

MÚSICA Y CANTOS EN LOS DRAMAS ROMÁNTICOS ESPAÑOLES: PERTINENCIA ESPECTACULAR Y FUNCIONALIDAD SEMÁNTICA.

Montserrat RIBAO PEREIRA
(Universidad de Vigo)

Aceptado: 9-VIII-2001

RESUMEN: *La música, ligada al género dramático desde sus orígenes, adquiere en el teatro romántico español una particular relevancia. El «furor filarmónico» que según Bretón y Mesonero se apodera de Madrid en los años treinta de siglo XIX, no sólo convierte a la ópera en el más rentable de los espectáculos de la capital, sino que, al acaparar el interés y las inversiones de los empresarios, incide negativamente en la buena marcha del teatro de verso. Pero incluso este último no se puede concebir, espectacularmente hablando, sin tener en cuenta la importancia que la puesta en escena romántica otorga a la música, tanto a la exterior (ambientación instrumental, coros, trovas, romanzas...), como a la interior, emanada de la estructuración de la sintaxis. En nuestro trabajo nos ocupamos de la primera de estas dos vertientes, tomando como punto de referencia los dramas románticos que se representan en Madrid coincidiendo con el auge de la ópera italiana en los años de la Regencia de María Cristina (1834-1840). Palabras clave: Teatro, drama, Romanticismo, música, espectacularidad.*

ABSTRACT: *Music, bounded to dramatic genre from its beginnings, acquires special relevance in the Spanish romantic theatre. During the third decade of the 19th century and according to Breton and Mesonero, «philharmonic passion» gets hold of Madrid, and not only turns opera into the most profitable performance but also has a negative effect on theatre written in verse because impresario's interest and money are centred on opera. However, romantic theatre written in verse cannot be understood without having in mind the importance of background music (orchestration, chorus...), as well as the importance of the music produced by the syntactic structure of the verses. The objective of the present work is to analyse background music in romantic dramas during the years in which María Cristina was regent (1834-1840). Key words: Theatre, drama, Romanticism, music, spectacle.*

La música, ligada al género dramático desde sus orígenes, adquiere en el teatro romántico español una particular relevancia. El «furor filarmónico» que según Bretón y Mesonero se apodera de Madrid en los años treinta de siglo XIX, no sólo convierte a la ópera en el más rentable de los espectáculos de la capital, sino que, al acaparar el interés y las inversiones de los empresarios, incide negativamente en la buena marcha

del teatro de verso.⁴⁸ Pero incluso este último no se puede concebir, espectacularmente hablando, sin tener en cuenta la importancia que la puesta en escena romántica otorga a la música, tanto a la *exterior* (ambientación instrumental, coros, trovas, romanzas...), como a la interior, emanada de la prosodia, eufonía y estructuración de la sintaxis, tal y como ha analizado L. Busquets en relación a *Don Álvaro o la fuerza del sino*.⁴⁹ En las próximas páginas vamos a ocuparnos de la primera de estas dos vertientes, tomando como punto de referencia los dramas románticos que se representan en Madrid coincidiendo con el auge de la ópera italiana en los años de la Regencia de María Cristina (1834-1840).⁵⁰

Son muy conocidas las adaptaciones operísticas de dramas románticos españoles y extranjeros. En el ámbito hispano, tanto *El Trovador* como *Don Álvaro o la fuerza del sino* —por citar los títulos más conocidos— albergan en su espectacularidad teatral el germen de la transtextualización que Verdi y sus libretistas operarán sobre los mismos.⁵¹ En los años en que el romanticismo triunfa en España existe una gran permeabilidad entre géneros y estéticas, de ahí que las veladas teatrales en las salas públicas de Madrid se inicien con una obertura, que puede no guardar relación alguna con la pieza dramática representada posteriormente, o que, por el contrario, puede integrarse en el primero de sus actos.⁵² En este último caso, la música se convierte un actante más del discurso mimético, tal y como sucede en el primer título de García Gutiérrez, cuya importancia en el panorama teatral del romanticismo hispano justifica el detenimiento con que analizamos sus escenas musicales antes de pasar al estudio de otros dramas, menos conocidos e importantes, pero igualmente significativos en el ámbito que nos ocupa.⁵³

⁴⁸ M. Bretón de los Herreros, *Contra el furor filarmónico o más bien contra los que desprecian el teatro español*, Madrid, Burgos, 1828, y «El furor filarmónico», *Obras*, Madrid, Ginesta, 1883-1884, pp. 17-24; R de Mesonero Romanos, «La filarmonía», *Escenas matritenses*, en *Obras*, Madrid, B. A. E., Atlas, 1967, vol. I, pp. 175-178. Panorama general de las tensiones a que está sometido el teatro de verso en estos años en G. C. Martín, «Querer y no poder o el teatro español de 1825 a 1836», *Studies in Eighteenth Century Spanish Literature and Romanticism in Honour of John Clarkson*, Delaware, 1985, pp. 123-131; del mismo: «Larra y el teatro: censura, crítica e historia», I, *Romance Quaterly*, vol. 33, n° 3, 1986, pp. 431-437, y II, *Romance Quaterly*, vol. 34, n° 4, 1987, pp. 345-349.

⁴⁹ L. Busquets, «Estructuras musicales en *Don Álvaro o la fuerza del sino*», *Revista de Literatura*, 102, 1989, pp. 433-461.

⁵⁰ Sobre la ópera y el teatro romántico *vid.* D. T. Gies, «Entre el drama y la ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII», *Bulletin Hispanique*, 91, 1, 1989, pp. 37-60. Panorama general de la música en estos años en C. Poullain, «Apuntes sobre la vida musical en España en la época romántica», *Iris*, 3, 1982, pp. 189-215, y J. Subirá, *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor, 1945.

⁵¹ Concepto de transtextualidad y diferentes tipos de relaciones intertextuales en G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

⁵² Como señala J. Yxart «aquél [el romántico] es un teatro cantante, un intermedio entre el verdadero drama y la ópera» (*El arte escénico en España*, Barcelona, Alta Fulla, 1987, vol. 1, p. 24; 1ª ed.: Barcelona, Imprenta de La Vanguardia, 1894-96).

⁵³ Sobre la musicalidad de *El Trovador* y sus posteriores adaptaciones operísticas, *vid.* D. Kimbell, «*Il Trovatore*: Camarano and García Gutiérrez», *Atti del III Congresso Internazionale di studi verdiani*, Parma, 1974, pp. 34-44; C. Ruiz Silva, «*El Trovador* de García Gutiérrez, drama y melodrama», *Cuadernos*

Para el estreno de *El Trovador* se compusieron tres piezas musicales, que actualmente se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid: una obertura, la «Canción del trovador» y el «Canto de la gitana».⁵⁴ J. L. Picoche, en su edición del drama, ya expuso algunas características de estas partituras, indicando que el tema del canto de Azucena es el mismo de la obertura.⁵⁵ Esto quiere decir que el personaje femenino más importante de la obra, que para un lector no aparece hasta la tercera jornada, ha sido ya presentado, musicalmente, en la pieza que precede al inicio de la acción dramatizada. La relevancia de Azucena es de inmediato reconocida por el espectador, que asocia a la protagonista con el *leit-motif* melódico de la representación. Es evidente que la pertinencia de la música en uno de los títulos más aplaudidos de su tiempo no radica tan sólo en el potencial ornamental o espectacular implícito en la misma, sino también en su valor connotativo y en su efectividad en la caracterización de personajes.

El «Canto del trovador», por su parte, actúa también como individualizador de la personalidad de Manrique. El protagonista no aparece hasta haber sido presentado verbalmente por distintos personajes, y, en consecuencia, desde diferentes puntos de vista. Sin embargo, todos coinciden en asociarle con una melodía, su canto, que le hace presente en las tablas, de forma metonímica, antes de que tenga lugar su irrupción efectiva. En la primera escena del drama, la conversación de los criados pone de relieve esta constante:

GUZMÁN: Entró efectivamente; pero en el momento mismo, cuando lleno de amor y de esperanza se le figuraba que iba a tocar la felicidad suprema, un preludio del laúd del maldito trovador vino a sacarle de su delirio.

FERRANDO: ¡Del trovador! (Jornada I, esc. 1, ed. cit., p. 116).

En la cuarta escena de la tercera jornada escuchamos ese preludio que menciona Guzmán, y con él la trova de Manrique que avisa a Leonor —y al espectador— de su inminente entrada en el convento donde su amada acaba de profesar:

Buscando viene anhelante
a la prenda de su amor,
a su pesar consagrada
en los altares de Dios.
Despierta, Leonor,
Leonor.

(Jornada III, esc. 4, ed. cit., pp. 151-152).

La sacrílega irrupción del trovador, precedida por el anuncio de la misma, no

Hispanoamericanos, 335, mayo, 1978, pp. 451-465. A propósito de las adaptaciones operísticas de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, vid. B. F. Sedwick, «Rivas *Don Álvaro* and Verdi's *La forza del destino*», *Modern Language Quarterly*, XVI, 1955, pp. 124-129; L. Busquets, *Rivas y Verdi. Del Don Álvaro a la Forza del Destino*, Roma, Bulzoni, 1988; C. Ruiz Silva, ed. de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 65-67.

⁵⁴ Biblioteca Municipal de Madrid («música de comedias 15-4»).

⁵⁵ A. García Gutiérrez, *El Trovador*, ed. de J. L. Picoche, Madrid, Alhambra, 1979, pp. 325-339.

puede ser, como afirma A. Vilarnovo, más estelar.⁵⁶

En la última jornada el canto de Manrique ya no le anuncia, sino que le sustituye en escena. Ruiz y Leonor llegan al pie de la celda en que está encerrado el protagonista; el único indicio que los personajes y el público tienen de su presencia en ese espacio es, justamente, la canción que escuchamos:

MANRIQUE *dentro*: No llores si a saber llegas
que me matan por traidor,
que el amarte es mi delito,
y en el amar no hay baldón
¡Ay! Adiós, Leonor,
Leonor.
LEONOR: ¡Que no llore yo! ¡Cruel!
No sabe cuánto le quiero.
¡Que no llore, cuando muero
en mi juventud por él!
(Jornada V, esc. 2, ed. cit., p. 180).

La letra de la trova permite que el trovador continúe su diálogo musical con la mujer, confirmando la importancia de una forma de comunicación, la musical, que ha estado presente en todos los encuentros y desencuentros de la pareja. Buena muestra de ello es la escena de la profesión, en la segunda jornada. La comitiva religiosa que acompaña a Leonor se desplaza, de forma casi procesional, por las tablas, mientras se escucha una música de órgano y un canto sacro que proceden del interior. Tras despedirse de Jimena y del mundo, la protagonista y su séquito se dirigen a la iglesia, espacio de la ficción dramática colocado fuera de escena; al mismo tiempo se escucha, con más intensidad, una antifona. La melodía sacra invade el escenario durante los instantes en que este permanece solo.⁵⁷ Estos elementos musicales actúan como un reclamo para Manrique, que acude a la puerta de la iglesia como si fuese la misma Leonor quien le llamara. De hecho, la mujer no pronuncia ni una sola palabra en escena. Al otro lado de la misma tiene lugar la ceremonia de consagración que Manrique relata al público:

GUZMÁN: ¡Oyes el canto?
FERRANDO: Sí, a fe.
GUZMÁN: En la ceremonia están.
MANRIQUE: ¡Qué escucho... cielos! es ella...
Allí está bañada en llanto,
junto al altar sacrosanto,

⁵⁶ A. Vilarnovo, «Poética del sonido en *El Trovador*», *Revista de Literatura*, 95, 1986, pp. 101-113.

⁵⁷ La presencia de estos elementos musicales (antifona, órgano, coro) es señalada en el *apunte*, o cuaderno para la puesta en escena que la compañía utilizó en el montaje de la obra. Tanto este como los demás *apuntes* utilizados en sucesivas reposiciones de la pieza se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid (TEA 178-3 y TEA 178-4). A propósito de los *apuntes* vid. M. Ribao Pereira, «Acerca de los *apuntes* y sus posibilidades en el estudio del teatro romántico español (1835-1845)», *España Contemporánea*, XII, 2, 1999, pp. 67-86, y *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*, Pamplona EUSA, 1999.

y con su dolor más bella.
(Jornada II, esc. 8, ed. cit., p. 141).

Los cantos continúan «hasta un momento después de concluida la jornada. (...) Leonor, Jimena y el séquito salen de la iglesia y se dirigen a la puerta del claustro» (ed. cit., p. 141).⁵⁸ Manrique levanta la visera que hasta ese momento cubría su rostro; aumenta la intensidad del canto, que sustituye al diálogo entre los personajes; la protagonista le reconoce, y sin decir nada cae desmayada.

La presencia de la música (ejecutada o aludida) es constante a lo largo de toda la obra, y una buena muestra de su trascendencia, desde los puntos de vista espectacular y significativo, es el gran número de versiones que de los cantos de *El Trovador* circularon en pliego suelto durante el pasado siglo, y la parodia de que, además, serán objeto en *Los hijos del tío Tronera*.⁵⁹

La importancia de las escenas musicales es idéntica en otros dramas, menos conocidos, de la misma época. En el conflicto amoroso entre Figueroa y doña Clara, protagonistas del drama de Espronceda *Amor vengá sus agravios*,⁶⁰ los cantos desempeñan un papel similar al que hemos analizado en *El Trovador*. En el primer acto, Figueroa contrata a unos músicos para ofrecer una serenata a su amada; la canción es la seña para que la muchacha acuda a la cita con su galán:

Despierta, hermosa señora,
señora del alma mía:
den luz a la noche umbría
tus ojos que soles son.
(Acto I, cuadro II, esc. 2, p. 209).

Clara —como Leonor en *El Trovador*— despierta del sueño al que la habían conducido sus cavilaciones, y acude a la cita. La misma melodía sirve de fondo al diálogo amoroso de los dos amantes; la letra de la canción funciona, en realidad, como una parte del mismo:

La flor más pura y galana
que al abril fecundo adora
al despuntar de la aurora
perfuma el primer albor:
pero es mil veces más puro
de tu boca el blando aliento
si perfuma en torno al viento

⁵⁸ Sobre la funcionalidad del sonido en los finales de acto, vid. A. Vilarnovo, «Poética del sonido...», art. cit., p. 109.

⁵⁹ Vid. J. Marco, *Literatura popular en España*, Madrid, Taurus, 1977, vol. 2, pp. 363-366, V. Valverde Rodao, «Lo que son tragedias, o la parodia dramática de 1830 a 1850», en AA.VV., *Teatro romántico spagnolo. Autori, personaggi, nuovi analisi*, Bologna, patron, 1984, pp. 135-158, y S. Crespo Matellán, *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad, 1979, p. 81.

⁶⁰ J. de Espronceda y E. Moreno López, *Amor vengá sus agravios*, Madrid, B. A. E., Atlas, 1954, pp. 203-256 (1ª ed.: 1838).

tierno suspiro de amor.
 Oye mi voz.
 Oye mi voz.
 (*Idem*, p. 210).

Terminada la entrevista, los músicos abandonan la escena con esta otra estrofa, que prolonga, musicalmente, el decurso de la acción dramatizada:

Adiós, mis dulces amores,
 que envidiosa el alba fría
 ya raya en oriente el día
 para turbar nuestro placer.
 Adiós, señora; mi alma
 dejo al partirme contigo.
 Amante triste maldigo,
 aurora, tu rosicler.
 Guárdame fe.
 Guárdame fe.
 (*Idem*, p. 121).

En *La Conjuración de Venecia*, Laura acude al sepulcro de sus antepasados y aguarda la llegada de Rugiero.⁶¹ Asomada a la ventana, escucha la canción del barquero que trae a su esposo a la cita de amor. La melodía envuelve la irrupción del protagonista masculino en un ambiente funesto, cargado de malos augurios:

En hora fatal Leandro
 cruzaba una noche el mar,
 diciendo a las recias olas:
 dejadme llegar allá,
 que la prenda de mi alma
 esperándome estará;
 si queréis mi triste vida,
 a la vuelta la tomad...
 Dejadme llegar...
 Dejadme...
 verla y expirar...
 (Acto II, esc. 3, ed. cit., pp. 206-7.)

El contenido de esta canción, interpretada desde dentro, avanza para el espectador el desenlace de unos amores apenas esbozados, y que adivinábamos prohibidos al conocer que el sepulcro era el espacio del encuentro entre los amantes. Más adelante, en el cuarto acto, tras un baile protagonizado por los conjurados que, al amparo de sus máscaras de carnaval, aguardan la señal que de inicio a la sublevación contra el Dux, entra en escena un grupo de peregrinos cuyas canciones sobre Tierra Santa recuerdan al espectador un detalle, hasta este momento anecdótico, de la vida del juez Pedro

⁶¹ F. Martínez de la Rosa, *La Conjuración de Venecia*, ed. de M. J. Alonso Seoane, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 9-170 (1ª ed.: París, Didot, 1830). La música de este drama, compuesta por R. Carnicer, se conserva en la Biblioteca Municipal de Madrid («música de comedias 9-6»).

Mososini: su esposa y su hijo habían perecido, muchos años antes, en un ataque musulmán al barco en que viajaban:

Calla, blasfemo: que el cielo
castiga a su pueblo fiel;
mas nunca niega a Israel
la esperanza y el consuelo:
tu ruina en breve será
del mundo salud y ejemplo;
y de Sión en el templo
nuevo canto sonará.
(Acto IV, esc. 7, ed. cit., p. 257).

La pertinencia de esta pieza es extraordinaria a la hora de suscitar en el público el establecimiento de relaciones entre hechos aparentemente inconexos (el misterioso origen de Rugiero, la pérdida del hijo que sufre el juez...), potenciando así la consecución de un doble efecto: intriga e inquietud.

Terminada su intervención, los peregrinos se retiran al fondo, seguidos por una parte de su auditorio; el resto permanece en el primer plano, presenciando una nueva escena musical, esta vez protagonizada por un enmascarado que interpreta una premonitoria canción sobre la muerte, esa misma noche, del carnaval:

¡Pobre Carnaval,
qué noche le espera!
La vieja traidora
ya le abre la huesa:
toquen las campanas,
enciendan las velas,
y en coro cantando,
vamos a la fiesta.
(Acto IV, esc. 8, ed. cit., pp. 258-9).

Las campanadas del reloj al que alude el canto, señalan en efecto la medianoche, y con ella final de la fiesta y el comienzo de la sublevación. El *calculado desorden* con que se han sucedido hasta aquí las diferentes intervenciones de los personajes dejará paso al tumulto de las *masas* corriendo de un lado a otro de la escena.

Premonitorios son también los cantos que aparecen en *Vellido Dolfos*.⁶² En el tercer acto, Vellido —enamorado de la reina Urraca, que sufre el asedio de Zamora por parte de su hermano— asesina al rey Sancho a los pies de las muralla de la ciudad. El crimen se ejecuta fuera de escena; el público es informado del mismo, de forma indirecta, a través de los centinelas que canturrean viejos romances de traición y muerte. La nocturnidad de los hechos incrementa la verosimilitud de la trama, y permite que la letra de las canciones entonadas por los centinelas cobre aún mayor significado. La oscuridad ambiental coincide, asimismo, con la del ambiente de luto

⁶² M. Bretón de los Herreros, *Vellido Dolfos*, Madrid, Repullés, 1839. Las partituras que se utilizaron en el estreno de esta pieza se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid («música de comedias 36-22»).

que se desprende de dichos romances. Así, en la escena segunda:

¡Ay, niña! ¿Quién te dijera
que las joyas que te puso
tan pronto se trocarían
en negro y amargo luto!
¡No fíes, conde infeliz,
en los vítores el vulgo!
¡Arma el brazo, guarda el pecho,
que hay cien traidores ocultos!
(Acto III, esc. 2, ed. cit., p. 48),

o en la cuarta:

¡Mira que velan los Velas
rencorosos y perjuros;
mira que el conde Rodrigo
ya aguza el puñal sañudo!
(Acto III, esc. 4, ed. cit., p. 49).

Los viejos romances crean una especie de concordancia *ad sensum* con el tono general. El anticipo trágico no es explícito, pero quizá por eso su fuerza expresiva es mayor.

El carácter premonitorio de los cantos ejecutados en escena también es perfectamente visible en *Alfredo*, de J. F. Pacheco.⁶³ El protagonista, cuyo mayor anhelo era ir a Tierra Santa en busca de su padre, un cruzado del que no tenía noticias desde hacía tiempo, olvida sus buenas intenciones al enamorarse de la supuesta viuda de su progenitor. En el acto I escuchamos una canción de cruzada que, además de anticipar el desenlace funesto del drama, juega con la coincidencia entre el nombre del protagonista y el del rey que acaudilló la Tercera Cruzada:

¡Ricardo...! Ricardo volaba el primero,
brillando entre todos cual rayo de luz...
Torrentes de sangre derrama su acero...
¡Victoria a Ricardo! ¡Victoria a la Cruz!
¡Despierta, Ricardo!... Tu amigo se lanza,
romper tus cadenas ansiando o morir...
¡Despierta, Ricardo!... Victoria o venganza
su espada de fuego sabrá conseguir.
(Acto I, esc. 2, ed. cit., p. 13).

La misma melodía aparecerá en el quinto acto: «Óyese el preludeo del arpa del primer acto. Una voz canta como allí» (ed. cit., p. 117). Pero la letra de la estrofa ha variado ligeramente:

⁶³ J. F. Pacheco, *Alfredo*, Madrid, Jordán, 1835. Las partituras utilizadas en el estreno de la pieza se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid («música de comedias 38-6»).

¡Despierta, Ricardo!... Ya Alfredo se lanza
[a] romper tus cadenas ansiando o morir...
¡Despierta, Ricardo! Victoria y venganza
la espada de Alfredo sabrá conseguir.
(Acto V, esc. 7, p. 117).

Estos versos ya no evocan en Alfredo el recuerdo de su padre, supuestamente muerto en las cruzadas, sino que le recuerdan su culpa: los perdidos ideales del pasado, que le habían hecho contemplar la posibilidad de ir a Tierra Santa a rescatar a su progenitor, y la culpa actual, al haberse casado con la esposa del mismo. La letra de las canciones que se ejecutan en esta pieza dibujan la personalidad del protagonista, ya que comunican al espectador los deseos profundos que Alfredo no se atreve a manifestar verbalmente de forma explícita.

Otro tanto sucede en *Carlos II el Hechizado*.⁶⁴ El acto segundo se inicia con una escena musical. Por el fondo de la escena atraviesa una procesión religiosa organizada para pedir la curación del rey, al que se cree hechizado. Mientras pasa la procesión, se oye dentro una música, a cuyos acentos entonan los religiosos el siguiente himno:

Oye benéfico,
supremo Dios,
de fieles súbditos
la triste voz.
Si Saül réprobo
por ti sanó,
de un rey católico
ten compasión.
(Acto II, esc. 1, ed. cit., p. 28).

La canción no es un mero ornato, sino un actante de la pieza. Las últimas palabra sirven al padre Froilán para reflexionar en voz alta sobre el impío amor que siente hacia Inés. Poco después de pasar la procesión sale el religioso por el foro, muy despacio, con los brazos cruzados y meditabundo:

No, nunca la obtendré yo...
nunca... El cielo en sus rigores,
o el infierno en sus furores,
tanta dicha me negó.
(Acto II, esc. 2, ed. cit., p. 29).

Mientras el sacerdote pronuncia estas palabras se escucha a lo lejos la melodía con que daba comienzo el acto. La conexión de la misma con el estado anímico del hombre se hace evidente en sus palabras:

⁶⁴ A. Gil y Zárate, *Carlos II el Hechizado*, Madrid, Repullés, 1837. Las partituras que se utilizan en el estreno de la pieza, compuestas por Carnicer, se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid («música de comedias 8-14»).

¡Oh! ¡cuál mi pecho atormentan
 esos místicos cantares!
 Al oírlos, mis pesares,
 mis furores se acrecientan...
 (Acto II, esc. 2, ed. cit., p. 30).

Lo mismo sucede más adelante. Un coro de religiosos entona el *De profundis* mientras se prepara al rey para la ceremonia de exorcización (acto II, esc. 8, ed. cit., p. 42). Al final del acto, tras el pánico del monarca en la macabra ceremonia, «se oyen a lo lejos, y como partiendo de arriba, el sonido del órgano y el canto de los religiosos, que entonan en el coro el mismo himno que se cantó al principio de este acto» (*ídem*, p. 54). Carlos, como antes Froilán, interpreta este canto, pero a su manera:

¡Qué celeste melodía...!
 Mientras me encuentro indeciso,
 este es sin duda un aviso
 que el mismo cielo me envía.
 (Acto II, esc. 13, ed. cit., p. 54).

El monarca se refiere a la cuestión sucesoria que plantea la ausencia de un heredero. Presionado para que tome partido por uno de los dos candidatos al trono español (el francés de la casa de Anjou y el austríaco), Carlos cree reconocer en los cantos una señal divina: su decisión, sea cual sea, será la correcta. La enajenación del rey, favorecida por esta personal interpretación de un canto religioso, será aprovechada tanto por Froilán (logrará vengarse de Inés, que le ha rechazado), como por el bando político afín a la dinastía borbónica.

En otros casos los cantos actúan como contrapunto irónico de la acción dramatizada. El cuarto acto de *La Corte del Buen Retiro*⁶⁵ se desarrolla en la noche de San Juan, pretexto que permite poner en escena una verbena popular junto al Manzanares. El movimiento es incesante: damas y caballeros van y vienen, las rondas pasean por el foro..., y diferentes grupos de personajes interpretan cancioncillas de aspecto inocente, pero que sin embargo aluden directamente a los amores ilícitos del conde de Villamediana con la reina Isabel de Borbón. En primer lugar canta una voz en un corro, con acompañamiento de bandurria o guitarra:

VOZ: Qué espera la niña
 que con afán
 vela esta noche
 ¿me lo dirán?
 ¿pide marido
 pues no lo ven!
 Morir doncella
 no le está bien

⁶⁵ P. de la Escosura, *La Corte del Buen Retiro*, Madrid, Piñuela, 1837. Las partituras utilizadas en el estreno, compuestas por R. Carnicer, se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid («música de comedias 8-11»).

(Acto IV, esc. 1, ed. cit., p. 76),

y más adelante, en abierta referencia a la protagonista, que pasea con disimulo, cubierto su rostro, esperando el encuentro con el conde:

Cubierto el rostro
de solimán
qué intenta aquella
me lo dirán?
Quiere ocultarnos
sus años cien,
que publicallos
no le está bien.
(*Idem*, p. 77).

La letra de estas canciones no sólo sirve como contrapunto irónico de la fábula, sino que la actualiza y resume tanto para el espectador como para los protagonistas, que presencian las escenas musicales como si de un auténtico público se tratara:

CIEGO (*cantando*): Doncellica era la Infanta,
doncellica y por casar:
no hay doncel en su corte
que no la sirva galán.
Un Conde la requería,
en las armas sin igual,
amaba el conde a la Infanta;
con él quisiera casar.
(Acto IV, esc. 2, ed. cit., p. 79).

Este romance resume los hechos de los actos anteriores: el desarrollo de una justa poética en honor de la reina, adorada por sus cortesanos, el triunfo en el torneo del conde de Villamediana, y el amor secreto que ambos se profesan, que es, como el propio romance, una historia conocida por todos salvo por el propio monarca.

En *La Corte del Buen Retiro* es, asimismo, perfectamente visible la importancia de los cantos en el mantenimiento de la tensión dramática previa al desenlace de la pieza. El decorado del último acto nos sitúa en una galería de palacio, al fondo de la cual adivinamos la presencia de un salón de baile. «Al levantarse el telón y durante toda la primera escena, la orquesta del salón está tocando. De los concurrentes unos bailan, otros miran, y otros se pasean...» (ed. cit., p. 102). Durante todo el acto, la presencia o ausencia de música subrayará el dramatismo de determinadas situaciones. Durante la primera escena la música que llega desde el salón contiguo sirve de marco a la conversación entre Góngora, Quevedo, Velázquez y Calderón. El diálogo de los artistas es informativo, y comunica de forma motivada y muy sutil que el rey ha descubierto lo que en la corte es ya un secreto a voces: los amores ilícitos de su esposa. El cese de la música indica que el baile ha terminado, y los artistas suspenden su charla y se dirigen al foro, al salón, para tomar algo. El silencio da mayor solemnidad a un nuevo diálogo, esta vez entre el rey y el bufón (enamorado en secreto de la reina), en el que ambos planean la muerte de Villamediana. Tras precisar los últimos

detalles ambos personajes abandonan las tablas. Entonces «la escena queda un momento sola. La orquesta vuelve a sonar. Bailan en el salón». (acto V, esc. 4, ed. cit., p. 106). El paréntesis de la música señala un paréntesis en el exquisito pero sólo aparente orden de la vida cortesana, simbolizada en esa música de baile que preside la entrada de la reina en escena, magníficamente vestida, contemplada desde lejos por un Villamediana extasiado y ajeno a su destino. El asesinato de éste, en una estancia contigua al salón, sólo será intuido por la reina, que intenta abandonar la sala de baile para avisar a su amante. El rey la detiene agarrándola fuertemente por el brazo. La música continúa, cada vez más fuerte, y nadie parece darse cuenta de lo que ocurre (acto V, esc. 14, ed. cit., p. 112). El telón cae mientras el rey arrastra a la mujer al salón de baile, símbolo de esa vida cortesana que ha dado pie a la tragedia, y que permanece inalterada e inalterable tras la consumación de la misma.

Esta función contrapuntística de la música y los cantos aparece también en *El paje*, segundo estreno dramático de A. García Gutiérrez.⁶⁶ Ferrando es muchacho enamorado en secreto de su señora doña Blanca, que finalmente resultará ser su madre. En el último acto, mientras se celebra la boda de la protagonista femenina con Rodrigo, gracias a que el paje, engañado, había asesinado al primer marido de la mujer, llega Ferrando a las puertas del palacio en que tiene lugar la fiesta nupcial, y los cantos de boda encienden su ira:

FERRANDO: Ellos cantan, y yo aquí,
lágrimas vertiendo amargas,
lleno de envidia contemplo
su bulliciosa algazara.
De la noche el duro hielo
mi tierno cuerpo traspasa
mientras todos allí ríen...
Morir, mientras todos ellos cantan!
(Jornada IV, esc. 5, ed. cit., p. 65).

De repente, como si la amargura que produce esa alegría ajena le inspirase, la idea de la muerte atraviesa su mente, y con disimulo penetra en la cámara de Blanca. Hasta allí llegan, insistentes, los cantos procedentes del salón:

Aún no vino... Sólo advierto
del canto el clamor incierto
que en torpe festín retumba,
y está su lecho desierto,
desierto como una tumba.
(Jornada V, esc. 7, ed. cit., p. 66).

Cuando por fin entra la mujer, Ferrando se abalanza sobre ella. El tono amenazador de sus palabras va en aumento. La canción de bodas que se escucha desde el

⁶⁶ A. García Gutiérrez, *El paje*, Madrid, Sancha, 1837. Las partituras utilizadas en el estreno, compuestas por Carnicer, se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid («música de comedias 7-15»).

comienzo del acto suena ahora más fuerte:

Linda desposada
de rostro gracioso,
de amor sonrojada,
risueña de amor,
recibe en su lecho
esposo que adora,
latiéndole el pecho de gozo y temor.
(Jornada IV, esc. 9, ed. cit., p. 72),

y finalmente, el que hasta este momento había sido un canto festivo, se trastoca en un anuncio de muerte, angustioso en su misma alegría:

FERRANDO: ¡Oyes, Blanca, el festín?
BLANCA: ¡Por qué no callan?
FERRANDO: El canto es de una orgía que celebra
nuestras bodas de muerte.
BLANCA: ¡Canto horrible!
(*Idem*).

No sólo la letra de las canciones adquiere especial relevancia en los finales de drama; también la música en sí misma contribuye a la espectacularidad de los desenlaces. En el último cuadro de *El conde don Julián*,⁶⁷ obra que dramatiza el episodio histórico de la invasión musulmana de la Península en los tiempos de don Rodrigo, tras la batalla entre las tropas del rey y las de Tarik y Muza se desarrolla una escena de masas, muy viva, que la acotación describe en estos términos:

(...) la batalla va en aumento en distintas direcciones (...). Luego que se ha generalizado el ruido empiezan a cruzar moros de distintas armas, que se suponen cuerpos, que van entrando en acción, llevando cada uno sus clarines o atabales a la cabeza. Al mismo tiempo se oye un coro de santones que van aproximándose hasta salir a la escena; algunos van disciplinándose, y todos animan con su gesto y ademanes a los moros que entran en batalla; por último sale el Mufti con otros santones enarbolando la Manga de Mahoma, a cuya vista se aumenta el fanático entusiasmo; los que estaban disciplinándose confunden su rostro con el polvo; los demás continúan el cántico con mayor fuego y animación (Cuadro VII, esc. 12, ed. cit., p. 159).

El estruendo marcial del conjunto es necesario para el contrapuntístico final: la escena queda en silencio durante unos momentos. Los cristianos que han sobrevivido a la batalla contemplan enmudecidos la masacre. Es entonces cuando resuena una voz desde el foro, la del caudillo Sigiberto, que hace suyo el grito de esperanza de las maltrechas huestes godas con que cae el telón: «Aún vive Pelayo!!!» (cuadro VII, esc. 17, ed. cit., p. 166).

En *La vieja del candilejo* el contrapunto que establecen los cantos tiene un marcado carácter jocoso.⁶⁸ En la tercera escena del acto II varios embozados rondan por las

⁶⁷ M. A. Príncipe, *El Conde don Julián*, Zaragoza, Peiro, 1839.

⁶⁸ G. Romero Larrañaga, F. González Elipe, J. Muñoz Maldonado, *La vieja del candilejo*, Madrid,

tablas con sonores, hierros y panderos; la melodía que interpretan y el diálogo que desarrollan simultáneamente contrastan con el dramático acontecimiento (un asesinato) que instantes después tendrá lugar en el mismo decorado:

HOMBRE 4: Vamos, ¿quién se desgañita?
 Tú has de ser, moscatelillo;
 acerca acá. (...)
 HOMBRE 1: Sienta y rasca la bandurria (...)
 CHALÁN VIEJO: Qué mal suena la guitarra.
 HOMBRE 1: ¡Buenos bríos! (...)
 TODOS: Viva la unión.
 HOMBRE 4: O alarga, o suelta el berrío.
 CANTA UNO: En Triana hay galopines
 y en los cielos hay estrellas,
 flores hay en los jardines,
 y en Sevilla damas bellas.
 TODOS: ¡Bravo! (*Suenan espadas*).
 (Acto II, esc. 3, ed. cit., pp. 34-35).

Los que entran en escena riñendo son el rey y un noble, don Fernando, disputándose ambos la misma mujer. El monarca le mata, y a partir de ahí comienza el enredo de la pieza, pues el Justicia Mayor de Sevilla debe prender en breve plazo al asesino, o si no, por orden del propio rey, será el Justicia quien muera en lugar del asesino.

En algunos dramas la letra de las canciones que se ejecutan en escena resumen los hechos hasta ese momento representados. Así, en el cuarto acto de *Rosamunda*⁶⁹ escuchamos la trova de un juglar, que cuenta la historia de la protagonista, una joven a quien el rey Enrique de Inglaterra ama a despecho de su esposa Leonor:

Gala y flor de la hermosura,
 con mil gracias seductora,
 a Rosamunda Enrique adora
 y a sus pies postrado está.
 El es rey, mas ella es bella,
 y a la hermosa, ¿quién no cede?
 Si él vencer al orbe puede,
 de él la hermosa triunfará.
 (Acto IV, esc. 1, ed. cit., p. 78).

El canto continúa. Poco después sabremos que el juglar que interpreta esta melodía es Arturo, el enamorado de la muchacha. La fuerza del reproche por parte de este personaje es así mucho más intensa, dramática y efectiva.

La escena musical de *Fray Luis de León* actúa también como recordatorio.⁷⁰ Al principio del cuarto acto, un coro de estudiantes resume en una canción lo ocurrido desde el inicio de la pieza:

Repullés, 1838.

⁶⁹ A. Gil y Zárate, *Rosamunda*, Madrid, Yenes, 1839.

⁷⁰ J. de Castro y Orozco, *Fray Luis de León o el siglo en el claustro*, Madrid, Repullés, 1837.

De los engaños del mundo
 huye Fray Luis de León;
 que en el mundo es humo todo,
 todo en él es ilusión (...)
 Bajo el sayal en amores
 se abrasa su corazón;
 que un serafín desde el cielo
 para rendirlo bajó.
 En Granada aparecido,
 era de Granada el sol:
 fue a tocarle, y hasta el cielo
 el serafín se voló.
 (Acto IV, esc. 1, ed. cit., pp. 67-68).

La intervención de los estudiantes salmantinos es una síntesis de todo el drama, ya que no sólo aluden a lo acontecido en él hasta el momento en que se ejecuta la pieza, sino que también avanzan el triste final de los amores terrenales de su protagonista.

Como podemos comprobar, los cantos son más que un elemento puramente ornamental en los dramas románticos. Los responsables de la puesta en escena tienen muy en cuenta el contenido de las canciones que aparecen en los dramas que se disponen a montar. Del mismo modo que modifican, si lo consideran necesario, el texto literario propuesto por el dramaturgo, las compañías operan en los cantos los cambios que en ese momento creen más convenientes. *Doña María de Molina*, obra de M. Roca de Togores, es un ejemplo claro de todo ello. El drama se publica antes de que la compañía del teatro del Príncipe decida representarlo; en la edición vemos escenas musicales que no fueron ejecutadas, o no íntegramente, tal y como demuestran los *apuntes* que la compañía utilizó en el montaje de la pieza.⁷¹

En el primer acto, la entrada de la reina en escena es precedida, en la edición, por un canto que pondera sus virtudes en el gobierno de España, al tiempo que anuncia los preparativos para una guerra inminente con otro aspirante al trono castellano. La escena es protagonizada por un coro solemne y un solista que replica con idéntica cadencia:

CORO: Vitor, vitor, que al aire tremola
 otra vez el morado pendón,
 noble signo de gloria española,
 dulce emblema de paz y de unión.
 UNA VOZ: A su aspecto mil tercios guerreros
 se alzarán en la invicta Castilla
 y el infante que a España mancilla
 temblará de mostrarse en la lid.
 ¿Quién contrasta sus fuertes aceros
 si la patria en su ayuda los llama?
 Si una hermosa sus pechos inflama,
 ¿quién resiste a los hijos del Cid?

⁷¹ M. Roca de Togores, *Doña María de Molina*, Madrid, Repullés, 1837. Las partituras que se utilizan en el estreno, compuestas por Carnicer, se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid («música de comedias 23-13»). Los *apuntes* se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid (TEA 1-60-7).

(Acto I, esc. 2, ed. cit., p. 10).

Sin embargo esta disposición de corte clasicista es alterada en la representación. Los *apuntes* antes mencionados señalan que estos coros fueron eliminados, y que en lugar de estas letras alusivas únicamente se interpretó una pieza instrumental, una marcha que subrayaba la majestuosidad de la entrada regia pero que evitaba, cuidadosamente, los contenidos políticos.

Más adelante, en el tercer acto, hay una nueva escena musical. Se celebra una cena en el palacio de don Enrique, enemigo político de doña María. Los comensales comentan el resultado de las justas organizadas en honor de la de Molina con motivo de su coronación como regente. El ganador ha sido el conde de Haro, secretamente enamorado de la mujer. La canción que interpreta el coro en la edición se reduce considerablemente en la puesta en escena, operándose un sustancial cambio de sentido al respecto. Esta es la estrofa que se elimina:

CORO: Cantemos al bravo
valiente adalid,
que en pro de las bellas
no teme morir
Cuán dulce, cuán santo,
tras noble querella
de mano tan bella
la palma tomar.
¿Qué ofrece entre tanto
el vil parricida?
La sangre vertida
con hierros premiar.
(Acto III, esc. 1, ed. cit., p. 21).

Al suprimir estos versos desaparecen las alusiones al parricidio cometido, en efecto, por Enrique, quien en el transcurso de la cena pactará con otros nobles rebeldes la muerte de doña María y su hijo, el futuro Fernando IV, para de este modo poder hacerse con el trono. El resultado escénico es una canción galante y cortesana, en absoluto premonitoria, anticipatoria o interpretativa, como en la edición.

Las escenas musicales en los dramas románticos fueron más numerosas de lo que hoy podemos deducir por la lectura de las ediciones correspondientes a cada uno de ellos. Las compañías disponían la ejecución de estas escenas con independencia de que el dramaturgo decidiese, posteriormente, eliminarlas en la versión impresa de su obra. Esto es lo que sucede en *Bárbara de Blomberg*.⁷² En el primer acto de los *apuntes* que la compañía utiliza en el montaje de este título, aparece una escena musical que se suprime en todas las ediciones. Se trata de una cancioncilla de dos estrofas, interpretada por la protagonista; la perfección de su voz es, precisamente, el pretexto argumental que explica la presencia de esta dama en la corte de Ratisbona, así como el equívoco sobre su supuesta relación con Carlos V, de donde surge todo

⁷² P. de la Escosura, *Bárbara de Blomberg*, Madrid, Piñuela, 1837.

el enredo del drama:

BLANCA: Tú sabes cuán dulcemente
canta Bárbara: un prodigio
es con el arpa; y el César,
que no sé quién se lo dijo,
quiso oírla y la llamó.
¿Fuera cuerdo resistirlo?
En esto soy la culpada,
que ella negársele quiso.
(Acto I, esc. 4, ed. cit., p. 18).

Como podemos apreciar, las escenas musicales dibujan el perfil de los personajes, actúan como ecos de sus conciencias y pensamientos más íntimos, facilitan la comunicación de sentimientos y afectos entre los protagonistas, y llegan incluso a sustituirles, metonímicamente, en algunas escenas. Los cantos de las damas y trovadores, que pueblan los dramas históricos del romanticismo español, expresan musicalmente todo lo que, de modo verbal, son incapaces de transmitir sus intérpretes, al tiempo que permiten la expresión verosímil de su interioridad.

Por otra parte, la inserción de estas actuaciones musicales en el desarrollo de las escenas de mayor tensión dramática contribuye al mantenimiento de la expectación por parte del público. Colocados al principio de la obra, los cantos funcionan como anticipadores trágicos que suscitan la inquietud del espectador desde los primeros compases de la pieza. En ambos casos, las letras de las canciones interpretadas en escena sirven de contrapunto irónico, burlesco, trágico, o jocoso, a la acción dramatizada, hecho este que favorece el distanciamiento de lo representado, y el consiguiente proceso de denegación teatral.

La pertinencia de los cantos en los dramas románticos invita, incluso, al replanteamiento de ciertos patrones caracterizadores del género dramático en el siglo XIX, puesto que la función de algunas escenas musicales que hemos analizado es claramente narrativa. Tanto si son interpretados por solistas, como si proceden de la actuación de un coro, algunas canciones ponen en escena la voz de un narrador con diferentes atribuciones: la descripción un episodio que el público ve en ese instante, pero del que el lector sólo tiene constancia a través de la letra del canto, el resumen o recordatorio de lo dramatizado hasta ese instante, y la creación de suspense a través de las conexiones que lleva a cabo entre hechos aparentemente anecdóticos o sin interés. En cierta medida, la voz de este narrador, que se introduce en el discurso mimético a través de las canciones, orienta la lectura o la visión del drama hacia contenidos y motivos comunes a la estética romántica: el sino, el poder destructor del tiempo, y la imposibilidad de realización personal en un medio hostil.

Es evidente, por tanto, que la presencia de música, cantos y coros en los dramas históricos no es un hecho aislado, ni mucho menos casual. Además de su valor ornamental, y de su evidente rentabilidad escénica, las escenas musicales son instrumentos al servicio del significado último de la pieza, y una prueba más de la pertinencia de lo espectacular en la delimitación de una poética del género dramático en el romanticismo español.