el vals, citado de manera genérica o con la referencia específica de “vals vienés” y aún con la americanizada de “valse”, en trece de las obras; el tango aparece en once; la canción y la polca, término especialmente genérico, se encuentra en ocho, el pasodoble en siete, la mazurca en seis y, por último, la marcha y el fox, escrito en esta forma, o como foxtrot o fox-trot se han referenciado en cinco novelas. No parece necesario comentar que hemos contabilizado las novelas en las que aparecen estos términos, no el número de veces que se citan. Obsérvese, además, que todas estas formas son de extracción popular y la mayoría bailables.

El recuento de las formas clásicas, citadas de manera genérica arroja estos resultados: Fantasía (SC36), fuga (ODT5), momento musical (LC), polonesa en general (ODT5) y

concretamente las de Chopin (MPDM, ODT5), sinfonía (ODT5, SC36), sonata (MPDM) y suite (SC36). A todas ellas, de naturaleza instrumental, debemos añadir la cantata, citada en MCHCSH.

Formas clásicas de danza son la gallarda (TDH), el minué (SC36) y la pavana (EADP, ODT5, TDH).

Aunque en sentido estricto no siempre la tengan, existen términos generales que, para nuestros propósitos, podemos considerar formas: cánticos (TDH), canto (LCA), himno (MPDM, SC36, ODT5), lamento (MCHCSH), melodía (CVA, LCA, MCHCSH, ODT5, PDR y TDH), y tonada (MCHCSH). El término canción, encuadrable en este grupo lo encontramos en CVA, EADP, LC, LCDSA, MCHCSH, MDB, NAYDDLDT y ODT5. A estas canciones, en general, podríamos añadir las que Cela "apellida", con intención de destacar su especificidad: canción de moda (LC), canción infantil (MDB), canción revolucionaria (SC36, ODT5), canciones de la frontera (CVA), canciones de soldados (ODT5), canciones galesas (MCHCSH), canciones italianas (TDH), canciones marineras (MCHCSH) y canciones prostibularias (ODT5).

El mundo del baile incluye el ballet (TDH) como ejemplo de danza clásica, y otros términos de origen popular: bailables (ODT5), baile de salón (TDH), baile español (CVA) y baile flamenco (TDH). A ellos añadiremos el vocablo danza de manera genérica (EADP, MDB, SC36 y TDH) y como danza de la muerte, danza macabra en MDB, MPDM y ODT5. Aunque en verdad es una enfermedad, técnicamente llamada corea, su nombre popular la relaciona con la música, nos referimos al baile de San Vito (CVA, MDB y ODT5).

Los espectáculos líricos que, aunque extraordinariamente variados, responden a grandes estructuras globales, no faltan en estas novelas. La ópera aparece en EADP, MDB y TDH, la comedia musical en ODT5, la revista en SC36, las variedades (Cela escribe varietés) en TDH y la zarzuela en EADP, LC y TDH. No faltan las referencias a pequeñas unidades musicales propias de estas grandes formas: aria (EADP, TDH), cavatina (TDH) y romanza (EADP, LC y TDH). Los títulos concretos de óperas o zarzuelas, los registramos en el apartado de las obras.

La música que podemos considerar religiosa tiene presencia a través de estas formas: gorigori (MDB), letanía (ODT5), melopeya (LCA), misa cantada (CVA, EADP y MPDM), salmodia (MPDM, ODT5), tedéum (EADP) y villancico (ODT5).

Las formas de origen popular son las de mayor presencia en la novelística del escritor gallego. Son más de cincuenta los ejemplos, a los que hemos de añadir denominaciones que identifican aires regionales, flamenco y folclore. Agrupar esta cincuentena larga de estructuras musicales puede hacerse de muy diversas maneras. Nosotros hemos

optado por una sin ninguna intención científica ni metodológica. Atendemos, eso sí, al contexto en que las cita Cela.³¹

Formas populares de carácter general son: el cantar (LCA, PDR y TDH), la copla (LCA, LFDPD, ODT5, SC36), la coplilla (LCA, SC36) y el cuplé (ODT5, SC36).

Formas españolas son: chotis (TDH), jota (LC, MDB, MPDM), muñeira (MDB), parranda (MDB), pasacalle (MPDM, ODT5, 249), pasodoble (EADP, MDB, MPDM, ODT5, SC36 y TDH), seguidillas (LFDPD) y zorzico (TDH).

Como formas flamencas encontramos: cante (TDH), caracoles (SC36), cartageneras (TDH), coplas flamencas (LC), fandangos de Huelva (SC36), flamenco, en general, (LC, SC36, TDH) y malagueñas (TDH).

Formas de origen europeo: cancán (MPDM), czarda (LC), charlestón (MPDM, MDB, SC36), galop (MPDM), java (MDB, MPDM), mazurca (CVA, EADP, MDB, MPDM, ODT5, TDH), polca (CVA, EADP, MCHCSH, MDB, MPDM, ODT5, SC36, TDH), rigodón (MDB, ODT5), tarantela (LCDSA, MCHCSH), vals vienés (LC, MCHCSH, PDR, TDH), vals (CVA, EADP, LCA, LCDSA, MCHCSH, MDB, MPDM, ODT5, SC36, TDH), valse (LCA) y varsovia (EADP).

Formas de América Latina: aguinaldos (CVA), bambuco (LCA), canta (LCA), cha-cha-chá (EADP), corrido mejicano (MDB, CVA, LCA), galerón (LCA), guaracha (LCA), habanera (EADP, ODT5), joropo (LCA), rumba (LCA), samba (ODT5), son (LCA, MPDM), zambe (LCA) y zumba que zumba (LCA).

Formas originarias de América del Norte: blues (ODT5), fox, foxtrot o fox-trot (CVA, LC, MPDM, SC36, TDH), jazz (LCDSA), one step (CVA), rock-and-roll (TDH), slow-fox (SC36) y zambe (LCA).

Instrumentos

Son muchos los instrumentos musicales citados por Cela en sus novelas. A ellos hemos de añadir aparatos mecánicos y eléctricos que producen sonidos musicales y cosas diversas utilizadas como instrumentos. Incluimos también, referencias a partes de algunos instrumentos y grupos instrumentales.

³¹ Por ejemplo, cuando el novelista se refiere al bolero, lo hace a la "canción de ritmo lento, bailable, originaria de Cuba y muy popular en el Caribe, de compás de dos por cuatro y letras melancólicas", y no al "aire popular español, cantable y bailable en compás ternario y de movimiento majestuoso" (DRAE).

Antes de ocuparnos de cada uno de estos grupos, dejemos constancia de algunos detalles que sugiere Cela en relación con los instrumentos musicales.

Debemos pensar que Cela era consciente de que para hacer música no basta con la técnica, para tocar un instrumento correctamente hay que tener tranquilidad. Ádega lo dice claro: “no consigo tener paz en la cabeza, y así no hay quien toque bien ni el acordeón ni nada” (MPDM).

Por otra parte, el novelista asocia cualidades, sonidos y situaciones no musicales a ciertos instrumentos. El acordeón “es instrumento sentimental y sufre cuando se le lleva la contraria” (MPDM). O los hace presentes en situaciones que les son totalmente extrañas: los cuerpos de Andrés y Adela “suenan como dos arpas siniestras cuando se estrellan sobre la acera” (SC36).

A veces introduce datos técnicos específicos y muy concretos. En *Oficio de tinieblas 5*, escribe que el violonchelo está “afinado a la octava grande de la viola” (ODT5). Seguramente quiso decir “grave” porque el concepto “grande”, como su opuesto, no es aplicable a una octava: ¿es más grande un Do que otro Do?³²

No faltan historias extrañas y anormales en las que un instrumento es protagonista: “De casa de la Mediateta echaron una vez a un primo de Raimundo que es artillero de segunda en el regimiento 16 ligero, que queda mismo detrás, porque tiró un piano por el balcón, se pusieron de acuerdo cinco o seis artilleros amigos, uno era cabo, y tiraron el piano por el balcón, ¡qué bestias!, ¡menos mal que no pasaba nadie!” (MPDM).

No siempre el instrumento aparece en un ambiente musical: “Las otras putas aún pueden aguantar varios años los embates de los padres de familia barbudos y de los hijos de familia barbilampiños y también maricones y tañedores de laúd o fagot y clavicémbalo u ocarina, según las circunstancias” (EADP); “es más fácil tocar el laúd que la mujer desnuda” (ODT5); “entre la terronera, irritada y mortal, zumbó su atroz maraca la cascabel” (LCA); “las lluvias se abren sobre la tierra y por el cielo retumba la maraca áspera del invierno tropical” (LCA); “el mundo es una caja de resonancia y la piel de la tierra es como la badana del tambor, igual que el parche del tambor” (MPDM).

Es curioso que Cela referencie instrumentos porque no se sabe tocarlos: Farruquiño Quintáns no sabe tocar el acordeón (MDB); tampoco sabe hacerlo Benicia (MPDM), ni Vicent (MDB). El narrador de *Mazurca para dos muertos* confiesa: “no sé tocar ni el violín, ni la armónica, ni el salterio, ni el banjo, yo no sé tocar más que la gaita y para eso mal.”

³² Cabe la posibilidad de un error tipográfico en la edición que hemos utilizado y que aparezca “grande” en lugar de “grave”.

En algunos casos Cela incluye marcas comerciales: “La gramola que le regaló Raimundo el de los Gandulfes a nuestra prima es marca Odeón modelo Cadete” (MPDM); el instrumento de la señorita Ramona es de la “marca Cramer Beale and Co³³. y tiene dos candelabros de plata de adorno” (MPDM); en *San Camilo 36*, incluye Cela el anuncio de un aparato de radio marca “Crosley 1936 modelo Imperator” (SC36).³⁴

Con objeto de dar una idea global de la presencia de los instrumentos en las novelas de Cela, los hemos distribuido por grupos. Prescindimos de clasificaciones científicas, complejas y engorrosas para quienes no son expertos y nos decantamos por distribuirlos sólo por su manera de producir el sonido. De acuerdo con esta premisa, los grupos y sus elementos son los siguientes:

Instrumentos de cuerda: arpa (EADP, LC, LCA, LCDSA, MPDM, ODT5, SC36, TDH), bajo eléctrico (EADP), bandolín (EADP, TDH), bandurria (EADP, MCHCSH, MDB, MPDM, TDH), banjo (CVA, MDB, MPDM), cítara (ODT5, SC36), clavecín (ODT5, TDH), clavicémbalo (EADP), cuatro (LCA), guitarra (CVA, LCDSA, LDFPD, MCHCSH, MDB, ODT5, PDR, SC36), guitarrillo (LC), instrumentos de cuerda (LCA), instrumentos de pulso y púa (MDB), laúd (EADP, LC, MCHCSH, MPDM, ODT5), lira (MCHCSH, MDB, MPDM, ODT5), mandolina (LCA), piano (EADP, LC, LCA, LCDSA, MDB, MPDM, ODT5, PDR, SC36, TDH), pianoforte (TDH), pianola (CVA, MPDM), salterio (MPDM), viola (ODT5), violín (CVA, LC, LCDSA, MCHCSH, MDB, MPDM, NDYDDLDT, ODT5, PDR), violonchelo (ODT5, PDR) y zanfoña (MDB, MPDM).

Instrumentos de viento: acordeón (CVA, EADP, MCHCSH, MDB, MPDM, SC36, TDH), arístón (ODT5), armónica (CVA, MDB, MPDM, TDH), armonio (MPDM, ODT5), bocina (LC, MDB), bombardino (CVA, MPDM), caramillo (EADP, LCA, TDH), clarín (LCDSA, ODT5, SC36, TDH), clarinete (EADP), claxon (MDB, MCHCSH), cornamusa (EADP, ODT5), corneta (CVA, EADP, MCHCSH, NAYDDLDT, ODT5, SC36), cornetín (LC, SC36), corno inglés (CVA, ODT5), cuerno (MDB), expresivo (CVA, ODT5), fagot (CVA, EADP, LC, NAYDDLDT, ODT5), fiscorno (ODT5), flauta (CVA, EADP, LCA, LCDSA, MCHCSH, MDB, MPDM, NAYDDLDT, ODT5, SC36), gaita (LC, MDB, MPDM, ODT5), harmonium (CVA), oboe (CVA, ODT5), ocarina (EADP, MPDM, ODT5), órgano (ODT5), pipiritaña (LCDSA), saxofón (CVA, EADP, MDB, MPDM, TDH), silbato (ODT5), trombón (CVA), trompa de caza (ODT5) y trompeta (CVA, EADP, LCDSA, MDB, ODT5, SC36, TDH).

Instrumentos de percusión: batería (EADP, MPDM), batintín (SC36), bombo (LCA, MPDM), cadena (MDB), campana (CVA, EADP, LC, LCA, LCDSA, LDFPD, MCHCSH, MDB,

³³ Empresa constructora de pianos y editora de música con sede en Londres, fundada en 1824 por el compositor Johann Baptist Cramer, asociado con Robert Addison y Thomas Frederick Beale.

³⁴ Crosley es una prestigiosa marca de aparatos de radio cuyos modelos actuales tienen la apariencia de los antiguos aunque, naturalmente, ofrecen la más moderna tecnología

MPDM, ODT5, SC36, TDH), campanil (LCA, NAYDDLDT), campanilla (LC, MDB, MPDM, NAYDDLDT, ODT5, PDR, SC36), candombe (LCA), carraca (ODT5), cascabel (MCHCSH, SC36), castañuelas (LFDPD, MPDM), cencerro (MDB, NAYDDLDT), choca (MDB), esquila (CVA, LC), esquilón (LCA, LFDPD), furruco (LCA), jazz-band (MPDM), maraca (LCA), marimba (SC36), pandereta (LFDPD), pandero (MDB, MPDM), platillos (MPDM), tambor (CVA, EADP, LCA, MPDM, NAYDDLDT, ODT5), tam-tam (SC36), timbal (MPDM), triángulo (MPDM) y zambomba (LCA, LCDSA).

Instrumentos mecánicos: aparatos que producen un sonido a partir de distintas fuentes: Caja de música (LC, MCHCSH, NAYDDLDT, TDH), fonógrafo (CVA, MDB, MPDM, TDH), gramófono (MCHCSH, MPDM, ODT5, SC36), gramola (MPDM), magnetófono (ODT5), radio (LC, LCA, MCHCSH, MDB, MPDM, SC36, TDH), radio de galena (MDB), tocadiscos (LCDSA) y vitrola (MPDM).

Conjuntos instrumentales: A Cebrisca (MDB), Agrupación Sinfónica Panamericana (LCA), banda municipal (EADP, SC36, TDH), banda (CVA, ODT5, SC36, TDH), coro (CVA, LCDSA, MDB), coro catedralicio murciano (TDH), coro de funcionarios (ODT5), coro de la catequesis (MPDM), coro de la parroquia (EADP), coro de voces blancas (ODT5), Doble sonido (LCDSA), El Ilota Sarnoso (EADP), Key's (LCDSA), Los Criollos de Nueva Segovia (LCA), Los Poetas del Ritmo (TDH), masa coral de mendigos (EADP), Orquesta (CVA, ODT5, SC36, TDH), Orquesta Atlántida (LCDSA), Orquesta de zingaros (PDR), Os Cachafellos (MDB), Sallyv's (LCDSA), Samar's (LCDSA), Sexteto de Unión Radio (SC36) y Unión Radio (SC36).

Cosas utilizadas como instrumentos: bacinilla (MPDM), batuta (ODT5, SC36), botella (MPDM), caracol marino (PDR), caracola marina (MPDM), carros, ejes y ruedas (MDB, MPDM), disco (MDB, SC36), fuente (MCHCSH, SC36), marco de ventana (MPDM), mesa (MPDM), orinal (SC36) y vaso (MPDM). En este grupo podríamos incluir la referencia a la marca de discos La Voz de su Amo (MDB).

Partes de un instrumento: arco de violín (NAYDDLDT), caja de resonancia (MDB), cejilla (ODT5), cuerda de violín (ODT5), sordina (TDH) y traste (ODT5).

Varios: elementos no identificables como instrumentos pero utilizados como tal: Instrumentos de música (ODT5), instrumentos raros (ODT5), pie (LCA) y teclado (TDH).

De las relaciones anteriores se pueden obtener los instrumentos más citados: Campana, en doce ocasiones; piano, diez citas; flauta, también en diez ocasiones; violín, nueve referencias; arpa, ocho veces; guitarra, también ocho citas; acordeón y trompeta, ambos en siete ocasiones, y con seis citas cada uno, campanilla y corneta. El resto de instrumentos aparece en cinco o menos ocasiones.

Por último y para no hacer reiterativo en exceso este análisis, digamos que en todas las novelas de Camilo José Cela se citan instrumentos musicales. Ordenadas de mayor a menor y excluidos la voz, los instrumentos mecánicos, las cosas y los grupos, salen estas cuentas.

Oficio de tinieblas 5 – 31 referencias: armonio, arpa, campana, campanilla, carraca, cítara, clarín, clavecín, cornamusa, corneta, corno inglés, expresivo, fagot, fiscorno, flauta, gaita, guitarra, laúd, lira, oboe, ocarina, órgano, piano, silbato, tambor, trompa de caza, trompeta, viola, violín y violonchelo.

Mazurca para dos muertos – 28 citas: acordeón, armónica, armonio, arpa, bandurria, banjo, batería, bombardino, bombo, campana, campanilla, castañuelas, flauta, gaita, jazz-band, laúd, lira, ocarina, pandero, piano, pianola, platillos, salterio, saxofón, tambor, timbal, triángulo y violín.

Cristo versus Arizona - 20 instrumentos: acordeón, armónica, banjo, bombardino, campana, corneta, corno inglés, esquila, expresivo, fagot, flauta, guitarra, harmonium, oboe, pianola, saxofón, tambor, trombón, trompeta y violín.

El asesinato del perdedor – 20 citas: acordeón, arpa, bajo eléctrico, bandolín, bandurria, batería, campana, caramillo, clarinete, clavicémbalo, cornamusa, corneta, fagot, flauta, laúd, ocarina, piano, saxofón, tambor y trompeta.

Madera de boj – 17 referencias: acordeón, armónica, campana, campanilla, cencerro, cuerno, choca, flauta, gaita, guitarra, lira, pandero, piano, saxofón, trompeta, violín y zanfoña.

La catira – 14 citas: arpa, bombo, campana, campanil, candombe, caramillo, cuatro, esquilón, flauta, furruco, mandolina, maraca, piano y tambor.

San Camilo 36 – 14 instrumentos: acordeón, arpa, batintín, campana, cascabel, cítara, corneta, cornetín, flauta, guitarra, marimba, piano, tam-tam y trompeta.

Tobogán de hambrientos – 13 citas: acordeón, armónica, arpa, bandolín, bandurria, campana, caramillo, clarín, clavecín, piano, pianoforte, saxofón y trompeta.

La colmena – 11 referencias: arpa, campana, campanilla, cornetín, esquila, fagot, gaita, guitarrillo, laúd, piano y violín.

La cruz de San Andrés - 10 instrumentos: arpa, campana, clarín, flauta, guitarra, piano, pipiritaña, trompeta, violín y zambomba.

Mrs. Caldwell habla con su hijo – 10 referencias: acordeón, bandurria, campana, cascabel, corneta, flauta, guitarra, laúd, lira y violín.

Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes - 7 citas: campanil, campanilla, cencerro, corneta, fagot, flauta y violín.

Pabellón de reposo - 5 referencias: campanilla, guitarra, piano, violín y violonchelo.

La familia de Pascual Duarte - 4 citas: guitarra, campana, castañuelas y pandereta.

Por su cercanía con la campana, quizá deberíamos incluir en este apartado el resultado de su sonido, la “campanada”, que aparece en *La familia de Pascual Duarte*, aunque no como término “musical” sino en su significado de escándalo. De manera similar, traemos la referencia de “cencerrada”, que registramos en *Pascual Duarte* y en *Tobogán de hambrientos*.

Lugares donde se hace música

Son bastantes los citados por Cela donde se hace o se escucha música, como podemos comprobar en estas líneas.

Al aire libre encontramos sitios genéricos: un solar (LC) o las puertas de iglesias y tabernas (MCHCSH). Otros lugares corresponden a sitios geográficos gallegos: Cabo Vilán (MDB) parece el decorado de una ópera de Wagner; Centulo (MDB), donde silba la ría (MDB); la laguna de Antela (MPDM), donde se encuentran las campanas de Antioquía; Valverde (MDB) donde se escuchan campanas.

Sitios abiertos en Madrid son el Campo del Moro (SC36), donde canta un ruiseñor; el Jarama (SC36), río en cuyas orillas se puede bailar; los merenderos de la Bombilla (LC), donde también se baila; el Paseo de Rosales (SC36), donde ofrece sus conciertos la Banda Municipal.

A estos lugares hemos de añadir Navalcarnero (TDH), pueblo madrileño donde se presentó el Trío Los Poetas del Ritmo, y el lejano y exótico Malone (CVA), donde la tierra suena como un tambor.

Cela también recuerda locales donde se baila: Finisterre (LCDSA) y la Hípica, locales gallegos. Otros citados de manera genérica: cabaret (LCA, TDH) y el baile, en su acepción de lugar donde se baila (LCA, SC36, TDH). Se baila también en casas privadas: el ático en el que vive Pirula (LC), la casa de don Isaac (MPDM), las casas, en general, (MPDM), los garajes (TDH) y en las cocheras de los autobuses se canta (ODT5).

No falta la música en los cafés como el de Doña Rosa y el de María Cristina (ambos en LC), el de Los dos Leones (MPDM), el Café-cantante el Rubí (NAYDDLDT) y los “cafés con música”, citados de esta manera general en *La colmena*.

Los lupanares y sitios de mala fama también disponen de música: la casa de la Mediateta y la de la Parrocha, ambas en *Mazurca para dos muertos*. Un lupanar, citado de manera genérica, lo encontramos en *Oficio de tinieblas 5*.

Cabarets y salas de fiesta son lugares apropiados para escuchar música. En la novelística de Cela aparecen varios en la capital de España: California (TDH), Conga (TDH), Dancing Cuba (SC36), Eden Concert (LFDPD), El Búho Rojo (SC36), Fourteen (SC36), Ideal Rosales (SC36), La Cigale Parisián (SC36), Mackinlay's (LCDSA), Maigú Pigalle (SC36), Metropolitano (SC36), Pelikan Kursaal (SC36), Pompeya (SC36), Salón Conchita (TDH) y Stambul (SC36). Fuera de Madrid encontramos el Hotel Embajador, en La Coruña (LCDSA), el Bombón de Oro en Alcázar de San Juan (TDH), y fuera del país, Baton Rouge, local citado en *Cristo versus Arizona*. No falta en este apartado la mención de tipo general a una Discothèque (MDB).

Dos locales en los que se canta flamenco son citados por Cela: la Taberna de Torremejía (LFDPD) y un tablao (TDH).

Por último, no falta la referencia a teatros dedicados a la música: el Palacio de la Música (LC), el Teatro Maravillas (SC36) y el Teatro de la Zarzuela, de Madrid (SC36)

La naturaleza

No descubrimos nada al afirmar que en nuestro entorno ambiental, en la naturaleza, hay música o, si se quiere ser más genérico, sonidos de todo tipo, algunos hasta musicales. Como es natural, estas manifestaciones sonoras están presentes en la novelística de Cela.

Como en apartados anteriores las resumimos y ofrecemos agrupadas. Comenzamos por la cita de elementos de muy distinta clase: el aire (LCA), el viento (MPDM), el mar (MDB), las olas (PDR), el río Bermún (MPDM), un “raro animal” (MDB), y hasta el cardo (PDR) y las zarzas (MPDM).

Otro grupo lo hemos constituido con los animales domésticos, aunque solo tiene un par de representantes: bueyes (CVA) y un can (LCA).

En contraposición, el conjunto de animales salvajes es más numeroso y variado: Caimán domado (CVA), comadreja o donosiña, su nombre en gallego (MPDM), chacal

(ODT5), escorzo (NAYDDLDT), nécora (MDB), rana (MPDM, NAYDDLDT, ODT5, PDR), raposa (MPDM), rubeta (NAYDDLDT), sapo (NAYDDLDT) y serpiente (EADP).

No faltan los insectos de los tipos más comunes: cigarra (LC, PDR, SC36), grillo (NAYDDLDT, ODT5, SC36, TDH), gusano (ODT5), ladilla (SC36) y libélula (MCHCSH).

El grupo más numeroso es, como cabe esperar, el de las aves, tanto cuando cantan por sí mismas como cuando son imitadas. En primer lugar Cela las cita en general, tanto como aves (LFDPD), y uno de sus diminutivos, avecica (LCA), como con el nombre común de aves canoras (ODT5), pájaros (LCA, MCHCSH, ODT5), pajaritos silvestres (CVA), pajarito solitario (LCA), y un extraño conjunto en *Oficio de tinieblas 5*, al que repetidas veces llama "pájaros muertos".

Aves cercanas a nuestro entorno geográfico son: alcaraván (ODT5), arrendajo (LCA), búho (CVA, MDB, ODT5), calandria (EADP, ODT5), canario (SC36), cuclillo (NAYDDLDT, ODT5), cuervo (MDB, MPDM), gallina (ODT5), gallo (LFDPD, MDB, ODT5), golondrina (ODT5), gorrión (ODT5), jilguero o su equivalente en gallego, xílgaro (LCDSA, LFDPD, MDB, MPDM, ODT5, PDR, SC36), lechuza (LFDPD, MPDM, NAYDDLDT, SC36, TDH), mirlo (EADP, MCHCSH, MDB, MPDM, NAYDDLDT, ODT5, PDR, SC36), pájaro carpintero (LCA), pollo capón (CVA), ruiseñor y reiseñor, en gallego (EADP, MDB, MPDM, ODT5, PDR, SC36, TDH) y verderol (ODT5, SC36).

Hemos de añadir un grupo importante de aves exóticas: ave del paraíso (MDB), loro (CVA), un para nosotros desconocido "mosquitero musical" (EADP), y hasta nueve pájaros propios de Venezuela, capiscol, guacaba, güirirí, pavita, peraulata, pico-e-plata, soisola, tautaco y turpial, que son citados en *La catira*.

Hablando de aves, no deja Cela de recordarnos, con palabras, el típico sonido de la voz de media docena de ellos. Estas aves y sus onomatopeyas son: calandria, EADP ("pitiur, pir, pir, pitiur, pir, pir"), güirirí, LCA ("igüi-ri-ri!"), mirlo, EADP ("sriie, sriie"), mosquitero musical, EADP ("dididi, duí, duí, o, deá, deá, deá"), ruiseñor, EADP ("choqui-choqui-choqui" y "pin-pin-pin") y tautaco, LCA ("tau-tac, tau, tac").

Entre todos estos animales, los que aparecen en mayor número de novelas son: mirlo, ocho ocasiones; jilguero y ruiseñor, siete; y rana, grillo y lechuza, cuatro veces.

Por último, dos curiosidades: la idea de relacionar el canto de un ave con la muerte de un hombre, aparece en *La catira*, novela donde el ave es una pavita, y en *Oficio de tinieblas 5*, en la que el ave anunciadora de la tragedia es un búho. La segunda curiosidad es que hay animales, aves concretamente que tienen nombre: Moncho (cuervo, MPDM) - Tabeiron (mirlo, EADP) - Chirlirenciño (mirlo, MDB).

Obras musicales

Hay en el corpus novelístico de Cela un número importante de obras musicales citadas tanto de manera genérica como por su título concreto. Es posible agruparlas de muy diversas formas aunque no siempre resulte sencillo; en ocasiones nos traiciona la terminología: música popular es *A rianxeira*, también lo es *Mi jaca*, pero a esta última todo el mundo hispano la pondría como “copla”, nombre, por otra parte, aplicable a gran variedad de composiciones y no sólo a un tipo determinado de canciones españolas.

De todos modos y sólo con el ánimo de ofrecer una idea general de las obras citadas las recogemos en las siguientes líneas.

En primer lugar comenzaremos por recordar aquellas obras relacionadas de manera genérica. Todas son canciones aunque Cela las califica: canciones armoniosas (LCDSA), canción de moda (LC), canción que canta Nicolás (NAYDDLDT), canción revolucionaria (SC36), canciones de la frontera (CVA), canciones de soldados (ODT5), canciones galesas (MCHCSH), canciones italianas (TDH), canciones marineras (MCHCSH), una cancioncilla (EADP, MCHCSH, NAYDDLDT) y una canción infantil (MDB).

El mundo de la ópera también está representado. Predominan las wagnerianas: *El anillo del nibelungo* (ODT5), *El holandés errante* (ODT5), *El ocaso de los dioses* (MDB, ODT5), *El oro del Rin* (ODT5), *La walkiria* (ODT5), *Parsifal* (MDB), *Rienzi, el último tribuno* (ODT5), *Tanhäuser* (MDB, ODT5) y una “ópera de Wagner”, sin especificar (MDB). Otras obras del género son: *La traviata* (ODT5), *La bohème* (SC36), *La Dolores* (MPDM), “La donna è móbile”, fragmento perteneciente a *Rigoletto* (EADP, LC), *Madama Butterfly* (LCA) y *Nabucco* (MDB).

La opereta sólo aparece una vez, gracias a la cita de *La viuda alegre* (LC).

En cuanto a la zarzuela, encontramos: *Alma llanera* (LCA), *Bohemios* (LC), *Don Manolito* (TDH), *Doña Francisquita* (SC36), *Katuska* (SC36, TDH), *La bejarana* (LCA), *La boda de Luis Alonso* (MPDM), *La Calesera* (MPDM), *La canción del olvido* (TDH), *La del manojo de rosas* (LC, TDH), *La Dolorosa* (SC36), *La leyenda del beso* (MPDM), *La montería* (TDH), *La verbena de la Paloma* (LC, MDB), *Los Gavilanes* (TDH), *Los voluntarios* (MPDM), *Luisa Fernanda* (LC, TDH), y una zarzuela, inexistente para la que Cela sugiere ofrece el título de *Cuquita, pescadora de amor* (TDH). El género de la revista está representado por *El salto de cama*, *La chula tanguista*, *Las ansiosas* y *¡Que me la traigan!*, todas ellas referenciadas en SC36. A las zarzuelas y revistas podríamos añadir dos espectáculos titulados *Melodías de la Raza* y *Oriflomas de España*, citados en LC y TDH, respectivamente.

No falta, desde luego, la denominada música clásica, con referencias muy variadas: *Ave María*, de Gounod, (EADP, ODT5), *Cascanueces*, de Chaikovsky (LCDSA), *Claro de luna*,

de Beethoven (MPDM), *El conde de Salisbury*, de William Byrd (TDH), *La primavera* de Vivaldi (EADP), *Las patinadoras*, de Constant Lambert (MCHCSH, TDH), *Para Elisa*, de Beethoven (MPDM, ODT5), *Quinta sinfonía*, de Beethoven (SC36), *San Francisco sobre las olas*, de Liszt (EADP), la *Serenata*, de Schubert (ODT5, SC36), vales (LCDSA, ODT5) y polonesas de Chopin (MPDM, ODT5), sin especificar cuales, una inexistente *Sinfonía de la rosa de té*, de Vivaldi (EADP), y cinco vales de tipo vienés que podemos incluir en este grupo por su estructura sinfónica: *El Danubio azul* (EADP), *Voces de primavera* (MCHCSH) y *Leyenda de los bosques de Viena*, de Strauss, (MPDM), *Olas del Danubio*, de Ivanovici (MCHCSH) y *Vals de las olas*, de Juventino Rosas (MPDM).

Otros vales con menos pretensiones instrumentales son: *Gertrudis la patinadora*, *Los bosque de El Tirol*, *Pepita*, *Ramona*, *Vals de las horas* y *Vals de las velas*, todos citados en EADP. El *Vals de las horas* aparece también en LCDSA y el *Vals de las velas* en LCDSA y MPDM. Por último, dejemos constancia de *Almas gemelas* (LCA) y la cita de “vales ingleses” en LCDSA.

Himnos de carácter religiosos encontramos tres: *Corazón santo* (MDB, MPDM), *Gaudeamus igitur* (EADP) y *Tantum ergo* (LC). Los de exaltación política o patriótica son los siguientes: *Cara al sol* (MPDM), *Hijos del pueblo* (SC36), *Himno de Riego* (EADP, MDB, MPDM, SC36), *La Madelón* (EADP, LC, MDB, MPDM, ODT5, SC36), *La Marsellesa* (LCA, MPDM, SC36), *Marcha de Garibaldi* (EADP) o *Himno de Garibaldi* (ODT5), *Marcha del Antiguo Reino de Galicia* (MDB), *Marcha Real* (EADP, MDB, MPDM), *Oriamendi* (MDPM), *Puente de los franceses* (ODT5), *Tierra a la tierra, polvo al polvo* (CVA). A ellos hemos de añadir las citas genéricas del himno alemán (LC), el filipino (SC36) y un para nosotros desconocido himno del Club de las Solteras (SC36).

La viudita del Conde de Oré (LC) y *La viudita del conde laurel* (ODT5), son canciones infantiles; a ellas podríamos añadirles la *Nana bávara* citada en EADP.

La frontera entre folclore y música popular es, en ocasiones, muy sutil y siempre fuente de controversias y discusiones entre los expertos. A nosotros, que sólo buscamos un acercamiento general a las citas musicales existentes en las novelas del Premio Nobel gallego, nos basta con agrupar las obras musicales de ambos tipos. De Argentina se referencian los siguientes tangos: *Buenos Aires la Reina del Plata* (SC36), *Cuesta abajo* (MPDM), *Flor de arrabal* (ODT5), *Flor maleva* (ODT5), *Floreillas primaverales* (ODT5), *La cumparsita* (LC), *Melodía de arrabal* (MPDM) y *Yira, yira* (MPDM, TDH). Colombia tiene en el bambuco una música propia; dos aparecen recordados por Cela en *La catira: El nido parisién* y *San Trifón*. Cuba está representada por tres canciones: la para nosotros desconocida *Como soy de Vuelta Abajo* (MPDM), y las dos popularísimas *Quizás, quizás, quizás* (TDH) y *El manisero* (ODT5). A ellas hay que añadir el son *Muévete, Irene* (MDB, MPDM).

De Francia recuerda Cela una muy conocida canción, *La vie en rose* (ODT5) y una polca: *París, París* (MPDM). México es recordado en *Cristo versus Arizona* por medio de varios corridos: *Don Pedrito Jaramillo*, *Doña Elena y el francés*, *El corrido de José Mosqueda*, *Gregorio Cortez*, *Kiansis I*, *La casada infiel*, *La pastora*, *La Pensilvania*, *La realidad*, *Los sediciosos*, *Mariquita va al altar* y *Rito García*. A ellos debemos añadir el vals *Los enemigos de México*. Portugal es referenciado de manera genérica, por sus fados (MDB), Puerto Rico por la canción *Piel canela* (LCA), y Venezuela por *Florentino y el diablo*, *El cambur* y *Galerón del beso* (LCA).

Como es natural, la música española está muy presente. Tenemos lo que podríamos llamar música publicitaria, identificada por esa *Copita de ojén* que se cita dos veces (MPDM, SC36). El mundo del folclore más vulgar lo representan *Y si no se le quitan bailando los colores a la tabernera* (EADP) y el machacante soniquete de *No me mates con tomate* (MPDM). Al folclore gallego pertenece *A rianxeira* (LCA); al montañés *Desde Santurce a Bilbao* (EADP), al catalán el villancico *Desembre congelat* (ODT5) y a un folclore, digamos más culto, podemos adjudicarle el *Romance de don Gaiferos* (MPDM).

El mundo de la copla, ampliamente entendido, está presente gracias a la cita de: *Eres diferente* (TDH), *Herencia gitana* (SC36), *Lo siento mi amor* (LCDSA), *Los campanilleros* (SC36), *María de la O* (SC36), *Mi jaca* (MPDM, SC36) y *Muera el amor* (LCDSA). Por último el popular pasodoble aparece en varias ocasiones con títulos señeros: *El gato montés* (SC36, TDH), *Gallito* (MDB, TDH), *Las provincias* (SC36), *Marcial eres el más grande* (MPDM, TDH), *Pasodoble de Casa Carmena* (SC36) y *Tarde de sol* (LCA).

Cuatro vales de corte popular, que no hemos podido situar geográficamente, son *Corazón que gime*, *Horas de pasión*, *Noche campestre* y *Virgencita*, todos en *La catira*.

Por último, un grupo de músicas que engrosan el socorrido grupo de "sin clasificar": *Bernardino Chiricahua*, *Copla del muerto de hambre*, *Inspiración*, *Las solteras de Wymola* y *Rattling rakes nature makes* (CVA); *La Carmañola*, *La petite tonkinoise* y *Las solitarias huérfanas montenegrinas* (EADP); *Corazón que gime*, *Dominó*, *La ponchera de plata*, *Mango maduro*, y *Pigalle* (LCA); *Good night* y *La novia del calafate* (MCHCSH); *Balada de las mil sorpresas* (MDB); *Concierto de las esferas*, *FanfINETTE*, *Ma petite Marianne* y *Mon amour* (MPDM); *Be careful it's my heart* y *Lingit culum meum* (ODT5); *Aleluya*, *Nanette* y *No, no* (SC36), y *¿Por qué tardas amor?* (TDH).

Personas, personajes y conjuntos

Impresiona la cantidad de nombres y apodosos que utiliza Cela en sus novelas. Son nombres sonoros, explícitos, casi de filiación y con absoluta apariencia de pertenecer a

personas reales. Sería muy curioso comprobar si alguno de ellos existe o existió en la realidad. Ignoramos, por otra parte, si se ha compilado un censo de todos los relacionados por Cela en sus novelas. Si no fuera así, ahí queda la idea; sería un trabajo largo, sin duda, pero curioso y que habría que hacer con detenimiento y paciencia.

Incluye el novelista algunos intérpretes profesionales porque, mejor o peor, se ganan la vida con la música. Es el caso de Macario y Soane, componentes del dúo que toca en el Café de doña Rosa, tocan el piano y el violín, respectivamente; el violinista al que echaron del Café de doña Rosa, por imposición de don José Rodríguez de Madrid; otro violinista es el melencólico que toca las *Czardas* de Monti; un niño que canta flamenco y se gana la vida yendo con sus coplas de bar en bar, Matildita, que “da cuando puede, alguna clase de piano”, todos ellos en *La colmena*.

El grupo más numeroso de intérpretes lo forman los aficionados que hacen música sin que ésta sea su profesión. Aunque alguno hay que siente la necesidad de crear, de componer, casi todos son lo que podríamos llamar ejecutantes. Es el caso de Jaime Arce que “cantaba por lo bajo algún que otro trozo de zarzuela”; María Angustias, que quiso dedicarse al cante, y Paco el Sardina, tocador de guitarra, los tres de *La colmena*.

En nuestro análisis consideramos inicialmente tres grandes grupos: personajes históricos, personajes con nombre concreto y aquellos que lo tienen genérico.

Si ordenamos las novelas por el número creciente de personajes históricos que, de una u otra forma se relacionan con la música, tenemos: *San Camilo*, 36 (13 personajes). *El asesinato del perdedor* (11), *Oficio de tinieblas* 5 (9), *La cruz de San Andrés y Tobogán de hambrientos* (8), *Mazurca para dos muertos* (6), *Madera de boj* (3), *La colmena* (2), y *La catira* (1). No aparece ninguno en *Cristo versus Arizona*, *La familia de Pascual Duarte*, *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* y *Pabellón de reposo*.

Entre los **personajes históricos** citados encontramos compositores de música popular y clásicos. Antonio Carrillo (LCA), Manuel Alejandro (LCDSA) y Pedro Elías Gutiérrez (LCA), pertenecen al primer grupo. Los clásicos son: Antonio Vivaldi (EADP), Charles Gounod (ODT5), Federico Chopin (EADP, LCDSA, MPDM, ODT5, SC36, TDH), Franz Liszt (EADP), Franz Schubert (ODT5), Giacomo Puccini (ODT5, SC36), Giuseppe Verdi (ODT5), uno de los dos Johann Strauss (TDH), Ludwig van Beethoven (EADP, LCDSA, MPDM, ODT5, SC36), Peter Ilich Chaikovsky (LCDSA), Ricardo Wagner (MDB, ODT5), Vittorio Monti (LC), William Byrd (TDH) y Wolfgang A. Mozart (LCDSA). Hemos de añadir a Pablo Sorozábal citado en *San Camilo 36* en su doble actividad de compositor y director de la Banda Municipal de Madrid. Además y asociado con el mundo de la música clásica encontramos en *San Camilo 36* al prestigioso crítico Adolfo Salazar.

No faltan referencias a intérpretes, todos relacionados con el mundo de la música popular o con el de la revista y las variedades. Entre los primeros: Angelillo (SC36), Antonia Mercé "La Argentinita" (SC36), Antonio Chacón (TDH), Carlos Gardel (LCDSA, MPDM), Edith Piaf (MDB), Fred Astaire (TDH), Paul McCartney (EADP) y Raquel Meller (TDH). Los intérpretes más relacionados con el mundo del teatro, de la revista y de las variedades son: Alady (SC36), Amparito Sara (SC36), Bella Turquesa (SC36), Estrellita Castro (SC36), La Chelito (TDH), La Goya (SC36), Rocío Jurado (LCDSA), Tina de Jarqué (SC36) y Tórtola Valencia (LCDSA). Lily Pons, la famosa soprano, es recordada en *Mazurca para dos muertos*, pero no en calidad de cantante sino como intérprete cinematográfica.

Por último, Cela cita unos cuantos personajes históricos a los que relaciona con la música, aunque apenas tienen nada que ver con ella. Son estos: Adán y Eva (EADP), Caín y Abel (EADP), el Rey David (MPDM), Apolo y Mercurio (ODT5), Santa Icí, que hace referencia a Santa Lucía (MDB), Giuseppe Garibaldi (EADP), Rasputín (EADP) y Thomas Alva Edison (TDH).

Consideramos **personajes concretos** a aquellos de ficción que aparecen identificados por un nombre propio, con o sin apellidos o sobrenombres. Los transcribimos junto a la novela a que pertenecen.

En *Cristo versus Arizona*, son: Adelino Biendicho, Arturito Richard Stoneman, Bill Hiena Quijotoa, Cam Coyote Gonsales, Clarita Gavilán, Chabela Paradise, Chuchita Continental, Daniel, Douglas Roscommon, El narrador, El músico de la chupadera de San Mateo, Gerard Ospino, Gus Coral Kendall, Heriberto Espinosa, Hermana Clementina, Hermanas Torres, Jefferson, John Gibbon, Jovita, Luther, Margarito Benavides, Marinne, Martinita Bavispe, Pedro del Real, Pierre Duval, Sundance Kid, Ted y Ursulita.

En *El asesinato del perdedor*, Benjamín Collazos Martínez, Monje Barterot, La Abuelita, Fidel Barbaño Matueca, Cándido Maroñas Maroñas, Abraham el Lelilí, Ambrosio Bartolomé Arcenillas, Elsa, Mrs. Belushi, Norbert, Wences L. Wences, Petra Mandioca, Maggie, Nicolás Mengabril Artieda, Greta von Ratzel y Hans Schofschach.

En *La colmena*, Alfonso Seoane, Carmen de Oro, Dorita, Esperanza de Granada, Fidel Bustamante, Jaime Arce, José, José María, Julio García Morrazo, Leoncio Maestre, Marcario, Margarita, María Angustias, Martín Marco, Matildita, Novio de Margarita, Paco el sardina, Rosario Giralda y Saludable Fernández.

En *La catira*, Adelito Rosas, Catalina Borrego, Cecilia, Cleofa, Clorindo, Divino Pastor Manueles, Doctor Wohnsiedler, Evaristo, Feliciano Bujanda, Ferminito Vázquez, Filiberto Marqués, Gregorio Pérez, Helios López, Ildefonso Ramos, Jean Jacques, Job Chacín,

Juan Evangelista Pacheco, Manuel Colmenares, Marcelo Mendoza, María del Aire, Nueva de Lisímaco Cabudare, Publio Bujanda y Rafael Miquel López.

En *La cruz de San Andrés*, Apóstol de Obregón, Betty Boop, Esteban Rosende, Fabio Couto Martínez, José Luis Zabala, Julián, María Carlota, Miguel Negreira, Severino Fontenla y Smiltza.

En *La familia de Pascual Duarte*, El Estirao, Pascual Duarte, Santiago y Zacarías.

En *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, Eliacím, Eusebius W. Clownish, Fiorella dei Campi, Miriam, Mrs. Caldwell y Tom Dickinson.

En *Madera de boj*, Arthur Hicks, Botiflor do Peido Amarelo, Celso Tambura, Cura de Carnota, Elisabetiña de Casiana, Eudósio, Farruquiño Quintáns, Floro, Floro Cedeira, Guido Valtelini, Hermano Narciso, James E. Allen, Knut Skien, Liduvino Villadavil, Oliver Lovell, Pepiño Tasaraño, Petronilo, Polipia, Ricardiño, Rosalía a Tranqueira, Serafín, Spirto Santo Vilarelho, Susito, Trinidad Suárez Tembura, Vincent y Xerardiño Aldemunde.

En *Mazurca para dos muertos*, Ádega, Adela, Benicia Segade Beira, Brégimo Faramiñáns Jocín, Cidrán Segade, Claudio Montenegro, Concha da Cona, Cosme, Doroteo, Faustino Santalices Pérez, Fina la Pontevedresa, Florián Soutullo Dureixas, Gaudencio Beira, Georgina, Lázaro Codesal, Leoncio Coutelo, Los Guxindes, Madre de la señorita Ramona, Manueliño Remeseiro Domínguez, Martiñá, Matías Chufreteiro, Moncha, Policarpo el de la Bagañeira, Raimundo el de los Casandulfes, Rosalía Trasulfes, Rosicler, Señorita Ramona, Tío Cleto y Venancio León Martínez.

En *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, Abraham, David Andrade, Madeleine, Nicolás, Simón y Tomás Suárez.

En *Oficio de tinieblas 5*, Abel de Laura, Ansuperonimo, Bola de Nieve, Chicos Esculanus, Embungala, Enano Barrabás, Flaga IV, Florón el Querubín, Galatea IV, Gigante Ferragús, Harumichi no tsurak, Hombre vestido de Pierrot, Huérfano color salmón, Huérfano con varices, Incendiario de la santa tea, Ivon Hormisdas, Louis Fons Vitae, María Pipí, Nicolás Chaicor, Oficial de alabarderos, Orlando, Simón Yfroles y Ulpiano el lapidario.

En *Pabellón de reposo*, La señorita del 40 y Raimundo Lulio.

En *San Camilo 36*, Chato Getafe, Domingo Ibarra, Dominica Morcillo Fernández, Evelina Castellote, Gerardo Sanemeterio, Ginesa la Murcianita, Guillermo Zabalegui, Irma Hollywood, Isabel Ballester, Isabelita Nájera, Juani, La Hebrea, Lolita, Lolita Diaman-

te, Lolita Domínguez, Lupita, Maripi Fuentes, Miss Dolly, Rafaela, Roger Sisters, Senén, Toisha y Vicario.

En *Tobogán de hambrientos*, Amadeo, Aurelia Borrego, Begoñita Azcona Iturriberry, Belencita Catarroja Trainera, Blas, Canuto Gutiérrez Táliga, Cesarín Catarroja Trainera, Claudio Budia, Deogracias Callosa, Doña Dorotea, Dor and Francis The Rabbit Sisters, Dorotea, Felipín, Ginesica de Mazarrón, Hermano de don Romualdo Ramírez, Hermengaudio Tobalina, Villaroquel, Hijos de doña Lola Jubilla, Ivanovich, Joaquín Pérez Z., Joaquina Borrego, Juliana, La Joaquinita, Leocadinina, Magín de la Vega y Peralejo, María de la O de Frigiliana, Marujita, Moisés Borrego, Nabetse Ledif, Norberto Izalzu, Novio de la Joaquinita, Paquita, Paquita de Castro del Río, Patricio Caliente, Rafaelita la de los Guarretes, Rafaelito, Romano Regla, Sandalio Cabezuela Guadalén, Sebastián, Soledad Paterna, Tobías Pandorado Expósito, Tomasa Surrulla y Toribio Panadero.

Consideramos **personajes indefinidos** a aquellos que aparecen identificados con un nombre común. Como en el grupo anterior son numerosísimos y algunos de ellos curiosos.

En *Cristo versus Arizona* hemos encontrado: jóvenes casadas, la muerte y presos.

En *El asesinato del perdedor*: Bndolero, condesa ciega, escocés navegante, los perdedores, misionero, mozas, mujeres y tesorero capón.

En *La colmena* aparecen los siguientes: ciego, criada, matarife, niñas, niño que canta flamenco, planchadoras y vírgenes.

Cinco son los que encontramos en *La catira*: ángeles, el peón, maraquero, negros y peón.

En *La familia de Pascual Duarte* sólo aparecen "compañeros de soltería y de libranza".

Mrs. Caldwell habla con su hijo, presenta los siguientes: carpinteros de ribera, escolar entristecido, exministro, guardas del depósitos de cadáveres, minero italiano y pintores de naturalezas muertas.

Más numerosa es la presencia de estos personajes en *Madera de boj*: ánimas de la Santa Compañía, benedictinos, católicos, ciego, cómicos portugueses, cura, espíritu de un fraile redentorista, habitantes de Caramiñáns, moro sublevado, negros, querubín, ser vivo, titiritero, tripulantes del Salier, vieja y viudas.

También es relevante el número encontrado en *Mazurca para dos muertos*: ciego, esposas del Cordero, fraile motilón, hijoputa, indio peruano, jovencita, legionario

cubano, muda, muertos, muertos de Antioquía, narrador, primas, puta, republicano y zurupeto.

En *Oficio de tinieblas 5* es donde hallamos la relación más numerosa: abuelita vestida de negro, abuelito, amante afgana de tu primo, amante boliviana de tu primo, amante guayanesa de tu primo, amantes muertos, bufones, castrati del Vaticano, cazadores a caballo, hippies, huelguistas, indios chibchas, los que quedan vivos, mandilandines, maorí, monjas de clausura, mozas de la península del Labrador, niños bizcos y selváticos, novia de tu primo, obreros, policías en edad madura, sepultureros borrachos, soldados, trovadores, venecianos y verdugo.

En *Pabellón de reposo* son sólo cuatro: criada, marineros, mendigos y una mujer.

San Camilo 36, presenta esta lista: ángeles, borracho, ciego, criada, chibiris, inflagaitas, la juventud, las tísicas, mendigos, miliciano, nicaragüense, niñas, pianista nicaragüense, trapero y virgen citarista.

Por último, *Tobogán de hambrientos*, sólo presenta cuatro: ángeles, flamencos, las nenas y marquesona.

Todos estos personajes, tanto los concretos como los indefinidos, cantan, bailan, silban, tocan distintos instrumentos y no faltan compositores y hasta directores de orquesta.

Profesionales

En nuestra lengua hay tres maneras de identificar a quienes tocan un instrumento musical: Con un nombre específico (pianista, violinista...), con el del propio instrumento (fulano es trombón en una orquesta...) o anteponiendo cualquiera de los términos relacionados con la actividad musical (tocar, tañer, soplar...) al nombre del instrumento (mengano toca el piano, perengano tañe el arpa...). Cela emplea indistintamente las fórmulas indicadas, incluso crea un vocablo inexistente en nuestro *Diccionario*: arpisto (LCA).

No falta tampoco en nuestro lenguaje la ausencia de un sujeto que haga sonar un instrumento, utilizando en este caso algún tiempo impersonal del verbo. Aunque siempre hay alguien o algo que lo provoca, es frecuente escuchar o leer frases como éstas: "suenan las campanas", "tocan los clarines"; etc.

A los propósitos de estas páginas, consideramos como profesionales de un instrumento, no sólo a los que se ganan la vida con él, sino a todos los personajes que los tocan.

La mayoría de los personajes citados se limitan a tocar un sólo instrumento o a ejercer una sola actividad de este tipo, cantar o bailar, aunque no faltan quienes ejercen dos o más. Los hay verdaderamente polifacéticos: Tío Cleto (MPDM) toca la batería, la bandurria, la flauta, silba, canturrea y canta; Chuchita Continental (CVA) toca la guitarra, el acordeón, la armónica, canta y baila, y Gus Koral Kendall (CVA) toca el saxo, canta, baila, silba y se define como director de orquesta.

Personajes que cantan y tocan algún instrumento: Cam Coyote Gonsalves (CVA) banjo; Claudio Budia (TDH) bandolín; Clorindo (LCA) cuatro; Concha da Cona (MPDM) castañuelas; Faustino Santalices (MPDM) zanfoña; hijo de doña Jubilla (TDH) saxofón; Jean Jacques (LCA) piano; Juan Evangelista Pachecho (LCA) el furruco; Julio García Morrazo (LC) guitarrillo; marineros (PDR) acordeón; monje Basterot (EADP) acordeón; Paul McCartney (EADP) bajo eléctrico y Presentación Bujanda (LCA) maracas.

Cantan y bailan: Benicia Segade Beira (MPDM), Evelina Castellote (SC36), Flaga IV (ODT5), Lolita Domínguez (SC36), María de la O Frigiliana (TDH), Marujita (TDH), Saludable Fernández (LC), Ted (CVA), Isabelita Nájera (SC36), los ángeles (TDH).

Silban muchos personajes: Daniel (CVA), Tabeirón (EADP), Martín Marco (LC), Santiago y El Estirao (LFDPD), Eliacím (MCHCSH), Ricardiño, Floro Cedeira, Eudósio y Viudas (MDB), Martiñá y un republicano (MPDM), Ivon Hormisdas y Embungala (ODT5), Raimundo Lulio (PDR), Sebastián y Sandalio Cabezuela Guadalén (TDH).

En las novelas de Cela podemos encontrar acordeonistas, arpistas, campaneros, campanilleros, cantantes, cantaoras, cantores, compositores, citarista, cornetas, cupletistas, chantres, danzarinas, directores de coro y de orquesta, dulzainero, fagot, flautista, gaitero, guitarrista, laudista, maraqueros, musicógrafos, músicos de distinto tipo en general, oboísta, organista, percusionista, pianista, profesores de solfeo y de violín, rumberas, saxofonistas, trompetisa y violinista.

Y personajes que tocan la armónica, el armonio, el bandolín, la bandurria, el banjo, la batería, el bombardino, las castañuelas, el cornetín, el cuatro, el fiscorno, la lira, la mandolina, la ocarina, la trompa, la zanfona y la zambomba.

Las distintas especialidades de la voz humana están representadas en la novelística de Cela, aunque no excesivamente.

La voz de soprano aparece con referencia a dos personas: Isabel Ballester (SC36) citada en un anuncio radiofónico como protagonista de un concierto y Lily Pons (MPDM) por su participación en una película y no tanto como cantante. La hispana denominación de tiple, sólo la encontramos como referencia secundaria en EADP y ODT5, además de

la cita de Fiorella dei Campi (MCHCSH) y la de Vicente García Martínez (LCDSA), sacerdote con voz de este tipo.

Son dos los tenores citados: Guido Valtelini (MDB) y Toribio Panadero (TDH). Los barítonos son tres: Juan Evangelista Pacheco (LCA), Tom Dickinson (MCHCSH) y un miliciano (SC3). En cuanto a los bajos, Cela recuerda dos especialidades: la de bajo cantante que es Orlando (ODT5) y la de bajo profundo, asignada a los padres Cuadrado y Castrillón (LCDSA) y a las ranas (PDR).

No faltan personajes relacionados con otras actividades musicales: el artista de variedades Alady (SC36), el crítico Adolfo Salazar (SC36) y un par de musicógrafos o divulgadores, Gregorio Pérez y Filiberto Marqués (LCA).

Refranes, frases hechas y coloquiales.

No es Cela en sus novelas un escritor excesivamente refranero, aunque no faltan en ellas sentencias de este tipo o similares (frases hechas, coloquiales, modismos...), en especial en las obras de ambiente popular.

El tema no da para muchos análisis salvo que entremos en terrenos lingüísticos, distinguiendo entre frases hechas, locuciones adverbiales, refranes ... lo que no pretendemos. No obstante, podemos destacar algunos detalles sobre las expresiones de este tipo relacionadas con la música que pueden leerse en las novelas estudiadas en este volumen. En primer lugar, dejemos constancia del número de expresiones existentes: 64, que se distribuyen así: *La catira* (20 referencias), *Tobogán de hambrientos* (17), *Mazurca para dos muertos* (7), *San Camilo, 36* (4), *Cristo versus Arizona* (3), *La colmena* (3), *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (3), *Oficio de tinieblas 5* (2), *El asesinato del perdedor* (2), *La familia de Pascual Duarte* (2) y *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1).

Entre todas estas frases, algunas aparecen más de una vez. Son, concretamente: "Aso-mar la gaita" (LCA y TDH), "Cantar las tripas" (LCA, NAYDDLDT, ODT5, SC36), "Echar las campanas a [al] vuelo" (LC, MCHCSH, NAYDDLDT, TDH) y "Templar gaitas" (MPDM, TDH), que las encontramos cuatro veces. "Canto [cantos] de sirena" (ODT5, SC36), "Coser y cantar" (LC, MPDM, TDH), "Empezar el joropo" (LCA), "Quitar lo bailado" (MPDM, TDH), "Ser otro cantar" (EADP, SC36) y "Tener oído, tener buen oído" (CVA, LCA), aparecen en tres ocasiones. Y "Andar en coplas" (LCA), "¡Arpa y nos fuimos!" (LCA), "En menos que canta un gallo", (NAYDDLDT), "Estar [alegre] como unas castañuelas" (LFDPD, SC36) y "Llevar la voz cantante" (LCA, TDH), están dos veces.

Si analizamos los refranes y frases desde otros puntos de vista, encontraremos algunas curiosidades.

Son una docena las expresiones que, en su formulación, tienen relación con el canto: “Cantar como los ángeles” (TDH), “Cantar guaracha” (LCA), “Cantar las alabanzas” (LCA), “Cantar las tripas” (LCA, NAYDDLDT, ODT5, SC36), “Cantar victoria” (EADP), “Canto [cantos] de sirena” (ODT5, SC36), “Coser y cantar” (LC, MPDM, TDH), “Del coro al caño” o “Del caño al coro” (TDH), “En menos que canta un gallo” (NAYDDLDT), “Llevar la voz cantante” (LCA, TDH), “Otro gallo [me, te, le] cantara” (LCA) y “Ser otro cantar” (EADP, SC36). A ellos podríamos añadir una más, de origen gallego: “Viva Dios e cante o merlo, que tras do vrano ven o inverno” (MPDM).

Las siguientes frases apuntan a la danza o al baile: “Bailar a su aire” (TDH), “Bailar al son que tocan” (TDH), “Bailar de coronilla” (TDH), “Bailar el galerón” (LCA), “Bailar en un tusero” (LCA), “Bailar la voz” (TDH), “Donde tigre pone baile, burro no saca pareja” (LCA), “Menear el solomillo” (TDH), “Meter los perros en danza” (LFDPD), “Que se joda y baile” (MPDM), y “Quitar lo bailado” (MPDM, TDH).

Frases en cuyo enunciado aparece un instrumento musical: “A bombo y platillo” (MPDM), “Al que no le guste el son, que le eche la colcha al arpa ” (LCA), “Aguantar los discos” (LCA), “¡Arpa y nos fuimos!” (LCA), “Arpa, maraca y buche” (LCA). “Asomar la gaita” (LCA, TDH), “Como fruta de maraca” (LCA), “Echar las campanas a [al] vuelo” (LC, MCHCSH, NAYDDLDT, TDH), “Embolsar el violín” (LCA), “Estar [alegre] como unas castañuelas” (LFDPD, SC36), “No venir con gaitas” (TDH), “Palo de maraca [Poner como] (LCA) y “Templar gaitas” (MPDM, TDH).

Un tercer grupo de frases y refranes tiene que ver con las formas musicales: “Al que no le guste el son, que le eche la colcha al arpa ” (LCA), “Andar en coplas” (LCA), “Bailar el galerón” (LCA), “Cantar guaracha” (LCA), “Empezar el joropo” (LCA) y “Esta vida es un fandango” (TDH).

Cerramos este comentario indicando que Cela registra varios refranes españoles, uno gallego, “Viva Dios e cante o merlo, que tras do vrano ven o inverno”, (MPDM) y algunos extranjeros. Estos últimos son “Bailar el galerón” (LCA, colombiano), “Al cabo la muerte es flaca” (CVA, mexicano), y “Al que no le guste el son que le eche la colcha al arpa”, “¡Arpa y nos fuimos”, “Arpa, maraca y buche”, “Bailar en un tusero”, “Cantar guaracha”, “Como fruta de maraca”, “Donde tigre pone baile, burro no saca pareja”, “Embolsar el violín” y “Empezar el joropo” (LCA, todos venezolanos). Hay que añadir “Cantar las alabanzas”, incluido en *La catira*, “Discurrir menos que el músico de la Chupadera de San Mateo”, en *Cristo versus Arizona*, y “Hacer el coro”, en *La familia de Pascual Duarte*.

Técnica musical en general

Incluimos en este apartado términos muy relacionados con la música, aunque Cela no siempre los utilice en un contexto musical.

Entre ellos tenemos palabras pertenecientes al vocabulario técnico de la música: acorde (EADP, LCA, ODT5), armonía (CVA, MDB, TDH), arpeggio (CVA, ODT5, PDR), cadencia (LCA, ODT5), compás (LC, LCA, MCHCSH, MDB, MPDM, PDR, SC36, TDH), contrapunto (LCA, ODT5, SC36, TDH), entonación (CVA, MDB), escala (PDR, SC36), falsete (LFDPD, TDH), monocorde (ODT5), quinta (ODT5), ritmo (EADP, LCA, MCHCSH, MDB, TDH), ritmo binario (ODT5), seis por ocho (LCA) y trémolo (ODT5).

No faltan palabras que se relacionan con las formas de estudiar la música y con los materiales que se emplean: de oído (MPDM), de solfa (MPDM), solfa (LCA, MPDM, NA-YDDLDT), solfeo (CVA, ODT5, TDH), notación (LCA), papel pautado (ODT5), pauta (LCA) y pentagrama (ODT5).

Relacionadas con la música existen un par de expresiones encontradas en *Oficio de tinieblas 5*: “colocación de la voz” y “cambio de voz”.

Por último, tres adjetivos asociables a términos técnicos musicales: armoniosa (LCDSA, PDR, TDH), melodiosa (LCA, MPDM, ODT5), rítmico (LCA).

Varios

En la mayoría de las clasificaciones hay un grupo que, necesariamente, debe albergar elementos de difícil encaje en los conjuntos que se establecen. En nuestro caso lo hemos llamado “varios”, denominación tan socorrida como poco original.

En él damos cabida a la palabra “arrocito”, término venezolano que significa fiesta pobre con música y baile; a la referencia a un festival, el Certamen Musical de Panamá, cuyos detalles desconocemos; y a un libro *Valsiao, escobillao y zapatiao*, sobre el joropo, citas todas ellas incluidas en La catira.

Incluimos, además, dos curiosas referencias de LCDSA: “El Gaitero Bucólico”, marca de papel higiénico, y “el Puerco Espín Trompetero”, nombre que puede adoptar un verdugo para no ser aislado por sus vecinos.

Cerramos esta capítulo con la reseña de la frase **voz de flauta** con la que Cela alude de manera genérica a comportamientos o actitudes afeminadas en MDB, MPDM y NA-YDDLDT.

Conclusiones

Si tuviéramos que resumir en una palabra este trabajo, quizá deberíamos utilizar la de “sorpresa”, porque, después de conocer que Camilo José Cela no se interesaba por la música, incluso no tenía por ella la menor consideración, causa sorpresa la cantidad de referencias musicales incluidas en sus novelas (como en el resto de sus obras). Música, ya lo hemos dicho, de carácter popular, música que acompaña las actividades habituales de los personajes, música “de diario”, de ambiente, como también hemos apuntado.

En términos generales, la música citada en estas obras no es “escuchada”; en el sentido en que se escucha un concierto o una representación lírica, es decir con atención exclusiva en el sonido. Es música que “suena”, que acompaña a otras actividades; incluso cuando por la narración parece que los personajes la requieren expresamente.

Es lástima que no podamos conocer los detalles de cómo y por qué nuestro Premio Nobel incluía las manifestaciones del arte de los sonidos a sus escritos, pero el hecho es que autores, canciones, instrumentos, formas musicales y personajes “músicos” están presentes en ellos.



Camilo José Cela. 1952

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, PEDRO. *Las cosas de Don Camilo*. Ediciones Cordera, Guadalajara, 2002.
- CELA CONDE, CAMILO JOSÉ. *Cela mi padre*. Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 1989
- CELA Y TRULOCK, CAMILO JOSÉ. *Oficio de tinieblas 5*. Editorial Noguer. Barcelona, 1975.
- *La catira*. Editorial Noguer. Barcelona, 1976.
 - *La colmena*. 20 edición. Editorial Noguer, Barcelona 1976.
 - *La familia de Pascual Duarte*. Ediciones Destino. Col. Destinolibro, nº 4 – 4ª edic. Barcelona, 1976.
 - *Viaje al Pirineo de Lérida*. Editorial Noguer. Barcelona, 1976.
 - *Mrs. Caldwell habla con su hijo*. Ediciones Destino. Col. Destinolibro, vol. 58. Barcelona, 1979.
 - *San Camilo 1936*. Editorial Noguer. Decimocuarta edición. Barcelona, 1981.
 - *Mazurca para dos muertos*. Literatura contemporánea. Seix Barral. Barcelona, 1984.
 - *Tobogán de hambrientos*. Plaza & Janés. Barcelona, 1987.
 - *Judíos, moros y cristianos*. Ediciones Destino y Planeta de Agostini. Obras completas, vol. VI. Barcelona, 1989.
 - *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*. Ediciones Destino y Planeta de Agostini. Obras completas, vol. I. Barcelona, 1989.
 - *Pabellón de reposo*. Ediciones Destino y Planeta de Agostini. Obras completas, vol. I. Barcelona, 1989.
 - *Primer viaje andaluz*. Plaza & Janés, Barcelona, 1989.
 - *Cristo versus Arizona*. Ediciones Destino. y Editorial Planeta–De Agostini. Obras completas, vol. 37. Barcelona, 1990.
 - *Viaje a la Alcarria*. Literatura Contemporánea, nº 49. Seix Barral, Barcelona, 1993.
 - *El asesinato del perdedor*. Seix Barral. Biblioteca breve. Barcelona, 1994.
 - *La cruz de San Andrés*. Editorial Planeta, Barcelona 1994.
 - *Madera de boj*. Espasa Calpe, Madrid, 1999.
 - *La rosa*. Espasa Calpe, Madrid, 2001.
- GARCÍA MARQUINA, FRANCISCO. *Cela: masculino singular. Biografía íntima de C.J.C.* Plaza & Janés. Cambio16. Barcelona, 1991.
- LÓPEZ VILLABRILLE, FAUSTO. *Colección de juegos para niños de ambos sexos*. Madrid, 1885 (Ed. digital de www.cenvantesvirtual.com).
- MARIBLANCA CANEYRO, ROSARIO. *Bailar en Madrid. 1833-1950*. Madrid, 1999.

RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO. *Cantos populares españoles*. Sevilla, 1882.

SBARBI, JOSÉ MARÍA. *Florilegio o Ramillete alfabético de refranes o modismos comparativos y ponderativos de la lengua castellana, definidos razonadamente y en estilo ameno por...*
Edición digital (de www.cervantesvirtual.com) basada en la de Madrid, Imprenta de A. Gómez Fuentenebro, 1873.